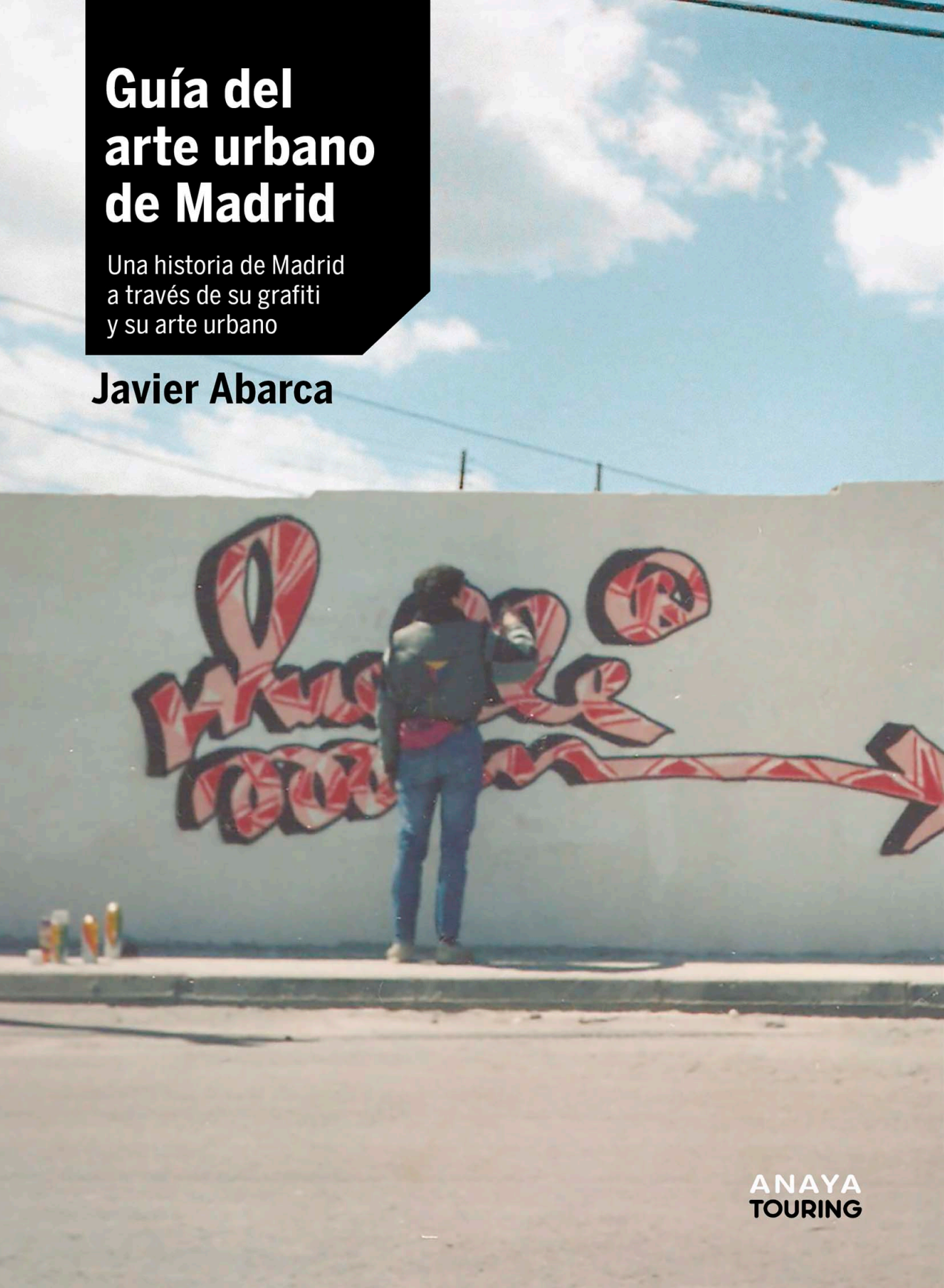
# Guía del arte urbano de Madrid

Una historia de Madrid
a través de su grafiti
y su arte urbano

Javier Abarca



ANAYA
TOURING

# Guía del arte urbano de Madrid

Una historia de Madrid
a través de su grafiti
y su arte urbano

# Guía del arte urbano de Madrid

Una historia de Madrid
a través de su grafiti
y su arte urbano

**Javier Abarca**

ANAYA
TOURING

STATES

**El grafiti es aquello que hace que la ciudad sea más interesante que el grafiti.**

Mathieu Tremblin

# ÍNDICE


## MADRID, UNA HISTORIA LLENA DE SORPRESAS

Las *Pinturas Negras* de Goya 14
El escándalo de José Estruch 14
Regicidios y un grafiti en el Retiro 16
El grafito paleolítico de las carreteras 17
El gran espectáculo de la Gran Vía 20

## GUERRA Y DICTADURA EN LOS MUROS DE MADRID

La primera guerra de la comunicación 26
Carteles callejeros en el Madrid sitiado 27
Grandes pinturas de propaganda 36
Las pintadas de la transición 37
¡Viva la Universidad libre! 40

## TRANSICIÓN, MURALES Y CONTRACULTURA

Entre el activismo y el Rollo 44
Los murales de Portugalete 48
Macu Vicente y Santi Ochoa 50

## EL MADRID DE LOS TRAMPANTOJOS

Trampa para el ojo 56
Tierno Galván y Alberto Corazón en Puerta Cerrada 56
La Movida en una medianera del Rastro 59
Pirrongelli, el decorador oficial de Madrid 61

## MUELLE, EL GRAFITERO ORIGINAL

El tirabuzón omnipresente 66
Grande y a color, el sello de la casa 70
Una leyenda urbana madrileña 72
El valor de una marca 76
El legado de Muelle 78

## LAS FIRMAS CASTIZAS DE LOS FLECHEROS

Grafiti de barrio 86
Juanmanuel y las carreteras 89
Bleck la Rata, carisma macarra 91
Firmas y flechas en los carteles del metro 93
Rafita, el rey de los carteles 97
Flecheros contra raperos 100
Engánchate a la vida 101
Mi firma en las paredes 102
Ocaso del grafiti autóctono 103

## MADRID Y EL GRAFITI AMERICANO

El nuevo grafiti llega a Madrid 108
Alcorcón y Móstoles, la cuna del hiphop 111
Azca, el epicentro del nuevo grafiti 115
El Terreno del Ramiro de Maeztu 118
Noveltys, Duplis y Kanforts 120
Pintando trenes en Madrid 122
La Ilegal, vendiendo sprays en un piso 129
La cochera de Empalme y los flecheros 130

## EL GRAFITI TOMA LA CAPITAL


Pateando la ciudad 136
Cierres metálicos: puro Madrid 142
Herramientas del crimen 144
La M-30, diversión sin fin 147
Arte en los túneles 150
Territorios del grafiti en Madrid 154
En plena calle y a todo color 158


## LA EXPLOSIÓN DEL ARTE URBANO


Mirando atrás en la historia de Madrid 162
Los años dorados del arte furtivo 164


## ESTRATEGIAS DEL ARTE FURTIVO


Iconos, del grafiti al arte urbano 168
El misterio de Dr. Hofmann 168
Stencils, arte y política 172
Pegatinas, paste-ups y pértigas 175
Contrapublicidad y los mupis de Neko 179
Los cristales rascados de Borondo 180
Pura pintura callejera 182
Neorrabioso, un poeta en la calle 184


## LAVAPIÉS, EL EPICENTRO


Lavapiés era una jungla 188
La Tabacalera de Lavapiés 190
El Keller: agitando el arte urbano 194
Esta Es Una Plaza, el jardín de Lavapiés 195
Un Campo de Cebada en un solar 197
Tu *street art* me sube el alquiler 199


## MALASAÑA, MUCHA CALLE


En el corazón del Madrid callejero 204
El Patio Maravillas, cambiando el barrio 206
La vanguardia de Noviciado 9 210
Los experimentos de 3ttman 213
La guerra de los cierres 215


## DE LAS FIRMAS A LAS FACHADAS


Odio y amor en la calle 220
Gentrificación no es un nombre de señora 223
De las *jams* a las grúas 225
La era de las fachadas 227
Buen rollo y desastres 231


## DE LA CALLE A LA COLECCIÓN


Spray sobre lienzo 236
La década de las muestras 237
Galerías y subastas 241
El triunfo del arte amable 242
Colonizando Carabanchel 244


## LEYENDAS DE MADRID


Una historia hecha de muchas 248
Eltono, folklore urbano 250
Suso33, superhéroe de barrio 257
SpY, el gigante de Madrid 268

**Epílogo** **279**

¿Están
echando
a tus
vecinos
?
19 DE JUNIO
10-30H

# UNA HISTORIA QUE HABÍA QUE CONTAR

Pintura furtiva de Eltono en Lavapiés, 2019.

El grafiti y demás formas de arte furtivo en la calle tienen décadas de historia y han dado lugar a muchos libros. Esta publicación es especial porque recorre y explica con detalle toda esa historia en forma de relatos divertidos. Es la historia de Madrid, pero también la de un fenómeno internacional que ha tenido a esta ciudad como protagonista en más de un episodio.

El arte urbano era en principio furtivo, pero el término acabó usándose también para referirse a murales y exposiciones. Este libro aclara esa evolución y descubre capítulos extrañamente parecidos que tuvieron lugar en el Madrid de otras épocas. En sus páginas se esconden sorpresas que obligan a revisar ideas establecidas acerca del arte urbano.

Pero el protagonista de este libro es el grafiti, y también el arte urbano furtivo que surgió de él: un legado cultural que en Madrid se remonta a los ochenta y cuyo verdadero valor solo ahora se comienza a comprender. Mientras la fiebre de los murales y las exposiciones sigue su curso, es el momento de sacar a la luz las cualidades que hicieron interesante el arte furtivo.

Las páginas de este libro repasan la historia y ordenan sus episodios, pero sobre todo proporcionan las claves para disfrutar el arte de calle en sus propios términos. Aspectos subculturales, sociales, históricos y geográficos que se entretejen alrededor de estas formas de arte, les sirven de inspiración y les dan sentido.

Bienvenido a la historia menos contada de las calles de Madrid.

**Javier Abarca**

EL TENIENTE SEDUCTOR
ES UN FILM PARAMOUNT
SAGE
SAGE

# MADRID, UNA HISTORIA LLENA DE SORPRESAS

El cine Palacio de la Música anunciando la película *El teniente seductor* en febrero de 1932.

Graffiti y arte urbano suelen entenderse como fenómenos recientes, pero sus antecedentes directos tienen muchas décadas de historia. Una historia desconocida que siempre depara sorpresas a quien indaga en ella. En el pasado de Madrid encontramos casos fascinantes, que se entretejen con la historia local y obligan a revisar ideas establecidas acerca del arte urbano.

Este capítulo recorre episodios, personajes y épocas de la genealogía olvidada del arte en las paredes de Madrid de los siglos XIX y XX. Algunos, como el grafiti regicida del Retiro, se han perdido ya en la historia. Otros, como los grandes carteles de los cines de la Gran Vía o los legendarios letreros de Caramelos Paco, dejaron una impronta en el folklore local que aún no se ha borrado del todo.

## LAS *PINTURAS NEGRAS* DE GOYA

En el barrio de Puerta del Ángel, junto al Puente de Segovia, donde ahora confluyen las calles Caramuel y Juan Tornero, se levantaba la famosa Quinta del Sordo, rodeada de una gran finca rural. Francisco de Goya compró en 1819 esa propiedad —cuyo nombre hacía referencia en realidad al anterior dueño— para vivir con intimidad cerca de Madrid. Y es que, hasta hace unas pocas décadas, más allá del río solo había campo.

Las famosas *Pinturas Negras* de Goya, que hoy se pueden disfrutar en el Museo del Prado, fueron en origen obras murales. El artista las pintó directamente sobre las paredes de yeso de la Quinta del Sordo poco después de haberla comprado, y volcó en ellas una parte muy particular de su talento. El escritor francés Charles Yriarte describía así los murales tras una visita a la casa en 1867: «No se trata de obra propiamente, sino de bocetos rabiosos. Es fácil imaginar que cuando Goya pintaba bajo pedido hiciera concesiones y acabara cuidadosamente sus telas, pero que cuando pintaba en su casa y para sí se dejase ir sin orden ni concierto. A su aire». Según Yriarte, Goya usó un cuchillo y sus propios dedos para «animar estos monstruos que, generados por una imaginación malsana, deben quedar como una excepción pictórica, fuera siempre de cualquier cosa que se pueda llamar escuela, peligrosos, en fin, para todos aquellos en los que pueda influir».

En 1842 Goya marchó al exilio en Burdeos y abandonó la casa para no volver. Treinta años después, el aristócrata belga Émile Erlanger la compró con el fin de salvar los murales e hizo que se trasladaran a lienzos mediante lentas y delicadas técnicas de restauración. Para tener registro del estado original de las pinturas, Erlanger encargó su documentación a Juan Laurent, un importante fotógrafo de origen francés con estudio en el barrio de Huertas.

La escasez de luz natural significaba todo un reto para la fotografía de la época, pero Laurent era un pionero en el uso de iluminación eléctrica. Probablemente utilizó el mismo equipo con que, pocos años antes, Félix Nadar iluminó sus históricas fotografías de las catacumbas de París.

## EL ESCÁNDALO DE JOSÉ ESTRUCH

En el verano de 1879 los periódicos de Madrid daban cuenta de una noticia sorprendente. En la pared de un excusado de los Jardines del Buen Retiro había aparecido un gran dibujo a carboncillo. Nada parecido a los garabatos habituales, decía la prensa. Se trataba de unos retratos grotescos que recordaban a los *Caprichos* de Goya. No cabía duda de que habían sido ejecutados por una mano dotada.

El revuelo fue grande. Según un artículo publicado en la revista satírica *La Filoxera,* el dibujo se conservaba «con escrupulosa vigilancia», de modo que «no hay temor de que se borre como se borran esos lemas que aparecen en las fachadas de los edificios, y cuyo fondo no siempre es tan culto como fuera de desear». Aunque no queda claro si la vigilancia era policial o vecinal. *La Filoxera* editó una litografía que reproducía el mural, y la comercializó por dos reales (el precio de la revista era de medio real).

Los periódicos rogaban al autor que desvelara su identidad, y a diario surgían impostores. Hasta que, finalmente, el verdadero responsable decidió salir a la luz. Se trataba de José Estruch, un pintor valenciano de cuarenta y cuatro años que estaba de visita en Madrid. Para entonces había vuelto ya a Valencia, asustado por la repercusión de su mural.

La litografía con el dibujo de José Estruch que se vendió con *La Filoxera*.

*Duelo a garrotazos*, una de las Pinturas Negras de Goya, fotografiada en la Quinta del Sordo por Juan Laurent.

## El primer muralista furtivo

José Estruch era un copista profesional de pintura religiosa. Viajó por Europa y llegó a conocer a Van Gogh y Toulouse-Lautrec. Fue profesor de dibujo de un joven Sorolla, y estaba especialmente dotado para el retrato. Sin embargo, en palabras del comisario de la exposición que conmemoraba su centenario, Estruch era «un perdedor». Un individualista que llegó a dejar plantado a su mecenas cuando este le consiguió un trabajo en la corte.

Estruch se dedicaba también a la decoración mural de bares y casas privadas y a la pintura para teatro, fallas y carrozas. Varios de sus encargos mu-

rales se conservan en pueblos de Valencia. Pero el talento de Estruch brillaba con especial fuerza en la caricatura, en un estilo influido por el Goya más expresionista. Aunque no publicaba en la abundante prensa satírica de la época, cultivó su pasión por lo grotesco en numerosos dibujos murales, a veces ejecutados sin permiso.

Las obras furtivas de Estruch aparecieron en la ciudad de Valencia y en pueblos de la provincia. Había dibujado incluso en los retretes del Teatro Principal de la ciudad, pero fue el suceso de Madrid el que le dio fama. Cuando confesó ser el autor del mural, el duque de Tamames se interesó por él y le ofreció trabajo. La prensa le pidió ilustraciones, y consiguió un encargo bien pagado decorando el céntrico Café Cortés de Madrid.

Al año siguiente, en Valencia, Estruch intentó repetir el episodio dibujando en un pasillo del Teatro de la Princesa y en un muro de los Jardines del Buen Retiro. Sin embargo, la autoría no resultaba ya tan misteriosa, y las acciones no obtuvieron el mismo impacto. Aunque Estruch continuó dibujando sobre muros, su ascenso al estrellato no llegó a producirse, algo en lo que hubo de influir también el carácter reservado y escurridizo del artista valenciano.

El diario *ABC* publicaba esta fotografía de la inscripción el 15 de junio de 1909.

## REGICIDIOS Y UN GRAFITI EN EL RETIRO

El capítulo más increíble de la historia del grafiti madrileño tuvo lugar en 1906. Un mediodía de mayo, en la iglesia de San Jerónimo el Real, el rey Alfonso XIII se casaba con Victoria Eugenia de Battenberg. En su camino de vuelta hacia el Palacio de Oriente, la comitiva nupcial recorría la calle Mayor entre los vítores de la gente cuando una gran explosión sacudió la escena.

Según la prensa, un anarquista llamado Mateo Morral había arrojado una bomba oculta en un ramo de flores desde un cuarto piso del actual número 84. Morral huyó entre la muchedumbre, para morir a los dos días acorralado por la Guardia Civil en una finca de Torrejón. Hubo veintiocho muertos y más de cien heridos, los reyes resultaron ilesos.

Dos semanas después, el diario madrileño *El Imparcial* anunciaba en su portada el descubrimiento de una inesperada pista sobre el atentado. Sobre un árbol del Retiro se había encontrado una pequeña inscripción que decía: «Ejecutado será Alfonso XIII el día de su enlace. Un Irredento. Dinamita». El mensaje estaba escrito con lápiz grueso sobre la madera descortezada. La persona que alertó a la prensa acerca del grafiti afirmaba ade-

más haber visto en el acto a sus autores unos días antes de la explosión.

Ese dudoso testimonio se usó para ratificar la autoría de Morral y para identificar a un supuesto segundo implicado. Se trataba de Francisco Ferrer, un prominente pedagogo anarquista incómodo para el gobierno. Ferrer no fue condenado, pero acabaría fusilado cinco meses más tarde acusado de instigar la Semana Trágica de Barcelona.

El grafiti regicida del Retiro se hizo famoso y la gente acudía a contemplarlo. Aunque la prensa de la época dio cuenta detallada de la localización del árbol —«primera calle trasversal del paseo de coches, entrando a mano izquierda, delante del quinto árbol de la primera fila»—, los cambios que se han sucedido en el parque hacen que hoy sea imposible de encontrar.

# EL GRAFITO PALEOLÍTICO DE LAS CARRETERAS

La tienda de Caramelos Paco es un atractivo tradicional de Madrid. Desde que abriera sus puertas en 1934, generaciones de niños han contemplado los particulares escaparates repletos de dulces que adornan el número 53 de la céntrica calle Toledo. Sin embargo, para los madrileños más veteranos, Caramelos Paco es sobre todo sinónimo de grafiti.

Francisco Moreno, fundador de Caramelos Paco, era un empresario audaz. En la década de 1950 decidió embarcarse en una campaña publicitaria muy ambiciosa y, sobre todo, muy laboriosa. Acompañado de su hijo y armado de alquitrán, pintura y brochas, comenzó a escribir el nombre de su empresa sobre rocas, con grandes letras, siempre muy a la vista de alguna carretera concurrida por los alrededores de Madrid.

## Los letreros rurales de Caramelos Paco

El automóvil privado comenzaba entonces a generalizarse, y Caramelos Paco supo explotar con éxito ese creciente flujo de público. El impacto de la campaña fue tan grande que muchos la recuerdan aún hoy. Aunque sus famosos letreros dejaron de aparecer en las siguientes décadas, la empresa madrileña continuó innovando, y hoy es una multinacional que fabrica y exporta caramelos bajo el mando del nieto del fundador.

Pero la idea de escribir rótulos publicitarios junto a las carreteras, a menudo sobre piedras, no era exclusiva de Caramelos Paco. Este tipo de publicidad informal fue habitual en España, aunque no solía ser tan llamativa. Los anunciantes eran a menudo pubs y discotecas de pueblo que se publicitaban a nivel local.

La primera gran excepción a esta regla apareció, en realidad, décadas antes de que Caramelos Paco comenzara su campaña. Se trata de Ulloa Óptico, sin duda la figura más legendaria de la historia del grafiti español.

## Ulloa Óptico y las rocas venerables

Ulloa Óptico es una de las empresas más antiguas y conocidas de España en su sector. Fue fundada en Madrid en 1919 por Cástor Ulloa, un joven empresario gallego que había viajado a Estados Unidos. De allí trajo la idea de publicitar su marca junto a las carreteras. Por entonces no existía en España ninguna agencia a la que encargar tal campaña, así que Don Cástor pintaba los letreros él mismo.

Al poco tiempo el nombre de Ulloa Óptico aparecía en todos los rincones de España. Don Cástor recurrió probablemente a cuadrillas de rotulistas, que, según algunos testimonios, cobraban diez reales por cada acción. Los letreros eran pintados sobre piedras y muros usando alquitrán, entonces la única pintura negra capaz de soportar los elementos.

# EL PLIEGUE ZALESKI

Otro negocio madrileño famoso por sus pintadas fue Modas Zaleski, una tienda de ropa de Cuatro Caminos. Sus estilizados mensajes «Zaleski moda joven» y «Zaleski estilo» eran habituales en las piedras junto a carreteras de Madrid y otras zonas del país en los sesenta y setenta. Al parecer, eran los aprendices de la empresa, aún adolescentes, quienes pintaban los anuncios —a 250 pesetas cada uno— mientras cruzaban España en un Seat 850.

En la sierra de Madrid sobrevivió hasta hace poco un rótulo de Zaleski que ha pasado a la historia, pero no solo a la del grafiti. Generaciones de estudiantes y profesores de geología han acudido a examinar la roca sobre la que se pintó aquel letrero. Se trata de una roca poco común, considerada además «de singular belleza» por los geólogos, quienes la bautizaron como «Pliegue Zaleski».

El rótulo se pintó junto a la Nacional I. En 1986 la carretera se desdobló para convertirse en la autopista A-1, y el plan inicial incluía la voladura del Pliegue Zaleski. Gracias a la movilización de miembros del Instituto Geológico y Minero de España, el trazado de la autopista se desplazó ligeramente para acomodar la roca en la mediana.

El Pliegue Zaleski está cerca de Venturada, a 60 kilómetros de Madrid, y puede contemplarse circulando hacia el norte por la autopista pasado el desvío a Pedrezuela. El letrero de Zaleski que dio nombre a la roca se fue desvaneciendo y ya no es visible. Otros similares aguantan aún hoy, como el que flanquea la A-6 dirección norte cerca del Polideportivo de Torrelodones.

El alcance de aquella campaña es difícil de concebir hoy día. El nombre de Ulloa era parte del paisaje español, hasta el punto de aparecer mencionado en clásicos de la literatura. Ya en 1931 Enrique Jardiel Poncela hablaba de Ulloa Óptico como «el grafito paleolítico de las carreteras». Y nada menos que Ortega y Gasset se quejaba en estos términos once años después:

> Hay quien cree de buena fe que no tenemos obligaciones para con las piedras y por eso ha tolerado que «Ulloa, Óptico» embadurnase con pez o con albayalde las rocas venerables de nuestra serranía, sobre las cuales los milenios habían tejido las prodigiosas capas pluviales de líquenes y hongos.

## Anuncios fuera de lugar

En 1975 el Tribunal Supremo condenó a Ulloa Óptico a pagar 100.000 pesetas «por colocar fuera de lugar anuncios sobre rocas y peñas próximas a las carreteras, lo que distrae la atención del conductor y perjudica la estética del paisaje». La empresa alegó que muchos letreros llevaban décadas allí, pero se comprometió a borrarlos. Unos años después se prohibiría la presencia de vallas publicitarias en las carreteras de todo el país con el notorio indulto del icónico toro de Osborne.

El éxito de Ulloa Óptico y Caramelos Paco animó a otras empresas a seguir sus pasos. Entre los nombres habituales en las carreteras durante aquellas décadas estaban Cafenina, Tria y Licor Berão. A partir de los setenta el auge de la pintada política comenzó a relegar al olvido esta forma de comunicación visual. Algunos rótulos han perdurado, perdidos en rincones de Madrid y España, a veces junto a tramos de carretera abandonados con la modernización de la red vial.

Todo este trabajo tuvo un legado inesperado. Ulloa Óptico, Caramelos Paco y el resto de estrellas de la publicidad informal formaron parte de la inspiración y la mitología de los adolescentes que fundaron el grafiti madrileño en los ochenta.

# EL GRAN ESPECTÁCULO DE LA GRAN VÍA

Durante muchas décadas y hasta hace pocos años, existió en Madrid una tradición de pintura mural efímera con gran arraigo en el paisaje: los impresionantes «cartelones» cinematográficos que servían de reclamo para los cines. Artesanos de talleres locales pintaban a mano los títulos de las películas y los retratos de los actores sobre enormes lonas que después se instalaban en las fachadas de los cines. Era una industria boyante que daba servicio a numerosas salas.

Este estilo de promoción, que fue habitual en las grandes ciudades, venía impuesto por las productoras de Hollywood y su estrategia se usaba en los actores como reclamo principal. Los cines del centro de Madrid competían entre sí con la escala y la espectacularidad de sus cartelones, y la Gran Vía en particular es recordada como una verdadera exposición al aire libre de pinturas de gran formato.

Los cartelones de los cines se renovaban constantemente. Aunque existía cierta libertad creativa, los pintores trabajaban a partir de fotografías o ilustraciones proporcionadas por las productoras, pintando en equipo y siguiendo patrones establecidos. Eran autores anónimos que no tenían consideración social como artistas. Un taller de pintura de cartelones se parecía más a una agitada cadena de montaje que a un estudio artístico.

## Los talleres de cartelones

El primer taller fijo apareció a principios de los años treinta en la calle Libreros esquina Gran Vía para dar servicio al cine Capitol, que pertenecía a la Metro-Goldwyn-Mayer. La productora llevaba un estricto control de la promoción de sus películas en todo el mundo, e instaló en el taller un sofisticado sistema de poleas para mover los cartelones y facilitar su pintura. Un entorno muy diferente al de los destartalados talleres independientes que le sucedieron.

El taller de Libreros sirvió de escuela para muchos profesionales, y algunos abrieron sus propios espacios en las cercanas calles Luna y Estrella. La industria creció hasta llegar a incluir diez talleres en activo. El taller de Archilla, un clásico de los años cuarenta, estaba en los bajos del Círculo de Bellas Artes. El icónico cartelista Jano pintó cartelones para el cine Gran Vía en un taller justo detrás de la pantalla. El taller de Manuel de Íñigo tenía un enorme patio que ocupaba toda la actual Plaza del Conde del Valle Suchil.

Eran espacios grandes y fríos, a menudo sin luz natural. Las empresas eran familiares y pasaban de padres a hijos. Se entraba como aprendiz, mezclando colores y montando las telas de retor en los bastidores. Con plazos de entrega de unos pocos días —incluso de un día para otro—, el proceso de trabajo era frenético e implicaba la participación simultánea de diferentes profesionales.

Un dibujante preparaba el boceto, otro lo trasladaba a la tela con cuadrícula y carboncillo y un pintor lo coloreaba. Había rotulistas, carpinteros e incluso especialistas en pintura de trajes, pero el principal papel lo jugaba el maestro pintor, encargado de los retratos y el acabado final. Las fachadas más grandes podían tomar varios días de trabajo a un equipo de más de diez personas. Solo instalar el cartelón llevaba toda una noche.

Los cartelones se pintaban con temple a la cola de conejo, que seca rápido, no permite retoques y cuyos tonos cambian una vez secos. Pero la principal dificultad radicaba en la escala, que obligaba a fragmentar los cartelones en varios bastidores. Los fragmentos se pintaban de uno en uno, a menudo sobre el suelo del taller, y no era posible comprobar el resultado final hasta que el conjunto era instalado en el cine. Los pintores solían darse un paseo al día siguiente para ver su trabajo y admirar el de sus colegas.

El cine Callao en 1946 decorado para el estreno de *Casablanca*.

La vida de un cartelón dependía del éxito de taquilla de la película. El cartelón de un estreno popular podía mantenerse meses, pero otros eran desmontados tras solo una semana. Antes o después, todos ellos desaparecían por el desagüe cuando las telas volvían al taller y eran lavadas para ser usadas de nuevo. Los talleres solían tener dos juegos de telas para cada uno de los cines con que trabajaban. Las roturas se reparaban con cola y papel de periódico.

Los vestíbulos de los cines se decoraban también con cartelones pintados a mano. Para estrenos especialmente sonados se instalaban montajes en las fachadas con madera, escayola, luz, neones e incluso figuras animadas. Los talleres de cartelones trabajaban también para teatros, para el Parque de Atracciones y para campañas publicitarias. Incluso los gobiernos les encargaban grandes pinturas de propaganda.

## La famosa escuela de Madrid

La pintura de cartelones era un oficio socorrido para los artistas en los años de pobreza de la posguerra y durante la dictadura. No faltaban pintores que quisieran acudir a las pruebas, pero solo unos pocos eran capaces de trabajar con la velocidad y resolución necesarias. Muchos grandes artistas con pasado político de izquierda, rechazados por las galerías, recurrieron a echar horas en algún taller de cartelones, o incluso a montar uno propio.

Probablemente por este motivo, la escuela de cartelones de Madrid tuvo en los sesenta y setenta una calidad excepcional que fue admirada en Europa y América. La foto de un enorme cartelón de Alberto Pirrongelli fue proyectada en la ceremonia de los Óscar de 1983. En los relatos de la época hay anécdotas sobre estrellas de Hollywood que, fascinadas ante su

Esta página: el maestro Alesanco (padre) trabajando en su taller en 1959. Página siguiente: Madrid, febrero de 1958. Vistas del cine Rialto mientras se desmontaba el cartel de la película *El último cuplé*, protagonizada por Sara Montiel.

retrato, felicitaban al autor, posaban junto a la pintura o incluso querían llevársela a casa.

Pintores como Pedro Mozos o Demetrio Salgado estuvieron muy implicados en la pintura de cartelones, y otros muchos recurrieron temporalmente al oficio. La lista incluye a Juan Alcalde, Cirilo Martínez Novillo, Agustín Úbeda, Manuel de Gracia, José Lucas, Luis Brihuega, Guillermo Vargas Ruiz o José Luis Alexanco, que era hijo y hermano de dos grandes maestros del cartelón.

El dibujante de cómics de los setenta Antonio Hernández Palacios inició su carrera tras la guerra pintando cartelones. También pasó por los talleres José Ramón Sánchez, el famoso señor con mostacho y rizos que dibujaba en directo en programas infantiles de televisión de los setenta y ochenta. La pintura de cartelones era, sin embargo, un recurso peligroso para los artistas, que se podían ver atrapados por la técnica a la hora de trabajar en su propio estudio.

## El fin de una era

El negocio de las salas de cine comenzó a declinar en los sesenta, y la llegada del vídeo doméstico en los ochenta aceleró su caída. Las numerosas salas de barrio, que anunciaban sus películas con cartelones de menor tamaño, cerraron sus puertas. Los grandes cines fueron desapareciendo en favor de multisalas con programas apretados y cambiantes. El último gran cartelón de la escuela madrileña salió del taller de Pirrongelli en 1999.

Algunos cines del centro continuaron encargando cartelones menos ambiciosos hasta que la impresión de gran formato, y más tarde las grandes pantallas murales, acabaron haciendo desaparecer definitivamente este oficio artesano. El último taller, regentado por la viuda del pionero Gaspar Sánchez en una nave de Villaverde Bajo, cerró en 2010. Hoy casi todos los cines de la Gran Vía han sido sustituidos por grandes tiendas de ropa.

PAIEN

# GUERRA Y DICTADURA EN LOS MUROS DE MADRID

Vecinos de Madrid borrando pintadas en octubre de 1936.

Guerra y grafiti han ido siempre de la mano. Cuando Madrid se vio convertida en el gran foco de la cruenta Guerra Civil, en los búnkeres y trincheras alrededor de la ciudad soldados de ambos bandos escribían nombres y consignas. En las calles, una desordenada explosión popular de carteles políticos cubría todas las superficies con una profusión y calidad gráfica que causaron impacto en el mundo.

Tras la guerra quedaron en los muros los hoy sorprendentes *stencils* con el rostro de Franco, que en algunos casos llegaron a pervivir décadas. La dictadura reprimió duramente las pintadas hasta que, en los setenta, la llegada de la transición volvió a convertir Madrid por unos años en una gran conversación mural.

Esta página: honda casera y panfletos dirigidos a los militares enemigos. Página siguiente: un republicano en el frente lanza panfletos con una honda.

# LA PRIMERA GUERRA DE LA COMUNICACIÓN

Los mensajes en los muros son un arma de guerra. Aparecen en todas las contiendas en forma de grafitis, stencils y carteles, que sirven de propaganda y alientan la moral de soldados y civiles.

En los frentes, el grafiti se usa para marcar territorio. Cuando un ejército toma una posición importante deja en seguida constancia escribiendo grafitis y tachando los del enemigo. Los gobiernos vencedores establecen su dominio institucional de las paredes con carteles, y durante el siglo XX lo han hecho también con grandes pinturas murales.

La Guerra Civil española fue el gran ensayo de la Segunda Guerra Mundial en aspectos como el bombardeo aéreo o el uso de armamento pesado, pero ha pasado a la historia sobre todo como la primera guerra mediática. Una guerra en la que la propaganda tuvo un papel protagonista.

## Propaganda y consignas

La radio hacía entonces posible por primera vez cruzar la línea de fuego de forma sistemática. Las ciudades y trincheras enemigas se sembraban de octavillas lanzadas desde aviones y globos, y con ayuda de cohetes artesanales y hondas. Altavoces apostados en las trincheras, algunos tan grandes que estaban fijados en camiones, obligaban a los combatientes enemigos a escuchar a diario discursos, canciones y los testimonios de compañeros huidos.

Fue también la primera guerra documentada desde cerca y transmitida de forma inmediata. Aquí arrancaron su trayectoria Robert Capa y su influyente agencia fotográfica Magnum, gracias a las nuevas cámaras ligeras. El nuevo cine sonoro permitía producir documentales mucho más sugestivos.

En las calles de Madrid miles de carteles de propaganda recordaban a diario las consignas de la izquierda, y el gobierno encargaba enormes retratos y cartelones políticos para las fachadas más prominentes de la ciudad.

# CARTELES CALLEJEROS EN EL MADRID SITIADO

Madrid jugó un papel especialmente simbólico en la Guerra Civil. El ejército franquista intentó en seguida tomar la ciudad, pero el bando republicano la mantuvo en su poder hasta el final de la contienda. Miles de combatientes de ambos bandos murieron en los frentes alrededor de la capital en la Casa de Campo, la Ciudad Universitaria, la carretera de La Coruña y el valle del río Jarama.

Fueron tres años de tragedia. Aviones y cañones bombardeaban de día y de noche a lo largo y ancho de Madrid. En unas horas podían caer miles de bombas, muchas de ellas incendiarias. Fue el primer caso notorio de bombardeo aéreo sistemático sobre una ciudad. Barrios como Entrevías o Carabanchel Bajo fueron evacuados y se convirtieron en frentes de guerra.

## Vivir bajo las bombas

Los madrileños intentaban continuar su día a día entre zumbidos de proyectiles, explosiones, calles a oscuras y agujeros de obús. Cuando sonaban las sirenas se refugiaban en sótanos o en los andenes del metro. Calles como Pintor Rosales o muchas otras entre Argüelles y Plaza de España se bloquearon con barricadas levantadas por hombres, mujeres y niños con adoquines y sacos terreros.

El gobierno republicano dedicó parte de sus recursos a la alfabetización de civiles y milicianos, el teatro popular, la poesía y las artes plásticas, siempre con un tono bélico y de propaganda. En medio de la guerra se celebró en Madrid un sonado congreso internacional de escritores que reunió a nombres como Malraux, Neruda, Huidobro, Orwell, Tzara o Aragon.

En la calle, la cultura popular tomaba forma de canciones, octavillas, aleluyas —antecedentes de los cómics que se remontan al siglo XVI—, y sobre todo pasquines y carteles, que llenaban los muros de las ciudades. Madrid, dotada de una fuerte industria gráfica y cultural, fue uno de los principales focos de la explosión cartelística de la Guerra Civil.

## El cartel como arma de guerra

El cartel en color surgió a finales del siglo XIX con el desarrollo de la industria de consumo y de nuevas técnicas de impresión. En las primeras décadas del siglo XX el cartel era el principal soporte para la publicidad. Era un medio artístico respetado y popular, y abundaban los concursos y exposiciones de carteles.

Los gobiernos encontraron en el cartel una eficaz herramienta para la propaganda de guerra. Llegaba más lejos que la prensa y el cine, se instalaba fácilmente por todas partes y tenía la cualidad única del color. Permitía transmitir el mensaje a todo el mundo, sobre todo a obreros y campesinos,

muchos aún analfabetos. Su valor era incalculable para decantar a los neutrales y convencer a toda una población de la necesidad de la guerra.

El cartel de propaganda adquirió protagonismo en la Primera Guerra Mundial, en la Revolución Rusa y sobre todo en la Guerra Civil española. En este último caso cobró tanta importancia que se convirtió en material imprescindible para los historiadores interesados en entender la época.

## Madrid, erizado de gritos de color

En julio de 1936 comenzaba la guerra, y las calles de Barcelona, Valencia y Madrid, las tres bajo control republicano, se llenaron de inmediato de carteles que llamaban al pueblo a la movilización y la revolución social. Era un arte urgente, en el que la inmediatez y la capacidad de sugestión eran más importantes que el virtuosismo.

En un periódico madrileño un reportero se preguntaba «cómo ha sido posible lanzar en tan poco tiempo ese aluvión de propaganda certera y eficaz que sale constantemente al camino, gritando su llamada de color a la vuelta de una esquina. Carteles, dibujos, manifiestos ilustrados, se han apoderado de todas las superficies planas de Madrid».

Como ocurrió en general en el bando republicano, la militancia inicial se dividió en múltiples grupos, a veces enfrentados. Muchos carteles eran impresos por el gobierno, pero otros surgían de una maraña de sindicatos, partidos y grupos comunistas, socialistas y anarquistas, grandes y pequeños, que actuaban en buena medida de forma independiente.

Durante los años de sitio, los carteles formaron parte del paisaje madrileño tanto como los agujeros de metralla. Miles de copias de cientos de carteles diferentes se superponían y ocupaban las calles sin dejar espacio para la disidencia o la indiferencia. La prensa describía los muros de Madrid como un paisaje «erizado de gritos de color».

## Artistas, mensajes y estilos

Los carteles republicanos servían para comunicar multitud de ideas. Reclutaban voluntarios para las milicias, solicitaban ayuda para el frente, instaban a la disciplina y el trabajo en la retaguardia, llamaban a la lectura y la higiene, denunciaban los horrores de la guerra y demonizaban al enemigo usando a menudo la caricatura y el simbolismo.

La estética de los carteles solía ser enérgica y estar influida por las corrientes artísticas de la época, en particular el expresionismo y el realismo socialista de la propaganda rusa. Abundaban las figuras humanas heroicas, los escorzos dramáticos, los emblemas políticos y las armas.

La mayoría de los cartelistas eran publicitarios jóvenes, algunos de prestigio, que se habían alistado para trabajar como un miliciano más. Casi todos pertenecían a algún sindicato y muchos habían producido propaganda política en las elecciones celebradas el febrero anterior, en las que el cartel callejero fue ya protagonista. Un cartel era una obra efímera, valiosa sobre todo como herramienta, y muchos no se firmaban.

La urgencia de la guerra obligó a improvisar. Numerosos carteles fueron creados por pintores y escultores, otros por artistas aficionados, y algunos incluso por peones analfabetos de la industria litográfica que se vieron convertidos en diseñadores de la noche a la mañana.

## Talleres litográficos en lucha

Los carteles se imprimían en talleres litográficos, hasta entonces dedicados sobre todo a la publicidad —en particular de corridas de toros— y ahora requisados para la lucha y la propaganda. Algunos se instalaban en edificios incautados, como el chalé de la Castellana donde trabajaba la Alianza de Intelectuales Antifascistas. De allí salían también pasquines, octavillas, periódicos murales, ilustracio-