

RECONSTRUYENDO LA MEMORIA:

**UN MURAL DEDICADO A FEDERICO GARCÍA LORCA
EN LA UNIVERSIDAD DE GRANADA**

JOSÉ IGNACIO BARRERA MATURANA

CRÉDITOS

Pedro Mercado Pacheco

Rector Magnífico de la Universidad
de Granada

Margarita Sánchez Romero

Vicerrectora de Extensión Universitaria,
Patrimonio y Relaciones Institucionales

Mª Luisa Bellido Gant

Directora de Patrimonio

Teresa Espejo Arias

Directora del Secretariado de Conservación
y Restauración

Ricardo Hernández Soriano

Director del Secretariado de Patrimonio
Inmueble

Elena H. Sánchez López

Directora del Secretariado de Bienes
Culturales

CUADERNO TÉCNICO 21

**Reconstruyendo la memoria:
un mural dedicado a Federico García Lorca
en la Universidad de Granada**

Edita

Editorial Universidad de Granada

Coordinación general de los Cuadernos Técnicos de Patrimonio

María Luisa Bellido Gant

Coordinación general del Cuaderno Técnico 21

José Ignacio Barrera Maturana

Coordinación técnica del Cuaderno Técnico 21

Patricia Garzón Martínez

Diseño de colección

Juan Hurtado Díaz-Cano

Maquetación

Patricia Garzón Martínez
Marina Carrasco Fulgado

Impresión

Comercial Impresores Motril

Textos

José Ignacio Barrera Maturana

Fotografías

José Ignacio Barrera Maturana

Antonio Lara Arco

Fernando Miranda López

ISBN: 978-84-338-7588-4

DL: GR. 1086-2026

© De la presente edición,
Universidad de Granada.

© De los textos, los autores

© De las imágenes, los autores



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

patrimonio / UGR /

eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

La serie editorial de Cuadernos Técnicos del Patrimonio surge debido a la necesidad de dotar al Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Patrimonio y Relaciones Institucionales de publicaciones que aborden aspectos patrimoniales en relación con cuestiones de carácter transversal y que sirvan de vehículo de difusión y diálogo de las distintas colecciones que conforman el rico acervo universitario. El objetivo es convertir estos Cuadernos en un espacio de reflexión y debate sobre temas relacionados con la conservación, la restauración, la gestión, la difusión y la puesta en valor de los bienes muebles e inmuebles de la Universidad de Granada en toda su amplitud.

No se plantean con un enfoque exclusivamente local pues su intención es abrirse a distintas problemáticas patrimoniales y convertirse en un instrumento que integre estudios de carácter nacional e internacional. Asimismo, entendemos que al Patrimonio hay que afrontarlo desde una perspectiva histórica pero también actual y en diálogo con la compleja realidad social.

Salió ilusionado un día,
salió aquella madrugada
a escribir lo que quería.

Y pensó que en la ciudad
todo era muro, pizarra,
pared de la libertad.

Oh, muros libres de viento,
paredes para gritar
la rabia o el descontento.

Pero hasta un muro cualquiera
sin libertad puede ser
hoy lo que la muerte quiera.

Alzó la mano y pintó
una P... lo que seguía
la muerte se lo impidió.

Y no fue PAN ni TRABAJO
ni LIBERTAD ni AMNISTIA
lo que la muerte le trajo.

Que todavía en España
no es la guadaña del trigo
lo que afila su guadaña.

Porque hay sombras que aún agitan
esas sombras que en las sombras
más tristes la precipitan.

Pintad con mano segura:
la libertad en la luz
no en una prisión oscura.

RAFAEL ALBERTI
Coplas en la muerte de Javier Verdejo

ÍNDICE

RECONSTRUYENDO LA MEMORIA: UN MURAL DEDICADO A FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

PREÁMBULO	11
CAPÍTULO 1	
Algunos datos sobre la gestación del homenaje a Lorca	15
CAPÍTULO 2	
¿En qué consistió el mural de la tapia del Hospital Real?	21
CAPÍTULO 3	
Materiales impresos (cartelería, facsímiles y pegatinas) pegados en la tapia	27
CAPÍTULO 4	
Pintadas realizadas sobre carteles en blanco y otros impresos	51
CAPÍTULO 5	
Pintadas realizadas sobre la superficie de la tapia	59
CONCLUSIONES	81
ANEXO	
Relación de materiales del mural según el orden de estudio	85
BIBLIOGRAFÍA	89

PREÁMBULO

En este año 2026 se cumple el cincuenta aniversario de aquel primer acto público, multitudinario y «democrático», llamado *El 5 a las 5*, que tras la muerte del dictador Francisco Franco se celebró el cinco de junio de 1976 a las cinco de la tarde en el pueblo natal de Federico García Lorca, Fuente Vaqueros (Granada). Se trató de un homenaje popular con motivo del 78 aniversario del nacimiento del poeta, que además coincidiría con el cuarenta aniversario de su asesinato. Un acto que tan sólo pudo durar media hora, único tiempo concedido y controlado por las autoridades gubernamentales del momento.

Previamente al mismo, el Hospital Real de Granada acogió diversos actos: una exposición dedicada al grupo teatral universitario La Barraca, una muestra de carteles de temática lorquiana, un recital de poemas, conferencias, etc. El antiguo edificio declarado BIC (Bien de Interés Cultural) e inscrito como Monumento el 3 de julio de 1931, fue adquirido por el Ministerio de Educación Nacional en 1961 para su restauración, pasando poco tiempo después a ser propiedad de la Universidad de Granada y convirtiéndose en sede del Rectorado y Biblioteca de la institución durante la década de los años 80, funciones que siguen vigentes en la actualidad. No obstante, en la década de los setenta ante la obligación de aplicar la Ley General de Educación de 1970 y debido también al aumento del alumnado en el antiguo edificio de la Facultad de Filosofía y Letras sito en la calle Pontezuelas —actual Facultad de Traducción e Interpretación—, fue necesario realizar un trasvase de docencia a espacios del Hospital Real (Cazorla Pérez, 1977: 106, 113) (Viñes Millet, 2018:294), quedando inaugurada en el curso 1976-1977 la nueva facultad construida en el cercano Campus de Cartuja.

Sobre los actos realizados ese 5 de junio en el antiguo edificio se ha escrito bastante, principalmente de manos del periodista Antonio Ramos Espejo, que ha relatado con gran precisión y detalle los acontecimientos tal como se sucedieron, así como el papel que tuvieron en los mismos los diferentes protagonistas que participaron. De igual modo, la prensa del momento se hizo eco de los mismos. Sin embargo, esa misma literatura alude de una manera desigual y muy superficial, apenas dedicándole unas escasas líneas, a otro evento que tuvo lugar en una tapia colindante al Hospital Real. Nos referimos a la ejecución al aire libre y de manera colectiva, de un gran mural dedicado al poeta granadino, tal y como se recoge en algunas de las crónicas periodísticas de la época.

Una tapia que afortunadamente quedó dentro del BIC, por lo que ésta y los restos del mural aún visibles en ella quedaron protegidos de manera indirecta, como si de una burbuja se tratara, aislada del entorno urbano, evitándose de este modo que la tapia se destruyera o sufriera trabajos de limpieza mural, enjalbegados u otras prácticas grafiteras. Circunstancia ésta que de no haberse producido, hubieran conducido irremediablemente a la desaparición de los restos del mural. Aun así, no se ha tenido conciencia de la existencia de esos restos y su valor histórico, por lo que se hallan en continuo peligro de desaparecer.

Lo que pretendemos con este Cuaderno Técnico es mostrar en que consistió ese gran mural y darlo a conocer no sólo al lector, sino a la propia institución universitaria para que tome las medidas oportunas de restauración, conservación y puesta en valor de los restos que aún se conservan del mismo, al igual que se ha hecho con una pintada de 1979 recuperada en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid¹. Las pintadas de la tapia del Hospital Real son parte de nuestra Memoria Histórica, de la memoria histórica, política y cultural granadina y andaluza, pero también de la lucha estudiantil universitaria de tiempos de la Transición española.

La intención es que no se repita lo ocurrido con las pintadas realizadas en 1947 por miembros de la FUE (Federación Universitaria Escolar) que decían «LORCA / MACHADO MIGUEL HERNANDEZ / FUE FUE / VIVA LA UNIVERSIDAD LIBRE» y que se conservaban en el ábside de la fachada sur de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, por aquel entonces llamada Universidad Central.

Pintadas que en pleno franquismo no se pudieron borrar del todo a pesar de que se intentó. El nitrato de plata disuelto en agua (Sánchez-Albornoz, 2012: 61) que se empleó para trazarlas estaba tan incrustado en el muro que las autoridades franquistas tuvieron que picar el ladrillo de la fachada quedando el negativo de las mismas. Hoy sólo sobreviven débiles huellas del pulido posterior que se ha realizado de la superficie. Otras pintadas del mismo recinto universitario, esta vez trazadas sobre piedra, sufrieron de igual modo la censura franquista. Aún en el 2005 era reconocible el picado de aquellas en una de las paredes², sin embargo, en 2006 también se pulió con esmero el granito haciendo que el cincelado de las pintadas desapareciera para siempre³.

Un edificio que la Comunidad de Madrid declaró BIC el 21 de marzo de 2017, sin embargo, decidió eliminar los restos de aquellas antiguas pintadas, tal y como señalaba Miguel Ángel García Valero, Sub-director General de Protección y Conservación:

La hipotética protección de las pintadas implicaría la imposibilidad de mantener en condiciones aceptables la fábrica de ladrillo de una zona importante de la fachada. Por otra parte, mantener a ultranza unas pintadas en la fachada de un monumento, además del efecto estético desfavorable, tendría un efecto llamada para actuaciones similares. Se considera que no es necesario ni siquiera conveniente proteger de forma expresa las pintadas del año 1947 en el expediente de declaración, basta con documentarlas⁴.

Para el análisis de nuestro mural nos hemos basado en varias fuentes principales. Por una parte, hemos tenido en cuenta lo que narraban las crónicas periodísticas de la época y los relatos posteriores que se han escrito de lo acontecido en el Hospital Real; también hemos realizado una búsqueda de los materiales originales depositados en archivos y bibliotecas que se emplearon en el mural; y por otra parte, hemos analizado concienzudamente numerosas

¹ CCINF-UCM, «Mural memoria Democrática en homenaje a José Luis y Emilio» [en línea] <https://ccinformacion.ucm.es/mural-memoria> [consulta 11-5-2026].

² El País, 12-12-2005. «Pintado hizo las pintadas», de Rafael Fraguas.

³ Blog Sol y moscas, 3-5-2013. «La pintada que Franco no pudo borrar», de Florentino Areneros [en línea] <https://florentinoareneros.blogspot.com/2013/05/la-pintada.html> [consulta 11-5-2026].

⁴ El Español, 23-3-2017. «Cifuentes protege el edificio de Filosofía, pero no sus pintadas antifranquistas de 1947», de Peio H. Riaño [en línea] https://www.elespanol.com/cultura/historia/20170322/202730391_0.html [consulta 28-2-2026]. La decisión de no conservar las pintadas se recoge en el Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid, Núm.71, 24-3-2017 pp 19-28.

fotografías de ese día y una antigua filmación que muestran los momentos del acto, así como los restos tan interesantes que del mismo aún se conservan en la referida tapia.

Se trata de un material excepcional. Somos muy afortunados porque se han conservado *in situ* los restos de ese mural, por contar con buena parte de los materiales originales que se utilizaron en él y por conocer a través de las imágenes de la época como se realizó y quienes fueron los autores materiales del mismo.

CAPÍTULO 1

ALGUNOS DATOS SOBRE LA GESTACIÓN DEL HOMENAJE A LORCA

La idea de llevar a cabo el homenaje a Federico García Lorca surgió según Ramos Espejo (1986: 51), el 7 de octubre de 1975 en la Peña El Realejo, ubicada en el homónimo barrio granadino. El presidente de la misma era el catedrático de Lengua Inglesa de la Universidad de Granada, Juan Antonio Rivas López, que militaba en el Partido Comunista de España del exterior. La peña encargó la organización del homenaje al poeta anarquista Antonio Rodelas, como vocal responsable de las actividades culturales y alma de aquella idea. Contó con la estimable colaboración del estudiante de Derecho y también anarquista, Luis Martín Altozano.

El pintor de Fuente Vaqueros José Salobreña García, que fue miembro de la Comisión Organizadora del homenaje, publicó en el diario *Ideal* de Granada que la idea del homenaje al poeta surgió a raíz de un cuadro pintado por él:

El cuadro que pinté sobre Federico —el cual, por cosas de la vida y tras pasar el tiempo, fue una crónica anunciada— se expuso en la UGR, en el Hospital Real y después en la Peña del Realejo en el año 1976, en la muestra cantó Carlos Cano y fue este cuadro el motivo donde Antonio Rodelas, delegado de la peña de actividades culturales, contemplándolo conmigo, entre vino y humo, el que le dio la idea para hacer aquel primer multitudinario 5 a las 5. Al día siguiente, el catedrático Juan Antonio Rivas vino a mi casa a comunicarme la decisión de dicho proyecto cultural, incluso formar parte de la comisión aquella⁵.

Lo primero que se hizo fue un tanteo para ver qué pensaba la sociedad cultural granadina ante esta idea, para lo que se preparó una reunión en la cafetería del Hotel Victoria de Granada. El objetivo propuesto era crear una Comisión Organizadora del homenaje. Se hicieron posteriormente otras dos reuniones clandestinas, esta vez en la sede de la peña, quedando ya configurada en la segunda de ellas una comisión integrada por treinta y tres miembros, entre los que figuraban estudiantes, profesores y catedráticos de la Universidad de Granada, escritores, poetas, abogados, periodistas, un pintor y hasta un industrial de hostelería (Ramos Espejo, 1986: 52).

Sin embargo, en 1986 José Cazorla Pérez, catedrático de Derecho Político de la Universidad de Granada, relató los hechos de este modo en el diario *El País*:

[...] A comienzos de 1976 no había indicio alguno de que la prolongada sombra de silencio sobre García Lorca, fuese a disiparse. Decidí entonces enviar una carta al periódico *Ideal*, de Granada, que la publicó el 15 de enero, y en donde sugería que la Universidad debería encabezar unos actos de homenaje al poeta, “en el contexto del recuerdo a tantos muertos inocentes de nuestra guerra civil, víctimas de la intransigencia de uno y otro signo”. Tras una inevitable serie

⁵ *Ideal*, 5-6-2014. «Fuente Vaqueros. ¡Levántate y anda!», de José Salobreña García.

de amenazas anónimas y otras molestias, se constituyó en febrero de 1976 una comisión de homenaje —a la que el rectorado no colaboró—, compuesta por 33 periodistas, artistas, profesores y otros intelectuales, de carácter estrictamente personal y de muy distintas orientaciones políticas [...]⁶.

El profesor Cazorla señala también en la publicación referida, que a mediados de mayo de ese año, vino a Granada Henry Kamm, antiguo amigo y redactor de *The New York Times*, al que acompañó en su visita al supuesto lugar de enterramiento de Lorca en Víznar (Granada). La víspera del homenaje al poeta el periódico neoyorquino dedicó en su segunda página, una extensa crónica de Kamm donde narraba las circunstancias y antecedentes del homenaje⁷.

Sin querer entrar en el debate de cuándo y de quién surgió la idea de organizar el homenaje al poeta granadino, ya que no es el objeto de este texto, lo cierto es que para marzo de 1976 la Comisión Organizadora redactó un manifiesto, firmado por esos treinta y tres integrantes, donde se convocaba al homenaje público (Ramos Espejo, 1986: 54):

En los primeros días de la Guerra Civil, Federico García Lorca caía ejecutado en el barranco de Víznar. Se ha dicho que para dar muerte a un poeta, muerte verdadera, hay que matarle dos veces: una con la muerte, y otra con el olvido.

Por ello, y porque creemos llegado el momento de reivindicar su memoria y la de cuantos cayeron entonces en iguales circunstancias, os convocamos ahora, como amantes de la justicia y la libertad, para rendirles público homenaje en el mismo lugar e idéntica fecha en que Federico naciera hace 78 años: la plaza de Fuente Vaqueros, el próximo día 5 de Junio, a las cinco en punto de la tarde.

Es nuestra intención romper allí y para siempre, un silencio forzado hasta hoy, y proclamar, con la fuerza de la solidaridad, el manifiesto de la reconciliación, que nos permita construir la España de todos y para todos los españoles.

Para lo que os pedimos vuestra adhesión y vuestra presencia.

Granada, marzo de 1976

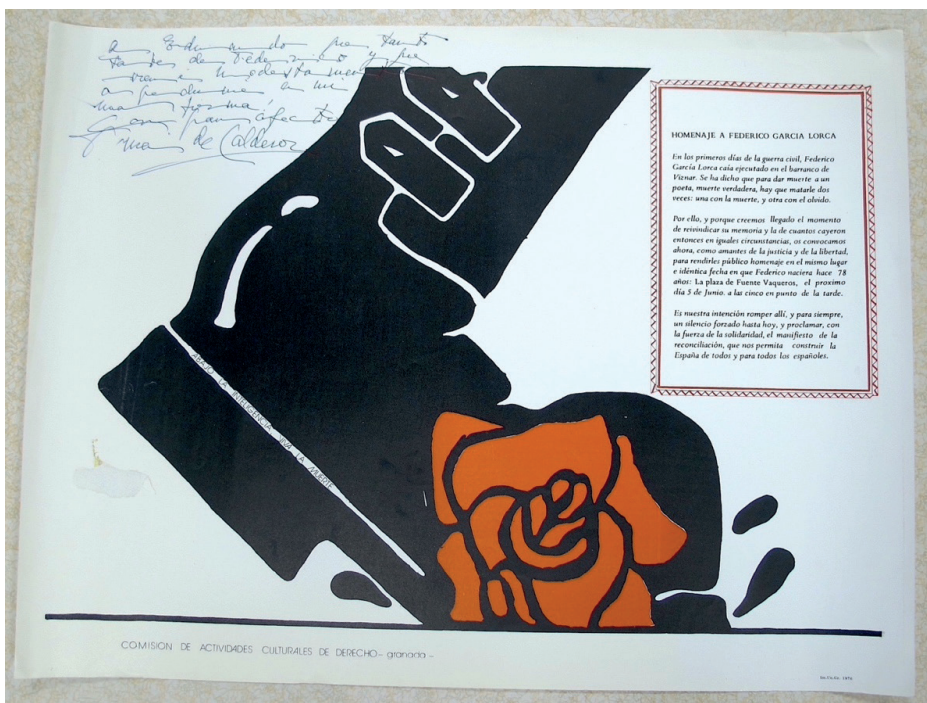
LA COMISION ORGANIZADORA.

Este manifiesto se recogió también en uno de los carteles anunciadores del acto de homenaje al poeta, impreso por la Comisión de Actividades Culturales de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada. El texto del manifiesto acompaña el dibujo de una bota militar en color negro que pisa una rosa roja. Un ejemplar de este cartel lo hemos podido consultar en la cartoteca de la Biblioteca de la Facultad Politécnica de la Universidad de Granada (desde ahora BPOLUG), donación del escritor Eduardo Molina Fajardo⁸. En el cartel hay una dedicatoria manuscrita de la también escritora, poetisa y compositora Josefina de Attard y Tello, conocida como Fina de Calderón, que participó en el homenaje, donde se lee «A Eduardo que tanto / sabes de Federico y que / vienes modestamente / a pedirme a mí / una firma! / Con gran afecto / Fina de Calderón» (Fot.1).

⁶ El País, 4-6-1986. «El día 5, a las cinco», de José Cazorla Pérez.

⁷ The New York Times, 4-6-1976. «Poet Slain by Francoists Stirs New Dispute in Spain» de Henry Kamm [en línea] <https://www.nytimes.com/1976/06/04/archives/poet-slain-by-francoists-stirs-new-dispute-in-spain-a-professors.html> [consulta 5-3-2026].

⁸ Signatura: BPOL/GRA EMF CAR 28. El cartel fue impreso en la Imprenta de la Universidad de Granada en 1976.



Fot. 1. Cartel con el manifiesto y dedicatoria de Fina de Calderón. Fotografía del autor, 2024

Con posterioridad se redactaron otros manifiestos con mayor contenido político, como el titulado *Por un homenaje popular a Federico García Lorca* publicado en el diario Ideal⁹.

La exposición *La Barraca y su entorno teatral* se instaló en el piso alto del Hospital Real, y se mantuvo abierta desde el 29 de mayo al 10 de junio. Se mostraba ahora en Granada la exposición que tuvo lugar en enero y febrero de 1975 en la Galería Multitud de Madrid¹⁰. El catálogo de la misma mostraba también en la contraportada el manifiesto de marzo de 1976.

Otra sala del edificio acogió una exposición que llevó por título *Federico García Lorca y otras libertades*, en la que se exhibían una treintena de carteles de tema lorquiano. Afirmaba el periodista Ramos Espejo (1986: 59), que además del cartel de la convocatoria se repartieron entre los asistentes otros originales de José Caballero, Andrés Vázquez de Sola, Martín Morales, Mariano Maresca, Julio Juste, Carratolá, etc.

Sobre uno de los carteles de José Caballero diría Juan de Loxa (1987: 30):

Meses antes, José Caballero me enviaba un bello cartel que se sumaría a los de otros artistas que habían querido estar presentes, con su obra, en la primera manifestación multitudinaria contra el régimen franquista que supuso el anunciado homenaje a Lorca.

Carteles muy originales y en ocasiones de gran belleza que según Antonio Checa¹¹:

Se vendieron “posters” como rosquillas. Ha sido una lluvia de carteles realizados por artistas granadinos una de las muestras más significativas de creatividad andaluza que he visto últimamente. Porque fueron carteles hechos en vísperas, con urgencia.

A las doce de la mañana del día 5 de junio de 1976, en el Patio de los Mármol del Hospital Real se realizó «una corona poética» o lectura de poemas bajo el título *Cuarenta años después*. Intervinieron personalidades del mundo de la cultura de la esfera nacional y local —algunos de ellos miembros de la comisión organizadora—: Juan Antonio Rivas López, José García Ladrón de Guevara, Rafael Guillén, Juan de Loxa, José Heredia, Francisco Giner de los Ríos, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, José Luis Cano, Nuria Espert, Aurora Bautista, Lola Gaos, Fina de Calderón, José Infante, Carlos Cano, etc. Tanto el patio como su galería alta quedaron abarrotados de un público entusiasmado con cada una de las intervenciones.

Por último, la mañana se completó con la llegada al patio entre grandes aplausos, de seis de los supervivientes de la compañía teatral universitaria La Barraca: Julia Rodríguez, María del Carmen García Laizgoti, Carmen Galán, Luis Ruiz-Salinas, José Obrador y José Caballero, que contaron gratos recuerdos de sus vivencias en la compañía. Este último ofreció al público, a través de una cinta magnetofónica, unas palabras grabadas de Rafael Alberti que por aquel entonces seguía exiliado en Roma, que incluían el poema *Balada del que nunca fue a Granada* (Ramos Espejo, 1986: 59-61). Sobre esta cinta Juan de Loxa (1987: 30) diría:

⁹ Ideal, 18-05-1976, en Ramos Espejo, 1986: 54, 210-211.

¹⁰ Un cartel de la exposición de Madrid se puede ver en la BPOLUG. Signatura: BPOL/GRA EMF CAR 20.

¹¹ Hoja del Lunes, 7-6-1976. «García Lorca, homenajeado», de Antonio Checa. Archivo Molina Fajardo (AMF-Prensa 1976 (II) Mayo-Agosto) del Patronato Cultural Federico García Lorca (desde ahora PCFGL) Diputación de Granada.

Había llamado yo a Roma, un mes antes, a la casa de Alberti, para pedirle permiso e informarle de nuestra intención de reproducir, el “5 a las 5” unas palabras tuyas, un poema, dado que la situación no aconsejaba la presencia de Rafael. La cinta llegó a mi poder a través de Quino Robles. De los varios poemas, mal grabados, seleccioné dos, que intenté cobraran mejor sonido y así fue [...]. Aquella cinta, acaso grabada en Roma en 1972 por José Caballero.

CAPÍTULO 2

¿EN QUÉ CONSISTIÓ EL MURAL DE LA TAPIA DEL HOSPITAL REAL?

Ramos Espejo (1986: 60) nos dirá que ese mismo día por la mañana se llevó a cabo en el Hospital Real «un gran mural al aire libre». El diario ABC en su edición andaluza del día siguiente al homenaje refería que «[...] El acto terminó con una exposición de carteles sobre Federico García Lorca, y como final y colectivamente fue pintado un gran mural dedicado al poeta granadino» (Lanz, 2017: 10).

De manera más detallada así lo describía el diario Ideal¹²:

Ayer, 5 de junio, día eje de los actos en homenaje a García Lorca, tuvo como primera actividad, la realización por artistas espontáneos de un gran “collage” en unos muros contiguos al edificio del Hospital Real. A lo largo de unos 40 metros de muro, se escribieron poemas, se pintaron carteles, se ofrecieron slogans y hasta se trató del paro andaluz.

Como se puede apreciar no hay unanimidad en cuanto al momento en el que se realizó el mural, para unos fue la primera actividad que se llevó a cabo y para otros se desarrolló al final de la mañana. Asimismo, se alude a técnicas diferentes, unas crónicas hablan de un mural y otras de un collage.

En algunas publicaciones de los años setenta ya se recogía lo que se entendía por aquel entonces por pintadas generales y pinturas murales. La pintada general era

[...] una forma de comunicación entre un partido u organización y las masas a quienes va dirigida [...] tiene un lenguaje propio. Ha de traducir en pocas palabras, la situación política o, mejor dicho, resumir lo más candente y actual de dicha situación, de forma que una vez plasmado en la pared, pueda ser captado por cualquier hombre o mujer (Arias, 1977).

Éstas eran consideradas como acciones individuales frente a las pinturas murales que eran colectivas y constituían una forma de comunicación y expresión artística que se realizaban en los barrios de las ciudades y tenían un claro contenido socio-político. En estas últimas, se denunciaban, plasmando gráficamente en el muro, los problemas y carencias que tenían los vecinos y el barrio en general. Barrios que adolecían de diferentes males —infraviviendas, hacinamiento, calles sin asfaltar, falta de transporte público, carencia de zonas verdes— fruto de la negligencia de las administraciones municipales y de la especulación privada. Estos murales además de expresar reivindicaciones

¹² Ideal, 6-6-1976. «Recital poético sobre Lorca». Archivo Molina Fajardo (AMF-Prensa 1976 (II) Mayo-Agosto) del PCFGL.

relativas al barrio, servían para el «embellecimiento y regeneración de su propio paisaje vital» (Sempere, 1977: 150-152).

Algunos de estos murales eran realizados, con la ayuda de los vecinos, por pintores y artistas plásticos, como por ejemplo Arcadio Blasco o Ricardo Barahona en Ciudad Lineal (Madrid) (Arias, 1977). La Asociación de Artistas Plásticos realizó los murales del barrio de Portugalete, y la asociación de vecinos junto al Club Juvenil promovieron los murales del barrio del Pilar, ambos en la capital madrileña (Martínez Martín, 2023: 314-324). Así mismo, el Colectivo Plástico de Zaragoza participará entre 1975 y 1978 realizando murales en la ciudad aragonesa y en algunos de sus barrios, como el de La Paz y de la Almozara (Grau Tello, 2012) (Grau Tello, 2023).

Antes de celebrarse el homenaje lorquiano, el 15 de mayo de ese mismo año, comenzaba en Orihuela (Alicante) *El Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández*, organizado por la Asamblea Democrática de Orihuela en el 34 aniversario de su muerte. Entre diferentes actos (charlas, conferencias, recitales...) se pintaron en las fachadas de las casas del barrio de San Isidro entre treinta y cuarenta auténticos murales de una gran calidad artística y originalidad dedicados al poeta. Éstos fueron realizados por pintores y artistas plásticos venidos de diferentes lugares, con la colaboración de los propios vecinos. También los pintores José Caballero, Amadeo Gabino y Juan Genovés enviaron diseños para su ejecución (Moreno Sáez, 2010: 32-34).

Así mismo, junto a este tipo de pinturas murales estaban también

las impulsadas desde las organizaciones sindicales y políticas de izquierda y que eran básicamente, obras de propaganda política en las que se exhibían los lemas y la simbología propia de cada partido [...] que alcanzó una especial incidencia en Barcelona (Grau Tello, 2013: 84-86).

Podemos decir por tanto, que lo realizado en la tapia granadina no fue un mural —o pinturas murales— según se ha explicado, aunque sí una actividad colectiva con un modo de actuación muy cercano a la técnica artística del collage, como acertadamente señaló el diario granadino, donde sí que estarían presentes —junto a carteles, folletos, facsímiles y pegatinas— las pintadas generales. A pesar de ello, en este texto seguiremos llamando mural a la actividad desarrollada en la tapia, dado que así la denominan en la mayoría de los periódicos de la época y en publicaciones posteriores.

La tapia del mural que aún se conserva hoy, se dispone en dirección oeste-este y está situada frente a la fachada posterior del Hospital Real. Ésta separa el recinto del edificio histórico del espacio dedicado a aparcamiento por la institución rectoral, al que se accede también por una cancela abierta en varios tramos de la antigua tapia, quedando alineada con una gran puerta del antiguo edificio. Se trata de una obra levantada con bloques de hormigón donde se alternan lienzos de tapia con pilares —que generan un total de 22 tramos—, conservando algunos de los tramos en la parte superior, fragmentos de cristales clavados en el cemento. La tapia se revocó con cemento y se pintó en color ocre claro o marfil. Algunas zonas inferiores de la misma están afectadas por las humedades que proceden de un jardín delantero que se plantó con posterioridad, lo que ha producido el desprendimiento del revoco en algunos tramos, con la correspondiente pérdida de partes de lo que queda del mural. Diversos elementos del mobiliario urbano (carteles, boca de incendios, focos...) y otros objetos, así como los arbustos y plantas trepadoras del jardín, impiden también la visión completa del mismo y producen su continuo deterioro (Fots. 2 y 3).



Fot. 2 y 3. Vista de la tapia. Fotografías del autor, 2025

En las fotografías realizadas aquel día 5 de junio, que amablemente nos han cedido Fernando Miranda López y Antonio Lara Arco, y en las imágenes inéditas de una filmación del NO-DO (Noticiario y Documentales Cinematográficos) recientemente publicada¹³, podemos ver tanto hombres como mujeres, probablemente también alumnos y alumnas de la Universidad de Granada, participando activamente en la realización del mural. Unos, con lata de pintura y brocha en las manos o con spray, hacen pintadas directamente sobre la tapia, y otros aparecen trazándolas sobre carteles blancos que previamente se habían pegado. También se pegaron diferentes tipos de materiales impresos, tales como carteles, folletos, facsímiles, así como pegatinas que en ocasiones fueron utilizadas para fijar algunos de los carteles.

Afortunadamente se conservan en las distintas instituciones consultadas, los originales de gran parte de esos bellos y artísticos materiales impresos —visibles en las fotografías y en la filmación de aquel día— y que hemos incluido en este libro para deleite del lector y una mejor comprensión del mural, ya que en las imágenes aparecen, en la mayoría de los casos, unos pegados sobre otros, impidiendo una visión completa y clara de los mismos. Estos materiales impresos los acompañamos también de una descripción y una explicación del contexto en los que surgieron.

Entre la multitud de personas que participaban o contemplaban lo que se llevaba a cabo en la tapia, se reconocen en algunas de las fotografías personajes de la esfera cultural nacional y local, y que en algunos casos formaron parte de la Comisión Organizadora del homenaje a Lorca. Es el caso de Juan de Loxa que figura portando en sus manos un cartel o conversando con varias personas, entre ellas Miguel Ríos. En la filmación vemos nuevamente al poeta lojeño, a Lola Gaos, al también poeta Carmelo Sánchez Muros, así como al referido cantante hablando con el propio Fernando Miranda López (Fot.4).

La elección de esta tapia para realizar el mural ya fue en sí mismo un primer acto de rebeldía, dado que al parecer, se prohibía pegar carteles en la misma, según la pintada¹⁴ que se puede leer parcialmente en la fotografía 4, «(N)O FIJAR CARTELE(S)», quizás decía «No o prohibido fijar carteles». Esta misma prohibición se repetirá en otras pintadas de la tapia como más adelante veremos.

En base a la documentación gráfica y a lo que aún se conserva en la tapia, veamos a continuación que materiales impresos se pegaron, y que pintadas se hicieron.

¹³ Gómez Durán, Eulalia (dir.), Programa de RTVE, *Los archivos secretos del NODO*. Episodio 6, 2-10-2025, a partir del minuto 46:37.

¹⁴ En las transcripciones que ofrecemos de las pintadas se señala el final de línea con una barra inclinada hacia la derecha; la interpretación de letras o palabras aparecen entre paréntesis; y tres puntos seguidos indican letras ilegibles. Asimismo, el final de línea de los textos que aparecen en los carteles se señala también con una barra inclinada hacia la derecha.



Fot. 4. Juan de Loza con Miguel Ríos. Fotografía de Fernando Miranda López, 1976

CAPÍTULO 3

MATERIALES IMPRESOS (CARTELERÍA, FACSIMILES Y PEGATINAS) PEGADOS EN LA TAPIA

En uno de los tramos de la tapia se pueden ver hasta nueve ejemplares del cartel oficial anunciador del acto de homenaje a Lorca¹⁵. Se trata de una composición en blanco y negro, en la que aparece la imagen de Federico —realizada a partir de una fotografía de Rogelio Robles Romero-Saavedra de 1919— dispuesta sobre el texto «Fuente Vaqueros · Ho / menaje · Sábado a las 5» (Fots. 5 y 6).

El cartel original que presentamos es un ejemplar de la BPOLUG, que corresponde a la donación ya referida de Molina Fajardo¹⁶.

La Comisión Organizadora del homenaje encargó a Juan Carlos Rodríguez y a Antonio Ramos Espejo la colocación de estos carteles por toda la ciudad, pero

[...] ante las dificultades materiales que encuentran para llevar a cabo esa acción, un destacado miembro de Comisiones Obreras y del PCE, Luis López [...], se ofrece para facilitar los cubos y la cola y organizar seis o siete flotillas de estudiantes y trabajadores, sobre todo de la Comisión de Parados [...], y así es como las calles de Granada aparecen una mañana con la gran foto de Federico (hecha por Valdivieso) [sic] y el texto de la convocatoria (Ramos Espejo, 1986: 59).

Recientemente se han publicado varias fotografías de la pegada de estos carteles por las calles de Granada realizada por estudiantes de 5º de Filología Románica de la Universidad de Granada, pertenecientes al fondo de Andrés Soria Olmedo y al archivo de Antonio Jiménez Millán (Dinverno, Anderson y Maurer, 2025: 290-291).

En la crónica del diario El País¹⁷ sobre el acto celebrado en Fuente Vaqueros se lee:

Como anécdota la de un sargento de la Policía Armada, que en fechas anteriores se acercó a un grupo de personas que pegaban por la ciudad carteles

¹⁵ Este cartel se publicó en el diario Ideal, 5-6-1976. «Hoy, a las cinco de la tarde, homenaje popular a Federico García Lorca, en Fuente Vaqueros». Archivo Molina Fajardo (AMF-Prensa 1976 (II) Mayo-Agosto) del PCFGL.

¹⁶ Signatura: BPOL/GRA EMF CAR 25. El cartel fue impreso en la Imprenta de la Universidad de Granada en 1976.

¹⁷ El País, 6-6-1976. «A las cinco de la tarde y en Fuentevaqueros. Seis mil personas en el homenaje a García Lorca», de Karmentxu Marín. Archivo Molina Fajardo (AMF-Prensa 1976 (II) Mayo-Agosto) del PCFGL.



5



6

Fot. 5. Carteles oficiales del homenaje a Lorca y otros. Fotografía de Antonio Lara Arco, 1976

Fot. 6. Cartel oficial del homenaje a Lorca. Fotografía del autor, 2024

de convocatoria al homenaje. Al decirles los organizadores que tenían permiso para hacerlo, contestó: “No, si sólo quería que me dieran unos carteles. Hacía mucho tiempo que Federico se merecía esto”.

Posiblemente esa anécdota sea la propia vivencia de Antonio Ramos Espejo que de este modo se la relató a Francisco de Paula Chirino: «El día de la víspera del homenaje íbamos con mi Dyane 6 pegando carteles y nos paró un policía. Cuando creí que me iba a detener o a pedir explicaciones lo que hizo fue pedirme un cartel» (Chirino Núñez, 2014: 149).

Entre esos carteles vemos pegado un facsímil de la partida bautismal de Federico García Lorca que es identificable por el sello del Arzobispado de Granada que figura en el margen superior del documento (Fot.7).

En el Archivo de la Universidad de Granada (AUG)¹⁸ se custodia un ejemplar de ésta con fecha de 1968 que muestra en la parte inferior, sobre el texto del documento, unas letras mayúsculas impresas en rojo donde se lee «poesía setenta número cero setenta añi / versario nacimiento / Federico García Lorca». Este ejemplar se incluyó en el número 0 de la revista *Poesía 70* —impulsada y dirigida por Juan de Loxa— con motivo del 70 aniversario del nacimiento del poeta (De la Torre-Espinosa, 2024: 47). Hemos de resaltar «la relación apasionada y fértil que Juan de Loxa siempre mantuvo con la poesía y, en especial, con la obra y con la personalidad de Federico García Lorca» (González Lucini, 2004: 75). Debió de ser este facsímil el que se pegó en la tapia pero sin las letras impresas en rojo. (Fot.8).

Aunque la revista tuvo una corta vida, tan sólo se publicaron tres números (0, 1 y 2-3) entre los años 1968 y 1970, ocupaba un lugar reconocido, según la prensa del momento, entre las principales revistas literarias españolas, tales como la Revista de Occidente, Litoral, Poesía Española, etc.

Poesía 70, nació, en efecto, para impulsar, expresar, recoger y difundir los latidos de una generación de jóvenes poetas inconformistas que iniciaban por entonces su andadura literaria en Granada, radicalmente decididos a manifestarse contra la represión impuesta por la dictadura, exprimiendo y reivindicando hasta la última gota del derecho, del placer y de la aventura de vivir en libertad; jóvenes poetas como Pablo del Águila, Carmelo Sánchez Muros, Justo Navarro, Fanny Rubio, Antonio Carvajal, José Carlos Rosales, Joaquín Sabina, Luis Eduardo Aute, Carlos Cano o el propio Juan de Loxa (González Lucini, 2004: 77).

Si bien es cierto que fue la primera vez que se publicaba un facsímil de la partida bautismal del poeta, catorce años antes Antonio Gallego Morell (1954: 273) dio a conocer la transcripción¹⁹ de la misma.

Podemos ver en las fotografías 5 y 14, por encima de la partida de bautismo, otro facsímil diferente pegado entre dos de los carteles con la imagen del poeta. En este caso se trata de la página del diario madrileño *La Voz*²⁰, de fecha 14 de abril

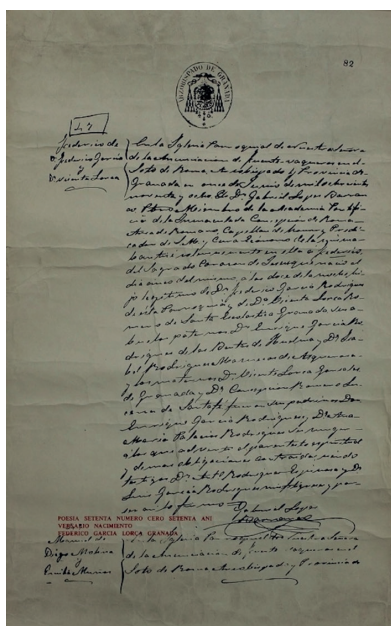
¹⁸ Archivo de la Universidad de Granada (AUG). Fondo de Elena Martín Vivaldi. Signatura: ES AUG E E 130 PRINCIPAL PLANERO EMV 08 / C02 019.

¹⁹ A esa transcripción añadimos lo que figura en la parte superior del margen izquierdo del documento que no transcribe Gallego Morell: aparece un número 47 enmarcado por un rectángulo y bajo éste se lee «Federico de / D. Federico García / y / D^a Vicenta Lorca»; también ignora en la transcripción los términos «Arcade Romano», uno de los títulos que tenía el clérigo que bautizó al poeta.

²⁰ El ejemplar que mostramos procede de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (BNE) [en línea] <http://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?id=e288086e-e007-459a-b65c-16b12e27eaa7> [consulta 14-6-2026].



7



8



9

Fot. 7. Facsímil de la partida de bautismo del poeta y otros carteles. Fotografía de Fernando Miranda López, 1976

Fot. 8. Facsímil de la partida de bautismo del poeta de la revista Poesía 70. Fotografía del AUG

Fot. 9. Diario La Voz. Fotografía de la Hemeroteca Digital de la BNE

de 1931, que se hacía eco de la tramitación de poderes y proclamación de la II República en España (Fot.9).

El pegar en la tapia este facsímil constituía todo un acto de valentía, ya que las alusiones a la República y a sus símbolos aún estaban prohibidas en esas tempranas fechas de la Transición española. De hecho, el acto celebrado en Fuente Vaqueros «[...] se desarrolló con absoluta normalidad, [pero] tuvo un ligero incidente cuando alguien alzó una bandera republicana, que fue retirada por la Policía²¹».

Analizando nuevamente la fotografía 5, vemos en la parte superior otros carteles que cubren parcialmente el facsímil del diario *La Voz*. Muestran dos ojos de gran tamaño con las pestañas bien diferenciadas. La pupila de unos de ellos recuerda a la imagen de un planeta, mientras que la otra se rellena con varias líneas de texto. Se trata de un folleto que publicitaba los conciertos que llevaban a cabo los miembros del Manifiesto Canción del Sur. La filmación del NO-DO muestra a dos jóvenes pegando esos mismos folletos que se aprecian en la fotografía, pudiéndose leer con claridad el texto: «conciencia / Horizonte: voz / Andalucía, (compro)miso / hombre», y entre ellos se intercalan con un tipo de letra mayor, más gruesa y en color rojo las palabras «manifiesto / Canción / del / Sur». Similar al que se pegó en la tapia es el ejemplar que presentamos del PCFGL (Fot.10).

Conocemos otro folleto perteneciente a un recital celebrado en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada, diseñado por Juan de Loxa y José Tito Rojo en 1975 a partir de la revista *Casa de las Américas*, nº 67 (Tito Rojo, 2022: 101). Aunque se trata de una variante del que se pegó en la tapia, posiblemente ambos folletos fueron obra de los mismos autores.

En 1968 nacerá el proyecto Manifiesto Canción del Sur de la mano de Juan de Loxa, y los músicos Carlos Cano y Antonio Mata. El poeta lojeño sabía que la mejor manera de hacer llegar al público la poesía —la de los grandes poetas silenciados por la dictadura franquista y la de los jóvenes poetas del momento— era poniéndole música y cantándola.

El proyecto duró siete años y surgió al igual que otros colectivos de cantautores nacieron en diferentes regiones de España, como por ejemplo la Nova Cançó en Cataluña y Ez Dok Amairu en Euskadi. Durante ese tiempo de existencia y en momentos distintos, se vincularon al proyecto jóvenes como Antonio Mata, Carlos Cano, Antonio Fernández Ferrer (Nande), Pascual Pérez de Chaparro, Enrique Moratalla, Juan Titos, Juan José Ceba, Ángel Luis Luque, Esteban Valdivieso, Miguel Ángel González, Raúl Alcover, Aurora Moreno, Ignacio Tinaud, Francisco del Pino, José María Agüi o Ignacio Carrillo de Albornoz y los componentes del grupo Principio y fin (González Lucini, 2004: 66).

Reivindicaban la canción como expresión cultural de la realidad andaluza. Una Andalucía que durante el franquismo

[...] estuvo integrada por completo en esa *concepción teórica de lo olvidado*, y ahora alzaba su voz —a través de Manifiesto— para reclamar más dignidad, más justicia y más libertad, es decir, para reivindicar todo lo que desde el centralismo político, social, económico y cultural le había sido robado (González Lucini, 2004: 69-70).

²¹ El País, 6-6-1976. «A las cinco de la tarde...», *op. cit.*



10



11

Fot. 10. Folleto de Manifiesto Canción del Sur. Fotografía del PCFGL

Fot. 11. Cartel de Cáritas española, pegatinas de Solidaridad Andaluza y carteles de Vázquez de Sola. Fotografía de Fernando Miranda López, 1976

Continuando en este mismo tramo de la tapia y hacia la izquierda de los carteles con la imagen de Lorca, vemos un cartel de Cáritas Española relativo a la Ayuda Social Americana (ASA) (Fot.11).

La ASA surge en el contexto del Pacto de Madrid de 26 de septiembre de 1953, entre España y Estados Unidos, que establecía acuerdos de defensa mutua y ayuda militar, así como de ayuda económica prestada por los Estados Unidos. En julio de 1954 el congreso estadounidense aprobó el programa *Food for Peace*, por el que se contemplaba la donación a otros países de excedentes almacenados en el Departamento de Agricultura. El gobierno entregaba esos productos a organizaciones benéficas del país, entre ellas Cáritas norteamericana, para que las distribuyese entre los necesitados de países amigos. Cáritas española será la responsable de coordinar la distribución en nuestro país a través de entidades de carácter estatal, entre las que estaba Cáritas diocesanas, siendo todo ello supervisado por la organización norteamericana (Mínguez Goyanes, 1997).

La ayuda americana comienza a llegar [a España] en octubre de 1954 y termina en 1968 [...]. Siempre se mantuvo el envío de leche en polvo, que era el alimento principal. Se recibieron además queso, mantequilla, aceite de semilla, de algodón, alubias, maíz, harina de maíz, arroz, pastas y harina de trigo (Mínguez Goyanes, 1997: 441).

Consideramos por tanto este cartel algo anacrónico, ya que la ayuda de la ASA duró hasta 1968 y el cartel se pegó en 1976. Sin embargo, hay algunos elementos que explican la presencia del cartel en la tapia. Veamos a continuación a que nos referimos.

En la filmación del NO-DO se muestra a una joven agachada, que nos da la espalda, fijando el cartel de Cáritas Española con pegatinas. Esas pegatinas, visibles en la fotografía 11, muestran un diseño circular con la bandera verde, blanca y verde sobre el territorio andaluz dividido en sus ocho provincias, identificadas además con la inicial del nombre de cada una de ellas. En el centro del mapa inciden dos flechas rojas sobre las que se lee «Paro» y «Emigración», produciendo una gran herida negra cuyos regueros de sangre roja alcanzan a todas las provincias. En la parte superior se lee «Andalucía» y bajo el mapa «Campaña contra el paro»²² (Fot.12).

Ramos Espejo alude también a estas pegatinas cuando relata lo acontecido en el acto de Fuente Vaqueros, «La gente lucía pegatinas con banderas andaluzas, pegatinas también de “lucha contra el paro”²³ [...]».

Estas pegatinas junto a otras con un diseño muy similar, donde ocho brazos surgían de las distintas provincias intentando coger un pico (Contreras Becerra, 2019: 523) —se ven con claridad en la fotografía 26—, fueron elaboradas por el colectivo Solidaridad Andaluza para una campaña contra el paro y la emigración que afectaba de lleno a la región andaluza:

Andalucía albergaba en 1975 el 17% de la población de España. Entre 1950 y 1980 la emigración hacia el resto de España y el extranjero supuso la salida de 1.747.000 personas, en una población inferior a los 6.000.000 de habitantes,

²² La imagen de la pegatina es del Fondo Madariaga en la Fundación Sancho el Sabio [en línea] https://www.sanchoelsabio.eus/bases_de_datos/POLITICA4.html [consulta 3-10-2024]. Otro ejemplar puede verse en la web <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-pegatinas/1140-pegatina-politica-andalucia-campana-contra-paro~x54787667> [consulta 11-5-2026].

²³ Ideal, 6-6-1976. «Miles de personas con Federico García Lorca. Fuente Vaqueros fue una fiesta popular», de Antonio Ramos Espejo.



Fot. 12. Pegatina de Solidaridad Andaluza. Fundación Sancho el Sabio

afectando principalmente a la parte oriental (986.990) en comparación con la occidental (760.830). Los destinos más frecuentes serán países europeos (Francia, Alemania, Suiza, etc.) y Cataluña, País Vasco y Madrid (Contreras Becerra, 2015: 135).

La asociación Solidaridad Andaluza surgió en Granada en 1975, como una iniciativa de militantes de la HOAC (Hermandad Obrera de Acción Católica) y del Movimiento de No Violencia de Granada, entre los que se contaban los jesuitas José Godoy López «Pope Godoy» y José María García-Mauriño Hergueta, así como la asistente social Fermina Puerta Rodríguez. El grupo tenía como referente a Giuseppe Lanza del Vasto, seguidor de Gandhi. Se consideraban asimismo, como un colectivo no partidista, aunque hubo miembros que colaboraron con el PSA (Partido Socialista de Andalucía) y el PCE (Partido Comunista de España), e incluso militaron en alguno de estos partidos. Afirmaban que no era un partido político, sino «un grupo de personas preocupadas por Andalucía que quieren contribuir a que todos los andaluces conozcamos los problemas de Andalucía».

Los objetivos que perseguía el colectivo eran

[...] ir a las raíces del subdesarrollo, que provocaba paro y emigración [...], ir a las raíces del subdesarrollo cultural, que producía analfabetismo y falta de información [...] cuyo subdesarrollo influía en la falta de participación y la falta de control popular sobre el poder. A medio plazo, aspiraban a crear una conciencia de solidaridad andaluza como región a través del protagonismo del pueblo andaluz. Para lo cual lucharían contra el paro y las causas que provocaban la emigración, promoverían un conocimiento crítico de Andalucía y una ética colectiva (Contreras Becerra, 2015: 140).

Cáritas Diocesanas de Granada siguió después de 1968 con su labor de ayuda a los más necesitados, y durante los años setenta su trabajo se centró en la lucha contra el paro en nuestra provincia. La institución y ciertas parroquias con sacerdotes de mentalidad más abierta participaron y cedieron a Solidaridad Andaluza sus sedes y recursos para que llevara a cabo sus actividades de oposición democrática (Contreras Becerra, 2015: 151) (Contreras Becerra, 2019: 179).

Tras todo lo dicho, ahora queda más claro el porqué de la existencia en la tapia del cartel de Cáritas Española y de las pegatinas de Solidaridad Andaluza, es decir, tanto la institución como el colectivo luchaban por conseguir los mismos objetivos arriba expuestos.

Continuemos con el análisis de otros carteles que se pegaron ese día en la tapia. Son aquellos de tema lorquiano expuestos también en una sala del Hospital Real y de los cuales se repartieron y vendieron ejemplares entre los asistentes.

Cubiertos parcialmente por el cartel de Cáritas Española se aprecian algunos ejemplares de un cartel diseñado por Andrés Vázquez de Sola. Estos carteles no sólo se pegaron en la tapia, ya que la filmación del NO-DO nos permite ver un ejemplar en uno de los fustes de las columnas del Patio de los Mármoles del Hospital Real. Posiblemente también se pegaron por las calles de Granada, y así se dibuja en una de las viñetas y portada del tebeo *81 viñetas para Federico García Lorca, realizado por un equipo andaluz de tebeos, (f.d.)* (Tito Rojo, 2022: 106, 111), al que nos referiremos más adelante con detenimiento.

Este cartel se realizó partiendo de un folleto anterior del mismo autor que sirvió de anuncio al acto de homenaje a Lorca celebrado en París en diciembre

de 1972²⁴. Un grupo de granadinos organizó en la UNESCO el primer gran homenaje internacional al poeta, entre los que figuraban, Juan de Loxa, así como el pintor y funcionario del referido organismo, Francisco Ramírez. En el programa estaba prevista la participación de escritores, músicos, poetas y ensayistas de distintos países, sin embargo, el acto quedó deslucido cuando el embajador español Antonio Garrigues Díaz-Cañabate, prohibió que se politizara el acto, incluso el propio director de UNESCO al comenzar el acto, anunció que debería de ser eminentemente cultural, ya que España era un país que pertenecía a la UNESCO y no permitían actitudes de signo contrario a su régimen. Como consecuencia de estas prohibiciones, muchos de los invitados se abstuvieron de participar, entre ellos destacar a Marie Lafranque, Maurice Ohana, Juan Marinello, Claude Couffon, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Marcelle Auclair, Manuel Ángeles Ortiz, etc., y también fracasó, por tanto, el debate que estaba previsto ser dirigido por Ian Gibson. El acto musical si se celebró, aunque también con ausencias como la de Paco Ibáñez. En él participaron Amancio Prada, Manuel Cano, Francis Bebey, Enrique Morente, Drahomira Biligova, Manuel Gerena y Carlos Cano. Añadir que Juan de Loxa repartió entre los asistentes al acto copias de la ya referida partida bautismal de Federico (Rodrigo García, 1993: 271) (Ramos Espejo, 1998: 61-62).

Un original del cartel pegado en la tapia lo hemos podido consultar en la BPOLUG perteneciente a la donación de Molina Fajardo²⁵. En la parte superior del mismo figura el nombre del poeta y por debajo se sitúa en el interior del espacio que forma una elipse, la representación de un pueblo con edificaciones y otros elementos muy cercanos a la estética que ofrecen algunos de los dibujos lorquianos (Hernández Sánchez, 1990). En el interior de la elipse, como si de un coso taurino se tratara, se escribe el texto, «homenaje / Fuentevaqueros / 5 de Junio / a las 5 de la tarde», y por fuera se ve la firma «Vázquez / de Sola» (Fot.13).

Por encima de los carteles de Vázquez de Sola vemos unos nuevos también anunciadores del homenaje. Son varios ejemplares de un mismo diseño realizado por el pintor José Caballero (Fot.14).

Presentamos fotografía de un ejemplar original de la BPOLUG que corresponde a la ya varias veces referida donación de Molina Fajardo²⁶ (Fot.15).

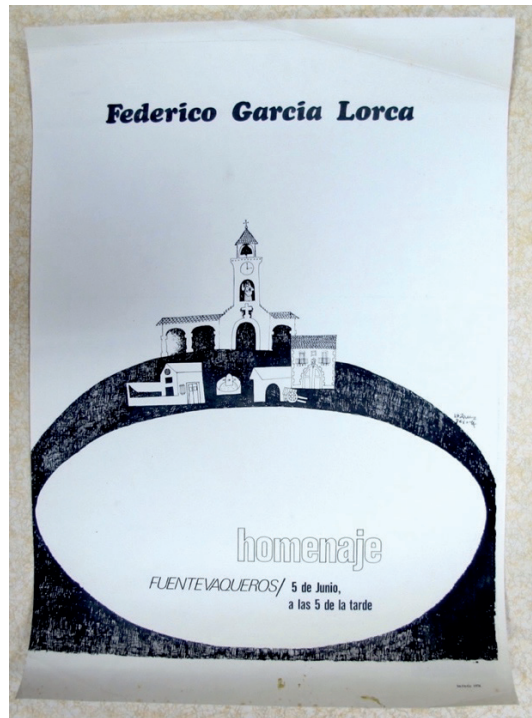
El diseño del cartel muestra en la parte superior el texto «Homenaje Popular a / Federico García Lorca». Debajo se disponen, uno sobre el otro, dos círculos concéntricos, quedando el más bajo enmarcado en un rectángulo cuyo interior aparece punteado. Separan los dos círculos unos trazos en negro sobre los que se ha escrito «a las cinco en punto / de la mañana», texto que aparece como tachado por líneas blancas horizontales. A la izquierda del rectángulo, según se contempla, figura la firma del autor «José Caballero» y por debajo se lee «Fuentevaqueros / 5 Junio 76».

En la reciente novela gráfica publicada por Juan Pintor Borrás (2026), que narra principalmente el acto celebrado en la plaza de Fuente Vaqueros, se inclu-

²⁴ Éste puede verse en la Biblioteca digital de Julio Cortázar en la Fundación Juan March. Signatura: BC-L-Homó [en línea] <https://www.march.es/es/coleccion/biblioteca-julio-cortazar/ficha/hommage-federico-garcia-lorca--5523> [consulta 14-2-2026].

²⁵ Signatura: BPOL/GRA EMF CAR 26. El cartel fue impreso en la Imprenta de la Universidad de Granada en 1976.

²⁶ Signatura: BPOL/GRA EMF CAR 24. El cartel fue impreso en la Imprenta de la Universidad de Granada en 1976.



13



14

Fot. 13. Cartel de Andrés Vázquez de Sola. Fotografía del autor, 2024

Fot. 14. Carteles de José Caballero, pegatinas oficiales del homenaje y facsímil del diario *La Voz*. Fotografía de Fernando Miranda López, 1976



15



16



17



18

Fot. 15. Cartel de José Caballero. Fotografía del autor, 2024

Fot. 16. Juan de Loxa con cartel de José Caballero. Fotografía de Fernando Miranda López, 1976

Fot. 17. *Buscaba el amanecer* de José Caballero. Fundación Caballero-Thomás de Carranza

Fot. 18. Facsímil del cartel de Benjamín Palencia. Fotografía del PCFGL

yen varias viñetas donde se ve y se recrea el pegado de este mismo cartel en diversas paredes.

José Caballero hizo diferentes obras que ofrecen elementos y composiciones muy similares a las que figuran en el cartel, véanse por ejemplo *Isla negra* de 1970, *Doble círculo con manchas verdes* de 1971 y *Escritura apasionada* de 1976²⁷, pero quizás la obra más parecida la hallamos en la portada de un monográfico dedicado al pintor de la revista *Rey Lagarto. Literatura*, publicado en 1992.

Durante los años 70 el círculo fue el protagonista de sus obras y el propio pintor así lo definía:

[...] el círculo que para mí significa el mundo. No un mundo estático sino un mundo en continua ebullición, en continuos acontecimientos de guerras, de pasiones, de catástrofes. Un mundo que podríamos llamar nerudiano porque está patente en él la influencia de sus imágenes poéticas, de sus volcanes, de su narrativa puramente plástica que se revierte en la pintura. Pero el círculo es también una forma que se cierra en sí misma y si en un principio le busqué una denominación común: Sensitometrías, pronto se generó la violencia dentro de aquel espacio tan cerrado. La vitalización del círculo permitía repetir una vez tras otra con un lenguaje rico en aventuras y confieso que me apasionaba hacerlo²⁸.

Es posible que otro cartel también diseñado por José Caballero se pegara igualmente en la tapia. La pista la ofrece una nueva fotografía donde aparece Juan de Loxa desplegándolo en sus manos (Fot.16).

El cartel muestra en la parte superior un texto —ilegible en la fotografía— que posiblemente hiciera alusión al homenaje previsto y recogiera el nombre del poeta. Debajo figura un dibujo que analizaremos con más detenimiento a continuación, y parece leerse en la parte inferior «Fuentevaqueros / 5 junio 76».

El dibujo central del cartel corresponde a una adaptación de la obra de José Caballero titulada *Buscaba el amanecer*, realizada con técnica mixta sobre papel, con unas dimensiones de 31,5 x 38,5 cm²⁹. Se dibuja un rectángulo con fondo parcialmente relleno con trazos negros, y cuya línea del borde superior queda oculta en la parte central por una mano derecha, que previamente impregnada en pintura roja (una mano ensangrentada) se ha estampado en el papel. Sobre el fondo negro del rectángulo se sobrescribe con pintura blanca el texto, «Buscaba el amanecer / y el amanecer no era». Más abajo figuran las iniciales «JC» del nombre del pintor (Fot.17).

Esta obra de los años 70 fue seleccionada, enmarcada y expuesta al público por primera vez, además de ser la imagen principal de los folletos informativos³⁰ de la exposición *Buscaba el Amanecer. José Caballero evoca a García*

²⁷ Las obras referidas se pueden ver en la Colección de la Fundación Caballero -Thomás de Carranza [en línea] <http://www.josecaballero.info/la-fundacion.html> [consulta 14-2-2026].

²⁸ Estas palabras se recogen en el catálogo que se publicó para la exposición *José Caballero. Obra Retrospectiva, 1932-1977*, que tuvo lugar en mayo de 1977 en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada.

²⁹ Agradezco a Inmaculada Hernández Baena, encargada del Archivo-Biblioteca del PCFGL, por la ayuda prestada, la documentación facilitada y por la gestión realizada con la Fundación Caballero-Thomás de Carranza, que aseguran no poseer ningún cartel impreso con esta obra.

³⁰ La imagen y datos que ofrecemos de la obra proceden de la Fundación Caballero - Thomás de Carranza [en línea] <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=619525653500993&set=pb.100063306903707.-2207520000&type=3> [consulta 14-2-2026].



19



20



21

Fot. 19. Facsímil del cartel de La Barraca y otros carteles. Pintadas sobre los carteles. Fotografía de Fernando Miranda López, 1976

Fot. 20. Recorte de la fotografía 19 con el cartel de la Asociación de Mujeres Universitarias

Fot. 21. Recorte de la fotografía 19 con el cartel del *Romancero gitano*

Lorca, que tuvo lugar del 25 de mayo de 2016 al 14 de mayo de 2017 en la sala Granero del Museo Casa Natal Federico García Lorca de Fuente Vaqueros (Granada) (Hernández Baena, 2016: 53).

La obra estaría temáticamente en línea con otras tantas que realizó en 1974 sobre el poeta. La muerte de su amigo Federico y el desconocimiento del paradero de su cuerpo, condujo incluso al pintor a visitar Vízcar el 1 de mayo de 1968.

José Caballero empezó a pensar en la posibilidad de plasmar en el papel o en el lienzo la pasión y muerte de Lorca [...] algo que abordó en 1974 [...]. Existen en la Fundación Caballero-Thomás de Carranza decenas y decenas de bocetos en los que, de forma obsesiva, a veces escurridamente realista, recreó el momento del asesinato [...]. Es un conjunto con el que el pintor, como si fuera su particular "Guernica", se adentró en los desastres de la guerra, el exorcismo de su fantasma más interno: el asesinato de un querido amigo. Toda esta producción acabaría guardada en los cajones de su estudio, como un álbum fotográfico privado que nadie podía contemplar (Fernández Puertas, 2016: 70-71).

Continuando con los carteles impresos que se pegaron en la tapia, pasamos a analizar uno muy conocido, nos referimos al diseñado por Benjamín Palencia para la compañía de teatro universitario La Barraca.

El cartel que presentamos procede del PCFGL y es uno de esos facsímiles que se imprimieron para la exposición organizada por la Galería Multitud (Fot.18). En estos facsímiles no figura a la derecha de la rueda la firma del pintor «Palencia», que sí es visible en los ejemplares, originales.

En la fotografía 4, donde figuraba Juan de Loxa conversando con Miguel Ríos, en segundo plano aparece la tapia repleta de carteles distinguiéndose este de La Barraca. Otro ejemplar más completo es visible en la fotografía 19.

También en la filmación del NO-DO se puede ver este mismo cartel y otros ejemplares en el suelo, posiblemente pendientes de ser encolados para pegarlos después en la tapia. Añadir que sobre el cartel, a la derecha del texto «La Barraca», se pegó una de aquellas pegatinas con la bandera de Andalucía que al parecer llevaba en el centro el nombre de la región, si bien no queda nítido en la fotografía. Quizás esta pegatina también fue diseñada por el colectivo Solidaridad Andaluza.

Si nos fijamos en la fotografía anterior, a ambos lados del cartel de La Barraca se pueden ver bajo numerosas pintadas, hasta cuatro ejemplares de un nuevo cartel. En él se lee con letras mayúsculas y en negro, los nombres de tres actrices española que intervinieron con la lectura de poemas en el acto de homenaje al poeta, nos referimos a Aurora Bautista, Nuria Espert y Lola Gaos. Por debajo de los nombres y como si de una agenda o calendario se tratara, aparecen seis recuadros numerados con una serie de anotaciones. Bajo el recuadro que contiene el número 1 se lee «Recital de / poemas», bajo el 2, «Homenaje / popular», bajo el 3, «Fuente / Vaqueros», bajo el número 4 se lee «5 de junio / 5 tarde», bajo el recuadro 5 figura «Asociación / de Mujeres / Universitarias», y bajo el número 6 aparece trazada una línea en diagonal (Fot.20).

La ONU declaró el año 1975 como Año Internacional de la Mujer. Esto dio lugar a la celebración en Madrid, los días 6 a 8 de diciembre de ese mismo año, de las Primeras Jornadas para la Liberación de la Mujer. Antes de esta fecha no se puede hablar propiamente de la existencia de grupos feministas en España, pero sí de grupos de mujeres legalizados, que asistieron a las jornadas, como por ejemplo la Comisión Femenina de Amigos de la UNESCO, la Asociaciones de Amas de Casa, asociaciones católicas como la HOAC y MAS, así como la

Asociación Española de Mujeres Universitarias (AEMU). Se puede considerar que esas jornadas fueron el «primer acto público del feminismo en 39 años, y con él, el movimiento feminista se [sumaba] a la ya larga serie de grupos de presión contra el Régimen y que luchaban por su propia revolución» (Maillard, 1990: 105-107). A partir de este momento surgieron nuevos grupos de claro corte feminista, como fueron el FLM (Frente de Liberación de la Mujer) y el MDM (Movimiento Democrático de Mujeres).

Sabemos que la delegación de Málaga del MDM asistió en la plaza de Fuente Vaqueros al homenaje del poeta, según se lee en una de las pancartas que se ve en una fotografía del *Fondo Juan de Loxa* (De la Torre-Espinosa, 2024: 69). En 1976 también surgirán la Asociación Democrática de la Mujer (ADM) «Mariana Pineda» y la AMG (Asamblea de Mujeres de Granada), activa esta última hasta nuestros días.

Con estos carteles de la Asociación de Mujeres Universitarias, no sólo se mostraba el apoyo directo al homenaje, sino que también se visibilizaba la presencia activa de la mujer en el acto a través de la figura de las tres grandes actrices. Otras mujeres participantes en el acto del Hospital Real fueron Fina de Calderón y las ya referidas Julia Rodríguez, María del Carmen García Laizgoti y Carmen Galán, supervivientes de La Barraca. Recordemos también, que frente al abrumador número de hombres, tan sólo una mujer, Antonina Rodrigo García, formó parte de los 33 integrantes de la Comisión Organizadora del acto.

Cubriendo uno de los carteles anteriores podemos ver un nuevo cartel. Éste está a su vez parcialmente cubierto por varios de los carteles de Vázquez de Sola, así como por una pintada. A pesar de estas dificultades hemos podido identificarlo (Fot.21).

Hemos localizado un ejemplar original en la BPOLUG también donación realizada por Eduardo Molina Fajardo³¹. Asimismo, en una fotografía de los actos que se realizaron en el Hospital Real, publicada por Tito Rojo (2022: 115), se puede ver este cartel para su venta junto a los de Vázquez de Sola, Carratolá, el de La Barraca y el catálogo de la exposición.

Está diseñado en blanco y rojo y reproduce en la parte central la portada del *Romancero gitano* correspondiente a una edición de 1938 de la Editorial Nuestro Pueblo. Tanto esta edición como la primera de 1937 se ilustran con dibujos del pintor Juan Antonio Morales —firmados algunos de ellos como Juan Antonio—.

La portada que se reproduce en el cartel muestra en la parte superior el nombre del poeta y bajo éste, en letras de mayor tamaño, figura el título de la obra entre dos ramas de laurel que se cruzan por sus tallos, quedando anudadas por una filacteria donde se lee «Edición de Homenaje». Más abajo y centrados, figuran el año y el nombre de la editorial (Fot.22).

Esta portada del libro se sitúa en el cartel entre tres viñetas con una misma ilustración, que no es otra que la que figura en la página sesenta y dos de la obra, y que acompaña a los últimos cuatro versos del *Romance de la Guardia Civil española*. La ilustración, que en este caso no está firmada, muestra en primer plano a dos guardias civiles con capas al viento y portando fusiles en sus manos, que corren hacia una mujer que levanta la mano y el rostro hacia el cielo como muestra del dolor que siente por el personaje masculino abatido

³¹ Signatura: BPOL/GRA EMF CAR 27. El cartel fue impreso en la Imprenta de la Universidad de Granada en 1976.



22



23

Fot. 22. Cartel del *Romancero gitano*. Fotografía del autor, 2024

Fot. 23. Recorte de la fotografía 19 con el ejemplar del tebeo 81 viñetas para Federico García Lorca

que sujeta contra sus rodillas. Al fondo se muestra un paisaje con nubes y un caserío entre montañas. A la derecha de la viñeta más baja se escribe el texto anunciador del homenaje al poeta, «fuente / vaqueros / el 5 / a las 5».

El empleo en el diseño del cartel de la ilustración que acompaña el *Romance de la Guardia Civil española* y no otra del libro, pone de manifiesto el interés del autor del cartel por mostrar la represión del régimen franquista durante la dictadura, y especialmente la ejercida por ese cuerpo militar.

Volviendo de nuevo a la fotografía 19, observamos en el extremo superior derecho un nuevo material impreso pegado en la tapia. Se trata de una página del tebeo 81 *viñetas para Federico García Lorca*, realizado por un *equipo andaluz de tebeos*, (f.d.) (Fot.23).

El equipo que realizó este tebeo estuvo formado, entre otros, por Fernando Guijarro Arcas, José Tito Rojo, José Manuel Fernández, Helidoro Fernández, Ángel Luis Luque y José Valladares (Tito Rojo, 2022: 104), destacando del grupo los dos primeros mencionados. Se trataba de una contribución al homenaje dedicado a Lorca.

De esta manera Carlo Frabetti (1977: 54-55) describía el tebeo:

Mediante un eficaz montaje paralelo, la historia va narrando alternativamente la preparación del citado homenaje y la perpetración del asesinato fascista, mientras que una separata casi goyesca ilustra el conocido poema de Antonio Machado "El crimen fue en Granada".

En relación a la autoría de la obra el propio Tito Rojo (2022: 115) dirá:

Este relato inicial estuvo dibujado a varias manos, en gran medida por mí, pero también por los aparejadores del equipo que hicieron o entintaron algunas viñetas, las otras dos historias fueron obra de una sola mano. Una era un fotomontaje de Fernando Guijarro a partir de la "pegatina oficial" del homenaje, la otra relataba el fusilamiento [del poeta] apoyándose en el poema de Antonio Machado, era la única del conjunto que se presentaba con título "El crimen fue en Granada". Fue dibujada por un amigo de Fernando ajeno al equipo; no lo llegamos a conocer y no quiso incorporarse al grupo.

El hecho es que de ese tebeo se tiraron 2.000 ejemplares que se vendieron a 25 pesetas y fueron impresos por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, cuya imprenta estaba situada en uno de los patios del Hospital Real. El montaje de la edición y su impresión hubo de hacerse de manera apresurada durante las horas inmediatas al acto que la mañana del día 5 de junio iba a tener lugar en el Patio de los Mármoles del referido edificio. «Cadenas de voluntarios sacaban las páginas de las máquinas mientras se imprimían, y las doblaban y casaban llevándolas aún húmedas al patio donde se estaba celebrando el homenaje» para ser repartidas entre los asistentes, incluso figurando el propio «[...] Blas de Otero y Lola Gaos entre los "repartidores" [...]» (Tito Rojo, 2022: 106-107, 117).

Podemos confirmar que el material impreso que aparece pegado en la tapia se trata de la primera página de dos, del segundo relato del tebeo, obra de Guijarro Arcas. Presentamos fotografía de la página que se pegó en la tapia de uno de los ejemplares completo que hemos consultado en el PCFGL³² (Fot.24)

³² Tebeo 81 *viñetas para Federico García Lorca*, por un *equipo andaluz de tebeos*, (f.d.). Fondo de Antonio Espejo Ramos del PCFGL.



24



HOMENAJE

FUENTE VAQUEROS
5 de junio

Federico García Lorca

25



26



27

Fot. 24. Página del tebeo 81 viñetas para Federico García Lorca del PCFGL. Fotografía del autor, 2025

Fot. 25. Pegatina oficial del homenaje en la Revista *Triunfo*, 1976 (tratada por el autor)

Fot. 26. Pegado del cartel de Cayetano Aníbal. Fotografía en Moreno García, 2016

Fot. 27. Cartel de Cayetano Aníbal. Fotografía en Moreno García, 2016

En las imágenes del NO-DO se ve en el suelo, delante de la tapia y pisada por algunos de los asistentes, una de las hojas del tebeo, que también será empleada como gorro por algunos de los asistentes al acto celebrado en Fuente Vaqueros.

Para el fotomontaje Guijarro Arcas utilizó además de la imagen de la pegatina oficial del homenaje, una fotografía del rostro de Federico realizada en octubre de 1933 durante la estancia del poeta en Buenos Aires. El dibujo del rostro que figura en la pegatina (Fot.25) se hizo a partir de una fotografía realizada en Torrelaguna (Madrid) en 1934, donde aparece el poeta cogido del brazo de Eduardo Ugarte Pagés. Ambos formaban la dirección literaria de la compañía de teatro La Barraca (Huerta Calvo, 2011: 32-33). En la fotografía 14 vemos pegado en la tapia un pliego con al menos 16 de esas pegatinas.

En las fotografías de los periódicos y revistas³³ que cubrieron el homenaje y en las cedidas por Fernando Miranda, vemos estas pegatinas y las de Solidaridad Andaluza en pancartas y en los cuerpos de los participantes y asistentes a los actos, e incluso figura Juan Antonio Rivas López portando en sus manos el relato del tebeo realizado por Fernando Guijarro.

Ya referimos más arriba que otro cartel, diferente al de Cáritas Española, se fijó también a la tapia empleando pegatinas del colectivo Solidaridad Andaluza. Nos referimos al diseñado por Cayetano Aníbal, según fotografía de la tesis de Moreno García (2016: 275) (Fot.26).

De este modo describe el autor el cartel del artista:

[...] mostraba una mariposa herida y ya sangrando con un gran punzón clavado. En color rojo, la sangre para que la sensación de tensión y dramatismo sea más potente y de cuyo pequeño y frágil cuerpo se despliegan dos líneas de color negro, las cuales se transforman en grafía convirtiéndose en «García Lorca», lo que nos indicaría claramente la sensibilidad y fragilidad del poeta y su terrible muerte. Igualmente, las letras de Fuente Vaqueros, con una caligrafía inestable, símbolo del momento en que acaeció su muerte, van en color negro pero comprobamos que también poseen trazos en rojo, aludiendo a las gotas de sangre que se derraman de la mariposa (Moreno García, 2015: 161-162) (Moreno García, 2016: 276, 644) (Fot.27).

Esta descripción corresponde realmente a la de un ejemplar con número de registro 539, de 1976, perteneciente a la colección de Cayetano Aníbal, que fue expuesto en el Hospital Real y que según señala Moreno García (2015: 161) está desaparecido, dado que «[...] se lo encontraron quemado junto con todos los carteles de la muestra por algunos grupos ultras»³⁴.

Sin embargo, el cartel que aparece en la fotografía varía levemente con respecto al ejemplar descrito anteriormente. En este se lee «Fuente Vaqueros / 5 de junio», pero la letra «u» de Vaqueros no aparece volada sobre el texto, tampoco se observan los trazos rojos —de gotas de sangre— sobre las letras, y tampoco muestra una caligrafía de trazado doble e inestable.

³³ Véase en la Revista Triunfo en Guillén, 1976: 17. Otro ejemplar de la pegatina, aunque catalogado erróneamente con fecha de creación en 1981, se puede consultar en el Archivo de la Fundación Felipe González, perteneciente a la colección de pegatinas de Juan José Martínez Sampere. Signatura: AFGG FFG0005549 [en línea] <https://archivo.fundacionfelipegonzalez.org/es/consulta/registro.do?id=84463> [consulta 5-3-2026].

³⁴ Ramos Espejo (1986: 61) señaló sobre el vandalismo perpetrado, que fue un grupo de ultras quienes destruyeron varios de los carteles expuestos y no la totalidad de ellos.



Fot. 28. Cartel censurado de Manuel Ángeles Ortiz. Fotografía del PCFGL

Para finalizar este apartado nos interesa seguir analizando esta fotografía, ya que bajo el brazo de la persona que está pegando el cartel, y parcialmente cubierto por su cuerpo, apreciamos la existencia de un nuevo cartel. Dos ejemplares más del mismo cartel se pueden ver también en las fotografías 32 y 40, uno pegado en posición horizontal y otro en sentido vertical. Así mismo, en las imágenes del NO-DO reconocemos al poeta Carmelo Sánchez Muros sosteniendo en sus manos dos ejemplares, quizás los mismos ya pegados en la tapia que figuran en las fotografías. Se trata del cartel diseñado en 1972 por el pintor Manuel Ángeles Ortiz, siguiendo un modelo ya ensayado en la revista malagueña *Litoral* (González Alcantud, 2021: 115), para el festival radiofónico organizado por el grupo *Poesía 70*, dirigido por Juan de Loxa, con motivo del cincuenta aniversario del Concurso de Cante Jondo de 1922.

En la parte superior del cartel se lee «Cincuentenario / concurso cante / jondo granada / Radio Popular en Radio Popular / 13 días flamencos, 13, del 13 al 25 de junio». Sin embargo, en el diseño original se leía «...concurso cante / jondo granadanada» (González Alcantud, 2021: 116) (Guzmán Simón, 2010: 31). Tras pasar la censura³⁵, éste hubo de ser modificado eliminándose la palabra «nada» y añadiendo en su lugar un cuadrado más tres líneas horizontales y paralelas. Fue el cartel censurado el que definitivamente se pegó en la tapia y del que presentamos un ejemplar existente en el PCFGL (Fot.28).

Bajo los nombres de los participantes en el festival radiofónico figura el dibujo de Manuel Ángeles Ortiz. Un corazón en cuyo interior se traza una rama con varias hojas y una flor en la parte superior. El corazón aparece sobre un fondo punteado rodeado por nueve estrellas y debajo se lee «El cante» y la firma del pintor «MAOrtiz». Por último, bajo el dibujo figura el texto «organiza poesía 70». Este texto, perteneciente a otro ejemplar, es también visible en la fotografía 14.

Dado que Manuel Ángeles Ortiz fue también el autor del diseño del cartel del Concurso de Cante Jondo de 1922, en este nuevo empleó algunos de los elementos que utilizó en el aquel: las estrellas, las ramas con flores y el corazón.

³⁵ Sobre el mismo Antonina Rodrigo García (1993: 270) diría, «El cartel censurado será más tarde el heraldo de un homenaje a Lorca, en Fuente Vaqueros, presentado como festival flamenco».

CAPÍTULO 4

PINTADAS REALIZADAS SOBRE CARTELES EN BLANCO Y OTROS IMPRESOS

Aunque algunas pintadas contra el franquismo ya se documentan en 1947 en la Universidad Complutense de Madrid, ya referidas al principio de este libro, también las «vemos aparecer en arrabales y huelgas de tranvías en 1951, en las fábricas, en motines del pan y en las protestas estudiantiles de 1956», se harán más frecuentes en las huelgas mineras de 1962 y durante las convulsiones de 1967 en el llamado *mayo español*. Sin embargo, «quizá el gran festival de la palabra pintada fue el proceso de Burgos de 1970, particularmente en Euskadi, como en Galicia lo fueron las huelgas obreras de Vigo y de Ferrol en 1972. A la altura de 1974, en la ejecución de Puig Antich» (Labrador Méndez, 2020: 439).

Según algunos autores las pintadas que se realizaban en los años 50 eran a base de alquitrán y disolventes. En los años sesenta la pintura con brocha era la forma habitual de trazarlas, hasta que en los años 70 se empieza a utilizar el spray (Arias, 1977) (Vallejo Delgado, 2000: 57).

La pintura en spray se podía adquirir en droguerías y en tiendas de repuestos de automóviles. Su utilización para hacer pintadas suponía ciertas ventajas técnicas y logísticas. Según palabras de Pedro Sempere (1977: 71-72) es «un procedimiento más rápido que la alternativa de la lata de pintura y la brocha [...] más fácil de ocultar que la brocha y el bote, por lo que resulta ideal para realizar pintadas que ofrecen peligro [...] y la rapidez de su ejecución minimiza los riesgos», especialmente en condiciones de represión política.

Como ejemplo valga el caso ocurrido el 18 de diciembre de 1970 cuando diversos estudiantes fueron detenidos por realizar pintadas a favor de CCOO en la fachada del sindicato vertical, sito en la Avda. Calvo Sotelo, hoy de la Constitución, en Granada. Fueron acusados de propaganda ilegal y condenados por el TOP (Tribunal de Orden Público) a seis meses y un día de prisión menor y 10.000 pesetas de multa (Martínez Foronda, 2011: 332). José María Alfaya González (2024: 59), uno de los detenidos, ofrece un relato algo rocambolesco del momento en el que uno de sus compañeros era sorprendido por la policía haciendo pintadas y como éste se deshizo del bote de spray: «El bote estaba “encestado” en la terraza del primer piso de los sindicatos porque, cuando le dieron el alto, Antonio acompañó el movimiento de “manos arriba” para lanzar el bote al buen tun tun».

En la tapia del Hospital Real además de los materiales impresos ya estudiados (carteles, facsímiles y pegatinas) se pegaron carteles en blanco sobre los que

se escribieron mensajes con brocha, pero también con spray. Algunas de estas pintadas, en ocasiones de gran tamaño, se trazaron de igual modo sobre el material impreso que ya había sido pegado en la tapia. Veamos algunos ejemplos visibles claramente en las fotografías (Fot.29).

En la fotografía 30 vemos a un joven con lata de pintura roja y brocha en la mano que al parecer ha terminado de escribir sobre un cartel blanco el texto «CHILE / PRESENTE / CON / (F)EDE(RICO)». Esta referencia a Chile queda justificada por la amistad que el poeta granadino mantuvo con Pablo Neruda, y por la situación de represión que sufría el pueblo chileno, al igual que el español. Hemos de recordar que el 11 de septiembre de 1973 un golpe de estado militar dirigido por Augusto Pinochet, comandante en jefe del Ejército de Chile, acabó con el gobierno de Unidad Popular liderado por Salvador Allende. Durante el asalto y bombardeo al Palacio de La Moneda, Allende se suicidó y días después murió en extrañas circunstancias el poeta chileno.

Los estudios realizados por García Lázaro (2013: 289-290) para el caso de Canarias, revelan que «[...] apenas dos o tres horas después de iniciado el levantamiento de las fuerzas armadas chilenas [...]», apareció una pintada pidiendo «SOLIDARIDAD PARA ALLENDE», y durante los meses de septiembre y octubre «[...] las calles canarias se llenaron de pintadas dando vivas a Allende y a «LA UNIDAD POPULAR CHILENA», así como al mismo tiempo pedían libertad para España y la constitución de sindicatos libres».

El derrocamiento por golpes militares en ambos países, España y Chile, de gobiernos legítimos elegidos democráticamente por el pueblo, era motivo más que suficiente para realizar la pintada (Fot.30).

Es interesante la información que ofrece otra fotografía en la que se puede ver de perfil y en primer plano a una persona, al parecer con rasgos magrebíes, que ha escrito en árabe sobre un cartel blanco el siguiente texto:

الثورة الحرية, cuya transcripción dice «La revolución es la libertad»³⁶ (Fot.31).

No debe de extrañarnos esta pintada, ya que sabemos de la presencia por aquel tiempo en la Universidad de Granada de estudiantes de origen magrebí. Uno de ellos era el estudiante de Medicina, el marroquí Mohamed Abdelkader Ahmed. Era miembro del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Granada (SDEUG) —fundado el 19 de enero de 1968— y en diciembre de ese mismo año fue detenido por participar en la «[...] propaganda ilegal que se había repartido convocando a una Asamblea Libre de Estudiantes por los Derechos Humanos» (Martínez Foronda, 2011: 173), siendo condenado por el TOP y con tan sólo 18 años, a nueve meses de prisión menor y multa de diez mil pesetas (Sánchez Rodrigo, 2014: 235).

Nuevamente tenemos noticias de él en los sucesos que se produjeron en Granada tras conocerse la noticia de la declaración del estado de excepción del 24 de enero de 1969. Éstos consistieron en «varias siembras de propaganda contra el estado de excepción y las detenciones de estudiantes, se colocaron carteles murales y celebraron asambleas en las que se protestó por la muerte de Enrique Ruano en Madrid» (Carrillo-Linares, 2020: 168).

El SDEUG convocará, el mismo día 25 a mediodía, una asamblea en la Facultad de Filosofía y Letras que, abarrotada de estudiantes, debate sobre las acciones

³⁶ Nuestro agradecimiento al profesor Alejandro Pérez Ordóñez por la transcripción de la pintada en árabe del cartel.



29



30



31

Fot. 29. Joven haciendo pintadas sobre un cartel en blanco pegado en la tapia. Fotografía de Fernando Miranda López, 1976

Fot. 30. Cartel con la pintada «Chile presente con Federico». Fotografía de Fernando Miranda López, 1976

Fot. 31. Cartel con la pintada «La revolución es la libertad». Fotografía de Fernando Miranda López, 1976

que debieran emprenderse contra el mismo [...]. La policía secreta, que estuvo presente en dicha asamblea, procederá, unas horas más tarde, a la detención de algunos de los que habían protagonizado la misma [...] y de otros que ya estaban fichados por la policía con anterioridad (Martínez Foronda, 2011: 172).

Entre estos últimos figuraba nuestro estudiante marroquí, que detenido el día 26 pasará varios días en la cárcel de Granada, para ser posteriormente deportado y confinado en su domicilio familiar de Ceuta (Martínez Foronda, 2011: 18) (Martínez Foronda, 2011: 346).

También, otros alumnos oriundos de Oriente Próximo participaron activamente en la lucha por las libertades democráticas en Andalucía, como por ejemplo el jordano Mahmud Jaser Abdel-Kader, militante de la LCR (Liga Comunista Revolucionaria) y estudiante de Medicina de la Universidad de Sevilla, que será detenido en 1972 por repartir propaganda ilegal (Martínez Foronda, 2014: 174); o destacar también a la UGEP (Unión General de Estudiantes Palestinos) que salieron a las calles de Sevilla en la gran manifestación del 4 de diciembre de 1977 en solidaridad con el pueblo andaluz y su Estatuto de Autonomía³⁷.

En consonancia con las reivindicaciones del incipiente nacionalismo andaluz, hallamos varios carteles en los que se escribieron «ANDALU / CIA / LIBRE», el término «AUTONOMÍA» acompañado por varios dibujos, una flor, una granada y otro motivo de difícil interpretación, y por último el texto «PAN / TRABAJO / LIBERTAD». En las imágenes del NO-DO se puede ver un joven con spray en mano pintando el segundo de los carteles referidos (Fots.32 y 33).

Desgraciadamente, dos meses después, en la madrugada del 13 al 14 de agosto de 1976, injustamente perdía la vida el joven de diecinueve años de edad, Francisco Javier Verdejo Lucas, estudiante de Biología de la Universidad de Granada y militante de la Joven Guardia Roja de España (JGRE), precisamente al intentar escribir esa misma consigna «Pan Trabajo Libertad» en uno de los muros del antiguo Balneario de San Miguel, junto a las playas de El Zapillo en Almería. Sin embargo, en esa ocasión tan sólo pudo escribir «PAN» y una «T», antes de ser descubierto, perseguido y abatido a balazos por la Guardia Civil.

La bandera andaluza también se va a pintar en la tapia de una manera muy sencilla, trazando simplemente dos líneas verdes horizontales sobre el fondo blanco de los carteles, tal y como se puede ver en las fotografías 4, 19 y 32, o incluso en la fotografía 14 donde esas líneas se disponen en sentido vertical sobre uno de los carteles oficiales del acto, quedando el blanco del rostro del poeta en el centro.

José Monleón (1976: 16) hacía alusión a las banderas andaluzas presentes en el acto celebrado en Fuente Vaqueros, «[...] allí estábamos varios millares de españoles, entre pancartas, bajo banderas andaluzas y carteles con el rostro de Federico [...]».

Para Antonio Checa³⁸ la presencia de las banderas andaluzas en el acto respondía a un sentimiento «regionalista»:

Creo que ha sido ésta la primera ocasión en que la bandera de Andalucía ha salido a la calle en Granada y su provincia. Algo habitual en otras regiones (pensemos en Cataluña, de donde se desplazaron a Fuente Vaqueros un grupo

³⁷ Ver fotografía en *Lavozdelsur.es*, 4-12-2024, «Elogio del pueblo andaluz», de Mario Ortega [en línea] https://www.lavozdelsur.es/opinion/elocio-pueblo-andaluz_325202_102.html [consulta 14-2-2026].

³⁸ Hoja del Lunes, 7-6-1976. «García Lorca, homenajeado», de Antonio Checa. Archivo Molina Fajardo (AMF-Prensa 1976 (II) Mayo-Agosto) del PCFGL.



Fot. 32 y 33. Pintadas trazadas en la tapia y sobre carteles en blanco. Fotografías de Antonio Lara Arco, 1976

de personas que naturalmente no olvidó traerse su bandera), pero inédito entre nosotros. La bandera verde, blanca y verde, en esta jornada, fue también una de las protagonistas. No es, nadie lo piense, ningún símbolo de separatismo, bien al contrario; pero si lo es de afirmación regional.

José Caballero también contempló las banderas en el acto de Fuente Vaqueros, y así lo recordaba tiempo después, «Entonces vi por primera vez unas banderas andaluzas agrupadas en torno a ese homenaje y pensé, me sentí andaluz y pensé que mi tierra también tenía derecho a ondear esa bandera» (De Loxa, 1987: 32).

Añadirá también «Por vez primera vi la bandera andaluza de una manera masiva por la calle, y entendí que los andaluces teníamos una bandera que podía ser perceptible de añadirle más cosas, de enriquecerla». De tal modo que entre 1976 y 1977 el pintor se sumergirá en un intenso trabajo cuyo fruto será la presentación y puesta a la venta en 1977 en la Galería Clan de Madrid, de la carpeta de serigrafías titulada *Propuesta para una bandera andaluza*. Estaba

[...]compuesta por 19 serigrafías: quince láminas con dos banderas cada una, una portada, un texto introductorio de otro andaluz, José Caballero Bonald, una lámina resumen de todas las banderas y un cierre con el texto de justificación de tirada y numeración de la carpeta³⁹.

A principios de junio de 1977 se inauguraba en Granada, en el local del club Larra, la exposición de José Caballero, *Propuesta para una bandera andaluza*, organizada por el Colectivo de Arte y Cultura Antonio Gramsci, y que sería itinerante por el resto de provincias andaluzas⁴⁰.

Sobre los carteles en blanco y los impresos se hicieron pintadas con spray rojo, verde y ocre, solapándose unos y otras, tal como se aprecia en la fotografía 19. En la parte superior de la imagen se lee en rojo «ANDALUCIA LI(BRE)». Por debajo parte de la palabra «(LIB)ERTAD», así como un dibujo que recuerda a un caracol y la palabra «ESTATUTO» a su derecha. Sobre el dibujo referido se escriben en verde las consignas, «ANDALUCES LEVANTAO» y «ANDALUCÍA POR SI». Bajo la palabra «Andaluces» se pintó una especie de sol con rayos ondulados en cuyo interior se aprecian trazos verdes.

Con color ocre se escriben «AUTONOMIA» bajo la palabra «Estatuto» antes referida así como la expresión «TARARÍ», manifestando el autor su disconformidad con la frase «Andalucía por sí». Estas nuevas pintadas mostraban el deseo de que Andalucía debía de tener una auténtica autonomía, es decir, su propio estatuto de autonomía equiparable a los de las llamadas nacionalidades históricas: Cataluña, País Vasco y Galicia.

Por último, en la parte superior de la fotografía, trazados sobre la pintada «Andalucía libre» ya referida, se escribió la palabra «AMNIS(TIA)» y se dibujó un puño en alto como símbolo de lucha, utilizando para ello pintura negra y brocha.

En el pilar situado a la izquierda de este tramo —visible en la fotografía 34— aparece pegado el cartel oficial con el rostro de Lorca y más abajo un ejemplar del diseñado por Vázquez de Sola. Se aprovechó para pintar sobre el segundo, tanto las últimas letras del término «Estatuto» ya referido, así como una figura

³⁹ Palabras de José Caballero y datos del texto de Raúl Estévez García, secretario de la Fundación Caballero-Thomas de Carranza, para la reciente exposición titulada *Muestra Propuesta para una bandera Andaluza* llevada a cabo en el Museo de Huelva.

⁴⁰ El País, 3-6-1977. «José Caballero expone su propuesta para una bandera andaluza», de Eduardo Castro.

humana —quizás representando a un asistente al acto convocado— con las piernas en «V» invertida y los brazos levantados que pareciera sujetar el tramo superior de la elipse dibujada en el cartel.

Esta composición pudiera recordar también a algunas representaciones antropomorfas de la pintura rupestre neolítica, y en concreto a la descubierta en el Abrigo de las Colmenas de Vélez-Blanco (Almería) en 1868 por el arqueólogo Manuel de Góngora y Martínez. Esa figura prehistórica, aunque con los brazos en cruz, sujeta lo que parece ser un arco, siendo interpretado como un cazador. Sin embargo, la figura fue adoptada por el movimiento intelectual y artístico almeriense llamado *Indaliano*, eligiéndola como símbolo del mismo y denominándola indalo. Ésta sería considerada por los miembros del movimiento como un motivo con valores profilácticos que pronto se vería trazada, como elemento protector, sobre las puertas y fachadas de las casas almerienses.

Este movimiento fue fundado por el pintor y escultor Jesús de Perceval a mediados de los años cuarenta del siglo XX. Un movimiento artístico que reivindicaba, frente a la pintura vanguardista del momento, una pintura más realista que mostrara la identidad y el costumbrismo del pueblo almeriense (representando campesinos, mujeres, niños, sus barrios...) así como sus paisajes luminosos y desérticos.

Aunque hoy en día el indalo es ya un símbolo turístico que incluso representa a Almería, cuando se trazó nuestra figura en la tapia, respondería o se encuadraba dentro del contexto del renacer del nacionalismo andaluz y de la reivindicación de sus propias señas de identidad tanto políticas, culturales como históricas.

También resulta interesante ver en la fotografía 14 la pintada «(L)ORC(A)» trazada con spray ocre por encima de varios carteles, y como posteriormente las letras fueron censuradas, tachadas, pintando aspas sobre ellas en un tono de spray más rojo.

Pedro Sempere (1977: 81) ya decía sobre las tachaduras que era «la traslación al lenguaje de los muros de la figura del censor y la institución represiva de la censura [...]» cuyo objetivo era «neutralizar el contenido de la pintada hasta provocar su ilegibilidad [...] suprimir su comunicación». Exponía además, hasta diez posibles formas de tachadura: emborronamiento, palos y aspas, tramas, garrapatos, dibujos, rayas, cruces, encalado, revoque y lavado.

La censura con aspas aplicada en la tapia sobre Lorca, resulta un tanto contradictoria ya que el mural se hacía precisamente en homenaje al poeta, a no ser que fuese también obra del grupo de ultraderechistas que destruyeron o quemaron varios de los carteles expuestos.

CAPÍTULO 5

PINTADAS REALIZADAS SOBRE LA SUPERFICIE DE LA TAPIA

En este apartado analizamos las pintadas que se realizaron directamente sobre la superficie de la tapia, algunas de las cuales se han conservado hasta nuestros días⁴¹, así como las que se pueden ver en las fotografías 32, 33, 34, 40 y en la filmación del NO-DO.

La gran mayoría de las pintadas de la Transición española se conocen por las numerosas fotografías y filmaciones que se conservan de aquella época⁴², también por otras fotografías realizadas en los años 90 donde se aprecian algunas pintadas de años anteriores, hoy ya desaparecidas (Figueroa Saavedra, 2025), y por las alusiones que a ellas se hace en la documentación de archivo estudiada por algunos investigadores (García Lázaro, 2013: 32-47). Sin embargo, son muy escasas las que aún perviven en los muros de nuestras ciudades, por lo que las conservadas en la tapia son un material excepcional⁴³ (Fot.34).

En la fotografía 34 se aprecia en uno de los pilares, bajo el cartel ya referido de Vázquez de Sola sobre el que se trazó el posible indalo, la pintada «EL 5 / A LAS / 5», y por encima del resto de carteles se lee «RECONCILIACIÓN», término éste sobre el que se sustentará el discurso de la historia de la Transición española⁴⁴. De hecho, el propio texto del manifiesto de marzo de 1976 que redactó la Comisión Organizadora del homenaje, se autodenominaba como «el manifiesto de la reconciliación». Esta misma consigna figuraba en una pancarta visible en el acto celebrado en Fuente Vaqueros, según se aprecia en una fotografía de Fernando Miranda o en otra de Torres Molina publicada en el diario Ideal⁴⁵, y visible también en las imágenes del NO-DO, donde se lee «La Asociación de Vecinos y el Club Juvenil Zaidín-Vergeles con Lorca y la

⁴¹ Algunas fotografías que presentamos de las pintadas que aún se conservan en la tapia han sido tratadas con diferentes filtros y programas de edición de imagen para hacerlas más visibles y comprensibles, por lo que muestran tonos y colores que se alejan de los reales.

⁴² Véanse por ejemplo los trabajos ya citados de Fernando Arias y Pedro Sempere.

⁴³ Sobre estas pintadas ya aportamos algunas ideas en Barrera Maturana, 2019: 61-66.

⁴⁴ «Uno de los considerados grandes artificios de la historia de la Transición española, ya desde sus inicios, será el discurso sobre la reconciliación nacional de las dos Españas enfrentadas en el período 1936-1939: elementos y valores tales como el consenso, la hermandad y el diálogo pasarán a ocupar un lugar fundamental en la construcción y el asentamiento de una democracia sólida, donde aparentemente no hay vencedores ni vencidos, y que irá consolidándose con el paso del tiempo» (Yeste, 2010: 7), eso sí, a cambio de la desmemoria y del olvido público de la Guerra Civil y de las consecuencias de la represión franquista.

⁴⁵ Ideal, 6-6-1976. «Miles de personas, en el homenaje popular a García Lorca, en Fuente Vaqueros». Archivo Molina Fajardo (AMF-Prensa 1976 (II) Mayo-Agosto) del PCFGL.



Fot. 34. Pintadas trazadas en la tapia y sobre carteles. Fotografía de Antonio Lara Arco, 1976



Fots. 35 y 36. Pintada del tramo 15 de la tapia. Fotografías (tratada) del autor, 2024

Reconciliación». El texto además se enmarca con dos de las pegatinas oficiales con la imagen de Federico.

Esta pintada realizada con spray verde, se conserva aún hoy pero muy desgastada, en el tramo 15 de la tapia. (Fots.35 y 36).

Analicemos a continuación las pintadas que se realizaron en los tramos 17 y 18 de la tapia —las cuales hemos dibujado (Ilustración 1)— a partir de las fotografías 32 y 33.

En el tramo de tapia anterior al pilar donde se pegó el cartel con la consigna «Andalucía Libre», se escribió el texto «(L)IBERTAD / (LEVAN)TATE!» debajo de una figura. Esa misma figura y parte de la palabra «Libertad» se pueden ver también en la fotografía 26.

Ya en el tramo siguiente, el 17, se leen de arriba abajo las siguientes pintadas:

«SI, SI, ALBERTI A MADRID / “ “, DOLORES “ “ / LORCA / ALBERTI / HERNANDEZ».

Sobrepuesto a los nombres de los tres poetas referidos se traza el dibujo de un rostro de perfil. En la parte superior del pilar, se escribe «¡LORCA!» y debajo se dibuja un personaje que sonríe y levanta el pulgar de su mano derecha, como signo de felicidad, de aprobación o de satisfacción.

Hagamos algunos comentarios sobre estas pintadas. Respecto al «SI, SI, ALBERTI A MADRID», decir que esta consigna se escuchó en el acto que se celebró ese día en el Patio de los Mármolés del Hospital Real, y así lo narró Ramos Espejo:

Por último se oyó la voz de Rafael Alberti a través de la cinta magnetofónica que el poeta, residente en Roma, había entregado a José Caballero. Alberti recitó “Balada del que nunca fue a Granada”, y el público volvió a corear: «Sí, sí, Alberti a Madrid⁴⁶».

En el acto que tuvo lugar por la tarde en Fuente Vaqueros, volvió a sonar la cinta magnetofónica con la voz del poeta y se oyeron «...vítores y gritos de *ra, ra, ra, Alberti a Graná, y sí, sí, sí, Alberti a Madrid*», según palabras de Karmentxu Martín⁴⁷.

La siguiente pintada “ “, DOLORES “ “, trazada bajo la anterior, recrea la misma consigna aunque en este caso dedicada a Dolores Ibárruri, Pasionaria, presidenta del PCE en el exilio.

Ambos, poeta y política estaban exiliados, uno en Roma y la otra en Moscú. Tras la legalización del Partido Comunista de España el 9 de abril de 1977, Rafael Alberti regresará del exilio el 27 de abril de ese mismo año y Dolores Ibárruri lo hará el 13 de mayo.

La consigna dedicada a Alberti se hizo imitando la de Dolores Ibárruri que ya era *vox populi* en los años precedentes:

El 1 de mayo de 1974 sorprendió a Dolores Ibárruri en París, había llegado unos días antes para asistir al entierro de Jaques Duclos, dirigente comunista francés fallecido el 25 de abril. Desde el balcón de la casa donde se alojaba, presenció la manifestación del Día del Trabajo. Reconocida por la multitud de trabajadores

⁴⁶ Ideal, 5-6-1976. «Los supervivientes de “La Barraca” trajeron a Granada la alegría y la tristeza de sus recuerdos sobre el poeta de Fuente Vaqueros», de Antonio Ramos. Archivo Molina Fajardo (AMF-Prensa 1976 (II) Mayo-Agosto) del PCFGL.

⁴⁷ El País, 6-6-1976. «A las cinco de la tarde...», *op. cit.*



Ilustración 1. Pintadas en la tapia. Dibujo elaborado por el autor en 2026 a partir de las fotografías 32 y 33 de Antonio Lara Arco

españoles asistentes, estos empezaron a corear una consigna que ya se escuchaba dentro de España, «Sí, sí, sí... Dolores a Madrid» (Aragües Estragués, 2022).

Diferentes autores en los años setenta publicaron fotografías con pintadas similares a la nuestra, así como otras ácratas o anarquistas que manifestaban su oposición al sistema de partidos políticos y se burlaban de sus consignas, como por ejemplo la que decía, «Coño coño coño Dolores a Logroño» (Arias, 1977)⁴⁸. En 1998 aún era visible en los muros de la Residencia Joaquín Blume de la Universidad Complutense de Madrid, la pintada parcialmente ilegible e interrumpida, «...DOLORES A...», documentada por Fernando Figueroa Saavedra (2004: 44) (2025: 72-73)⁴⁹.

En diciembre de 1976 se llevó a cabo una campaña de pega de carteles por parte del PCE (Ginard Féron, 2013: 210) reivindicando no sólo la legalización del partido, sino también el derecho de Dolores Ibárruri a regresar a España. En los carteles figuraba el rostro de Pasionaria junto a la misma consigna de nuestra pintada⁵⁰.

El día de la legalización del PCE, en Sevilla, como en muchas otras ciudades españolas, militantes y afines al partido salieron a las calles a festejarlo. En una fotografía de José Julio Ruiz Benavides podemos ver a varias personas portando un gran cartel de Pasionaria con la consigna «Sí, si / Dolores/ a / Madrid. / (Mi) corazón con vosotros»⁵¹.

Incluso en 1977 y a raíz de la participación del cantautor Víctor Manuel en un festival de canción política en la República Democrática Alemana, grabará el disco *Spanien* de la Compañía discográfica VEB Deutsche Schallplatten de Berlín, figurando en la primera cara del vinilo la canción titulada *Veremos a Dolores*, cuyo estribillo dice «Sí, *veremos a Dolores* caminar las calles de Madrid». Este tema, cantado también por Ana Belén, se hará popular y sonará en muchos de los actos y mítines que por aquel entonces celebraba el PCE.

No obstante, tampoco faltaron los mensajes de grupos derechistas alusivos al regreso de Dolores a España, como por ejemplo las pegatinas que circulaban en Canarias en 1977 con el texto «Ibárruri, España / será tu tumba. / F.L.N.» (García Lázaro, 2013: 332), o las pintadas negativas de otros lugares del país dirigidas al poeta gaditano y al propio Federico, «Alberti asesino», «F. García Lorca no está presente» y «Muera García Lorca» (Sempere, 1977: 154, 157, 159).

El texto «O JUGAMOS TODOS O R(O)MPEMOS LA BARAJA / (POPULAR» se sitúa en la parte más baja de la tapia ocupando los tramos 17 y 18. Esa frase se suele utilizar para expresar la idea de que si no se cumplen unas condiciones o reglas mínimas, no se quiere participar en una actividad o situación⁵². Es decir,

⁴⁸ Otra pintada donde se lee «Dolores a Madrid» se puede ver en VV.AA., 1977.

⁴⁹ Esta pintada de 1977 ya no se conserva en la actualidad, según sabemos por la información que amablemente nos ha facilitado Fernando Figueroa, y al que hacemos llegar nuestro agradecimiento.

⁵⁰ Ver esos carteles en Collection International Institute of Social History (Amsterdam) [en línea] <https://hdl.handle.net/10622/174AAAF9-F12E-445A-9322-91FEBD6E3C86> [consulta 14-2-2026], y también en la Agencia Efe [en línea] <https://efs.efeservicios.com/foto/pce-pega-carteles/8000753831> [consulta 14-2-2026].

⁵¹ Archivo Histórico de CCOO de Andalucía, fondo de José Julio Ruiz Benavides (Ref.: ES SeAHC 07.02.173.6) [en línea] <https://catalogo.fundacionandalucia.ccoo.es/index.php/legalizacion-del-pce-06> [consulta 5-3-2026].

⁵² «Romper la baraja: Cancelar un trato o un pacto, o unas negociaciones. O aceptan esta condición o rompemos la baraja», así se define la expresión en el Diccionario panhispánico del español jurídico de la Real Academia Española [en línea] <https://dpej.rae.es/lema/romper-la-baraja> [consulta 5-3-2026].



Fot. 37. Diseño de cartel de José Canes Solé, 1975

en el contexto en el que se hizo la pintada, se quería transmitir el mensaje de que el nuevo orden monárquico impuesto, era una continuidad del franquismo, donde la represión y los asesinatos estaban al orden del día, no se habían legalizado todas las fuerzas políticas y sindicales⁵³, y aún no había sido aprobada una ley de Amnistía. Una consigna que se popularizó durante la Transición.

La pintada además está firmada con el término «Popular», quizás haciendo referencia a que se trata de un dicho o refrán popular, aunque también es cierto que ese término se empleaba con frecuencia en otras pintadas de la época, tales como «Democracia Popular», «Universidad Popular», «Socialismo Popular» o «Poder Popular Andalúz», e incluso entre los diversos colectivos de artistas que surgieron a finales de los años 50 y durante los años 60, existía uno llamado *Estampa Popular*.

La consigna «O jugamos todos o rompemos la baraja» figuraba también junto al texto «Ayer bastos, hoy espadas» en un cartel —diseño de José Canes Solé de 1975— que aunque confeccionado en París por el CISE (Comité de Información y Solidaridad con España) tuvo gran difusión en España (Martínez Martín, 2023: 295-296). En otro ejemplar de este mismo cartel se sustituyeron las siglas del CISE y la dirección parisina por la consigna «Amnistía total»⁵⁴.

El cartel es un montaje inspirado en la figura del rey de la baraja tipo inglesa, reversible, aunque los símbolos utilizados, basto y espada, pertenecen a la baraja española. Junto al rey de espadas y el año de 1976, figura una «R» y una flor de lis aludiendo a la figura del rey y a la monarquía de los borbones. La figura invertida es el rey de bastos representado por un sello de correos con el rostro de Franco y una corona. Éste figura sobre un fondo que muestra imágenes del *Guernica* de Picasso, los símbolos de Falange Española (el yugo y las flechas), el año de 1936 y una «C» aludiendo al caudillo y a la dictadura (Fot.37).

Existe un cartel de 1976 del mismo artista y con similar temática en el Museo de Naipes «Marqués de Prado Ameno» de La Habana (Cuba)⁵⁵. Esta vez, y a diferencia del diseño anterior, en las figuras se reconocen claramente por sus rostros —además de al dictador— al rey Juan Carlos I. Así mismo, aparece la consigna «Despres de bastonades volem Amnistia i Estatut d'Autonomia Països Catalans» escrita sobre los colores de la *senyera*.

Por encima de la pintada, ya en el tramo 18, se dibuja un gran puño en alto del que surge una flecha que señala al cartel en el que se escribió «Pan Trabajo Libertad». Cubriendo parcialmente el puño se trazó otra pintada, que encabezada por el dibujo de un personaje dice «MI CARRO / ME LO ROBARON»⁵⁶. En la filmación del NO-DO se observa a un joven trazándola con spray. Hoy tan sólo puede verse en ese tramo de la tapia parte del texto, en concreto «MI CARR.../ ME...», además de una serie de trazos realizados con pintura negra aparente-

⁵³ Una pintada donde se lee «Legalización [sic] de todos los partidos políticos / Joven Guardia Roja», se puede en la exposición fotográfica *Pintadas. 1976-1979*, de Manel Armengol, que tuvo lugar del 10-6-2023 al 9-9-2023 en la galería de arte Rocío Santa Cruz de Barcelona [en línea] <https://rociosantacruz.com/exposiciones-rsc/pintadas-1976-1979-del-10-06-2023-09-09-2023/> [consulta 5-3-2026].

⁵⁴ La imagen que presentamos del cartel (Fot.37) procede de la web: <https://www.ebay.co.uk/itm/176203838385> [consulta 14-6-2026]. El otro ejemplar referido puede verse en: <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-carteles-pequenos/o-jugamos-todos-o-rompemos-baraja-amnistia-total-pequeno-cartel-litografico-edicion-numerada~x654110979> [consulta 18-6-2026].

⁵⁵ Este cartel se puede ver en OHC-Colecciones Digitales [en línea] <https://repositoriodigital.ohc.cu/s/repositorioidigital/item/53778> [consulta 5-3-2026].

⁵⁶ Es una de las estrofas de la popular canción *Mi carro*, compuesta en 1969 e interpretada por Manolo Escobar.



38



39

Fot. 38. Pintadas del tramo 18 de la tapia. Fotografía (tratada) del autor, 2018

Fot. 39. Pintadas del tramo 19 de la tapia. Fotografía (tratada) del autor, 2025



40



Ilustración 2

Fot. 40. Pintadas en los tramos 12 y 13 de la tapia. Fotografía de Antonio Lara Arco, 1976

Ilustración 2. Pintadas en la tapia. Dibujo elaborado por el autor en 2026 a partir de lo conservado en la tapia (fotografías 41 a 44) y la fotografía 40 de Antonio Lara Arco

mente inconexos, y en color verde se lee «ANDALUCIA/...». La pintada podría hacer alusión de manera metafórica, a lo ya referido que reivindicaba el colectivo Manifiesto Canción del Sur, es decir, a todo aquello que la dictadura franquista había robado al pueblo andaluz (Fot.38).

En el tramo siguiente de la tapia, según se observa en la fotografía 33 e ilustración 1, se lee parcialmente «SE P.../ BAJO...». Posiblemente indicara que se prohibía fijar carteles bajo multa, o algo similar. Se trata de una prohibición que ya hemos visto que se repite en otros tramos. En el tramo 19 se conserva aún escrita la palabra «BAJO...» y además otras pintadas trazadas con pintura a brocha: en la parte superior y en color rojo se lee «¡EL PARTIDO!», y en la parte inferior en color negro «LIBER(TAD)». Ya en el tramo 20 se lee «LIBERT / AD / PAN / (TRA)BAJO» (Fot.39).

En la fotografía 40 vemos a una persona en el momento en el que con lata de pintura y brocha en las manos traza unas pintadas. En la misma fotografía se puede ver algo escorado el siguiente tramo de la tapia con distintas pintadas y un motivo figurativo.

Las pintadas que se ven en la fotografía referida, corresponden a las que aún hoy se conservan en los tramos 12 y 13 de la tapia (Fot.40 e Ilustración 2).

En el tramo 12, a la izquierda y trazadas con pintura roja, se lee «BLAS / BLAS / BLAS», y ocupando el resto del tramo el texto, «B(LAS) / ROJOS / AL PARE / DO(N) / VOLVEREMOS / QUE VUELVA / ALBERTI». La última sílaba del apellido del poeta gaditano se escribe en el pilar derecho que flanquea este tramo de la tapia. Asimismo, sobre ella se vuelve a dibujar ese personaje sonriente y con el pulgar alzado de su mano derecha que ya vimos en el tramo 18 (Fots.41 y 42).

En esta pintada se vuelve a manifestar el deseo de regreso del exilio de Rafael Alberti, sin embargo, hay una pintada que desentona en este contexto de homenaje a Lorca, nos referimos a «ROJOS / AL PARE / DO(N) / VOLVEREMOS». Recordemos aquel acto de vandalismo perpetrado por un grupo de ultraderechistas que destruyeron o quemaron varios de los carteles expuestos en el edificio, y que al parecer no se quedó sólo en eso, sino que también escribieron esta pintada amenazante en la tapia. De hecho, se trata de una consigna muy usual en las pintadas de los grupos de ultraderecha de la época⁵⁷ que desgraciadamente en la actualidad volvemos a ver pintada en los muros de nuestras ciudades. Lo mismo ocurría con la expresión «Volveremos», que en ocasiones aparecerá incluso firmada, «Volveremos. Los Maceros» o «Volveremos. GAS» (Sempere, 1977: 163).

En relación a la repetición hasta cuatro veces del nombre «BLAS», lo lógico es pensar que se trata de la aclamación del poeta Blas de Otero que participó en el acto celebrado en el Patio de los Mármoles, y cuya intervención se inició con un público entregado en aplausos y coreando la consigna «¿Con quién está Blas de Otero?: con el estudiante y el obrero»⁵⁸, no obstante, es posible que se refiera a Blas Piñar López, fundador y líder del partido político de extrema derecha Fuerza Nueva (FN). Un partido que precisamente se creó en 1976 y

⁵⁷ Una pintada donde se lee «Rojos al paredón» se puede ver en VV.AA., 1977. Otras variantes de ésta eran: «Fuera rojos ¡al paredón!», «Ni amnistía ni perdón, rojos al paredón», «Curas rojos al paredón», «ETA al paredón», «Marxismo al paredón», «Tarancón al paredón», en SEMPERE, 1977: 154-164; o «Rojos al paredón. Contra el Marxismo vota no (yugo y flechas)», en Lizcano, Aranguren, Equipo Diorama, 1977.

⁵⁸ Ideal, 5-6-1976. «Los supervivientes de "La Barraca" trajeron..., op. cit.



41



42

Fot. 41. Pintadas del tramo 12 de la tapia. Fotografía del autor, 2025

Fot. 42. Pintadas del tramo 12 de la tapia. Fotografía (tratada) del autor, 2025



Fot. 43. Pintadas del tramo 13 de la tapia. Fotografía (tratada) del autor, 2025



Fot. 44. Pintadas del tramo 13 de la tapia. Fotografía del autor, 2025

desapareció en 1982 (Barrera Maturana, 2019: 63-65). De hecho, las letras del nombre, y en especial la «L», muestran el mismo aspecto que las que aparecen en la pintada «Rojos al paredón, volveremos», lo que nos hace pensar que una misma mano y en un mismo acto escribió tanto el nombre del líder, como la amenaza de muerte. Además, en la fotografía 40 figura una persona que está trazando una pintada con letras de gran tamaño sobre las anteriores, donde parece leerse «ANDAL...», quizás Andalucía, como si pretendiera ocultar las pintadas ultraderechistas.

También en la parte superior de este mismo tramo se lee «VITORIA» y se continúa en el tramo 13 con el texto completo, «VITORIA HERMANOS NOSOTROS / NO OLVIDAMOS» trazado con spray verde (Fot.43).

La pintada hace referencia a un terrible suceso ocurrido en Vitoria-Gasteiz el 3 de marzo de 1976⁵⁹. Tras dos meses de huelga y dos días de paro general, se convocó una asamblea general en el interior de la Iglesia de San Francisco de Asís del barrio de Zaramaga, a la que acudieron en masa los trabajadores. La policía ordenó el desalojo de la iglesia. Ante el miedo a la represión las casi 5000 personas que se hallaban en su interior se negaron a salir. La policía actuó gaseando el interior del edificio, lo que provocó el pánico y la huida de las personas que allí se concentraban, momentos que aprovechó la policía para cargar violenta e indiscriminadamente sobre ellos, golpeando y disparando tanto pelotas de goma como balas. El resultado fue un centenar de heridos y cinco asesinados⁶⁰. Cabe la posibilidad de que la pintada se hiciese tras el suceso o también durante el acto de homenaje a Lorca, como recordatorio y en solidaridad con las víctimas.

Por debajo de la pintada y ocupando el centro del tramo de tapia, se ve trazada a brocha y con pintura negra una mano alzada, cuyo pulgar aparece parcialmente cubierto por una mancha de pintura roja. La mano adopta una postura algo forzada e incluso podríamos decir trágica o dramática, como gesto de dolor o liberación.

A la izquierda del motivo, hay una pintada en color verde, en la que parece leerse «PROHIBIDO /...», y a la derecha, bajo los dedos de la mano, existe otra con letras de gran tamaño y en color rojo, que dice «CARTELES / NO». Dentro de la letra «O» y aprovechando su forma circular se escribió con pintura negra una letra «A» como símbolo de Anarquía. Por debajo figura también la pintada «ALANDALU(S)» (Fot.44).

La figura de la mano y la pintada «ALANDALU(S)», posiblemente obra de un mismo autor, pudieran hacer referencia al movimiento de lucha por la identidad andaluza. Por aquel entonces surgieron —teniendo en cuenta la base teórica e ideológica de Blas Infante— nuevas fuerzas políticas, movimientos sociales y culturales, cantautores, grupos musicales, etc., que reivindicaban el pasado histórico andalusí de la región, y es en ese contexto en el que debemos de entender esta pintada junto a la mano como símbolo de opresión y lucha.

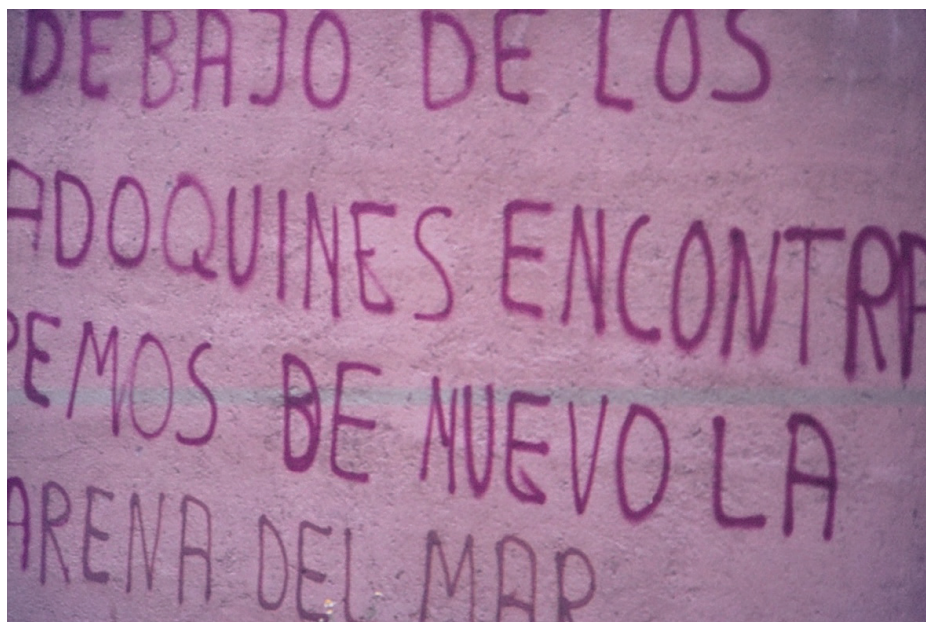
En el ámbito musical, a finales de los años 60 y principios de los 70, se comienza a hacer en Andalucía una música puramente andaluza, sin ningún tipo

⁵⁹ Sobre estos sucesos consultar *La matanza de Vitoria* en la web *Archivo de la Transición* [en línea] <https://archivodelatransicion.es/archivo-organizaciones/la-matanza-de-vitoria> [consulta 14-2-2026].

⁶⁰ En el Archivo Histórico de CCOO de Andalucía, fondo de José Julio Ruiz Benavides (Ref.: ES SeAHC 07.02.62.0.4), se puede ver una pintada sevillana de marzo de 1976 que hace alusión a este suceso, donde se lee «2 ASESINADOS EN VITORIA FRAGA ASESINO NO MAS CRIMENES» [en línea] <https://catalogo.fundacionandalucia.ccoo.es/index.php/pintadas-04> [consulta 5-3-2026].



Fot. 45. Pintadas del tramo 8 de la tapia. Fotografía del autor, 2025



Fot. 46. Pintadas del tramo 8 de la tapia. Fotografía de Fernando Miranda López, 1976

de folclorismo, que pretendía romper con los clásico estereotipos andaluces, donde se encuadrarían, por ejemplo, los cantautores que formaban el Manifiesto Canción del Sur. En palabras de González Lucini (2004: 169) «[...] se recuperaban los ritmos y la tradición de la música de Andalucía [...] la realidad andaluza, y su “copla” no eran ni los “topicazos” de la castañuela, de la superficialidad o de la peineta».

En esta misma línea, en 1972 se formó el dúo Lole y Manuel editando su primer álbum *Nuevo día* en 1975, donde figura la canción *Sangre gitana y mora* cantada en árabe por la interprete. Lo mismo ocurrirá con los tangos *Alquivira* del álbum *Pasaje del agua* de 1976, donde además se emplearán instrumentos árabes.

Coetáneamente nacerá el llamado rock andaluz, surgiendo entre otros el grupo Smash, que elaborará su famoso *Manifiesto de lo borde* en 1968 (Téllez, 2016: 160). Hemos de recordar que en 1974 se funda el grupo Triana con su primer álbum *El patio* (1975), que dejará una estela de influencias en grupos posteriores, como por ejemplo Alameda o Cai, y en otros con sugestivos nombres que recuerdan ese pasado andalusí de Andalucía, nos referimos a grupos como Mezquita, Imán Califato Independiente o Medina Azahara.

Incluso el propio Miguel Ríos que asistió al acto celebrado en el Hospital Real y al mural de la tapia, publicará en 1977 el álbum *Al-Andalus*. En la primera canción del álbum, cuyo nombre da título al mismo, se incluirán instrumentos y ritmos árabes, así como voces en esa misma lengua en la canción *Azahara*. También figura el tema *El cinco, a las cinco* en recuerdo de este primer homenaje al poeta.

En el tramo 8 de la tapia se conserva aún hoy una pintada con spray rojo que ocupa todo el tramo, donde se lee «DEBAJO DE LOS / ADOQUINES ENCONTRA / REMOS DE NUEVO LA /...». El mensaje está incompleto ya que las humedades han afectado a la parte inferior de la tapia, desapareciendo el revoco de la misma (Fot.45).

Sin embargo, gracias a una fotografía realizada por Fernando Miranda podemos leer la última línea del mensaje, que decía «.../ ARENA DEL MAR», es decir, el mensaje completo era «Debajo de los adoquines encontraremos de nuevo la arena del mar» (Fot.46).

Bajo el artículo «la» de la pintada podemos ver los pétalos de una flor realizada con spray verde y en el pilar izquierdo un texto hoy ilegible acompañado de un ave.

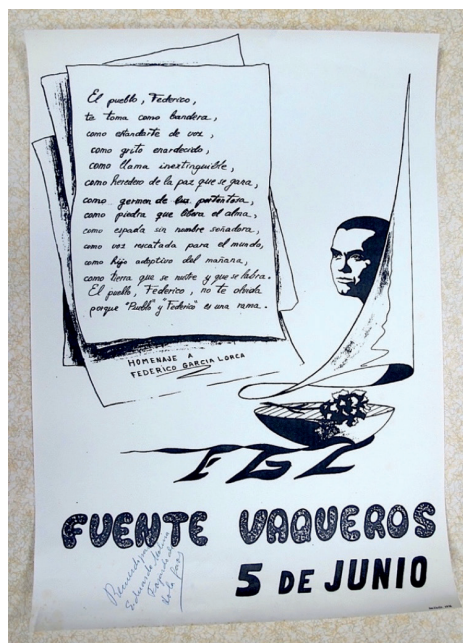
La pintada nos retrotrae a las revueltas y protestas que se produjeron en París en el llamado mayo francés o mayo de 1968, y concretamente a un slogan o consigna muy conocido que también se pintaba en los muros parisinos, el «Sous les pavés, la plage»⁶¹, es decir, «Bajo los adoquines, la playa» (Serrat Crespo, 2008: 32).

Marc Abélès (2018: 54, 60), hoy director de Estudios en l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales de París, y por aquel entonces activista parisino, dirá sobre esta pintada:

⁶¹ «Levantad los adoquines. Debajo hay playas», así figura traducido por Fernando Arias, ofreciendo esta explicación: «[...] referente de forma clara, también, a las barricadas y la revolución como regreso a la felicidad y a la calma, simbolizada, en este caso, por la imagen de la arena y el mar» (Arias, 1977).



47



48

Fot. 47. Pintadas del tramo 9 de la tapia. Fotografía del autor, 2025

Fot. 48. Cartel del homenaje a Lorca con la dedicatoria de Lola Gaos. Fotografía del autor, 2025

[...] nuestros censores le dieron irónicamente la vuelta a aquel eslogan, que era sinónimo del gran impulso liberador. Después de haber lanzado sus adoquines, ya iba siendo hora de que los estudiantes se dispersaran para las vacaciones. [...] el inolvidable “Sous les pavés, la plage” de Christian Sebastiani, una pintada a la que después le salieron padrastrros, incluido el facho felón Jean-Edern Hallier (i) [sic].

Nuestra pintada no debió realizarse en 1968 dado el buen estado de conservación que muestra en la fotografía de 1976, pero sí que es una versión muy cercana al slogan francés, aunque con una característica que la hace diferente, y es que introduce en el texto las palabras “encontraremos de nuevo”. Con ellas el autor manifestaba la necesidad de que se produjera un nuevo tiempo de protestas y revueltas que cambiaran el contexto histórico-político del momento, y que condujeran a la conquista de derechos sociales y libertades plenas.

En un momento posterior al trazado de esta pintada, y en el espacio existente entre el artículo «los» y «encontraremos», se pintó con brocha y pintura negra la palabra «LIBER(TAD)», y en el pilar izquierdo «IDI / OTA», tal y como se puede ver en la actualidad.

En el tramo 9, y utilizando la misma técnica de trazado y pintura, se escribió en letras de gran tamaño «LORCA / LIBERTAD» así como una flor junto al apellido del poeta. Ésta nos recuerda por su diseño a una flor con un trébol en el centro dibujada por Claudio Sánchez Muros en el número 1 de la revista *Poesía 70* (Guzmán Simón, 2010: 110). Sobrescrita a esta gran pintada leemos la palabra «FEO» o quizás «FED», y en letras de menor tamaño «LORCA / Y EL / PUEBLO». Se aprecia una mancha de pintura ocre con chorreones en la que se ha pintado con spray naranja la letra «A» dentro de un círculo como símbolo de Anarquía. Otra «A» de Anarquía en verde y de mayor tamaño se puede ver también en el pilar derecho (Fot.47).

En estas pintadas Lorca se identifica con la Libertad y el Pueblo. Federico sería la bandera, la voz del pueblo, símbolo de libertad y de esperanza, tal y como se expresa en otro de los carteles anunciadores del homenaje al poeta:

El pueblo, Federico,
te toma como bandera,
como estandarte de voz,
como grito enardecido,
como llama inextinguible,
como heredero de la paz que se gana [...]
[...] porque “Pueblo” y “Federico” es una rama.

Un original del cartel lo hemos podido consultar en la BPOLUG perteneciente a la donación de Molina Fajardo, en el que se lee una dedicatoria manuscrita de Lola Gaos que dice, «Recuerdo para/ Eduardo Molina / Fajardo de / Lola Gaos»⁶². En otra fotografía de Fernando Miranda un joven muestra con orgullo este mismo cartel durante el acto celebrado en la plaza de Fuente Vaqueros (Fot.48).

En el tramo 10 de la tapia actualmente quedan rastros de algunas pintadas con spray verde. Se puede llegar a leer «NERUDA», y algo más a la derecha se identifica una hoz con martillo. Sobre el apellido del poeta chileno hay varias manchas de pintura blanca que chorrean hasta la parte inferior de la tapia, trazándose sobre la más grande otra «A» de Anarquía en color naranja, similar a la comentada en el tramo anterior. Esa alusión a Pablo Neruda en la tapia

⁶² Signatura: BPOL/GRA EMF CAR 23. El cartel fue impreso en la Imprenta de la Universidad de Granada en 1976.



Fot. 49. Pintadas del tramo 10 de la tapia. Fotografía del autor, 2025



Fots. 50 y 51. Hoz con martillo y las siglas PSOE. Fotografías del autor, 2018



Fot. 52. Pintadas del tramo 6 de la tapia. Fotografía del autor, 2025

estaría en línea con lo que ya se dijo al analizar la pintada «Chile presente con Federico» (Fot.49).

El acto que tuvo lugar en el Patio de los Mármoles abarrotó de público ese espacio y la galería alta del mismo. En los fustes de varias columnas de esa galería pudimos documentar también unos grafitos trazados a lápiz —una hoz con martillo o las siglas PSOE (Partido Socialista Obrero Español)— que quizás se hicieron también durante aquella histórica mañana (Barrera Maturana, 2019: 67-68) (Fots.50 y 51).

Hay una pintada en el tramo 6 de la tapia, trazada a brocha con pintura naranja que dice «TELEFONICA / AMNISTIA / C.C.O.O.». Ésta surge en un contexto de conflicto laboral —de carácter general en todo el territorio nacional— entre la Dirección de Empresa de Telefónica y sus trabajadores durante 1976. En ese año una gran movilización sindical en todo el Estado llevó a los trabajadores de la empresa a la huelga y al paro durante dos semanas, en las que se reivindicaban mejoras sociales y un aumento salarial lineal. Dado que no se llegó a un acuerdo, la Dirección respondió con despidos, traslados forzosos y más de un centenar de sanciones. La acción sindical del año siguiente consiguió la readmisión de todos los despedidos, con excepción de seis, y la anulación de las sanciones (Rodríguez Valbuena, 2002: 85-99).

Por último, en el pilar derecho de ese mismo tramo se lee, «LORCA / HER / NANDE(Z) / PUEB(LO) / Y EL». Se ha alterado el orden del texto al final de la pintada por falta de espacio, escribiéndose la palabra «pueblo» con letra más pequeña, siendo lo correcto «Lorca Hernández y el pueblo». Esta pintada estaría en sintonía con la vista en la fotografía 47, correspondiente al tramo 9 de la tapia (Fot.52).

CONCLUSIONES

A lo largo de este texto hemos analizado dieciocho materiales impresos pegados en la tapia, entre carteles, facsímiles y pegatinas. Aunque nuestro análisis se sustenta en los datos que ofrecen las fotografías del día del homenaje y la filmación del NO-DO, sabemos de otros carteles impresos que posiblemente también se pegaron en la tapia, aunque en el material manejado no podamos reconocerlos.

Fueron numerosos los carteles impresos que se centraban en la figura de Federico García Lorca, ya fuesen para anunciar el homenaje previsto para ese día 5 de junio de 1976 en Fuente Vaqueros, o alusivos a temas de algún modo relacionados con su vida, obra, o al mundo lorquiano en general. A éstos se sumarán además, un facsímil de la portada del diario *La Voz*, el cartel de Cáritas Española relativo a la Ayuda Social Americana, los folletos del Manifiesto Canción del Sur y el cartel que conmemora el cincuentenario del concurso de cante jondo de Granada.

Se utilizaron pegatinas de dos tipos, por un lado la oficial con la imagen del poeta, y por otro lado las de temática político-social, es decir, los dos diseños de Solidaridad Andaluza referentes a la campaña contra el paro y la de la bandera de Andalucía.

Las pintadas trazadas sobre carteles impresos y en blanco pegados en la tapia, suman un total de diecinueve. Salvo la pintada «Chile presente con Federico», el resto muestra una temática más reivindicativa, de carácter político y también con claros tintes del incipiente nacionalismo andaluz que poco a poco se estaba forjando.

Por último, las pintadas que fueron trazadas directamente sobre la superficie de la tapia, alcanzan un total de treinta y cuatro. De ellas, diez hacen alusión a los poetas Rafael Alberti, Pablo Neruda, Miguel Hernández y Federico García Lorca, así como al propio día del homenaje. El resto de pintadas son reivindicaciones políticas, salvo cuatro que se refieren a la prohibición de pegar carteles en la tapia, y dos que son insultos, quizás estos últimos descontextualizados y trazados en otro momento.

También se combinaron con estas pintadas varios motivos figurativos. Junto a las pintadas que aluden al nacionalismo y a la identidad andaluza figuran la bandera blanca y verde, dibujos como una flor, una granada, un posible sol radiante y un caracol, y tal vez un indalo, así como una mano alzada junto a la pintada «Alandalus», que relacionamos con esa reivindicación andaluza de su pasado histórico andalusí.

Asociados a pintadas de temática política, vimos un puño en alto que acompañaba a la pintada «O jugamos todos o rompemos la baraja (Popular)», así como otro puño alzado junto a la palabra «Amnistía», y una hoz con martillo acompañando a «Neruda». Una flor se pintaba junto a «Lorca Libertad», y otra flor y un ave las vimos en la pintada que consideramos una versión de la famosa consigna francesa del mayo del 68.

Estamos pues, ante un mural donde se hacen visibles diversas facetas de la Cultura. Por ejemplo, la poesía y la música estarán representadas por los numerosos carteles que aluden a Federico García Lorca, al *Romancero gitano*, a la revista *Poesía 70*, al cincuentenario del concurso de cante jondo de Granada y al Manifiesto Canción del Sur, así como por las pintadas con los nombres de los poetas silenciados por la dictadura franquista y los de los poetas del momento.

El mundo del teatro estará presente con los carteles de La Barraca y con aquellos de la Asociación de Mujeres Universitarias, donde se hacía eco de la participación en el homenaje de tres grandes actrices de la época, Nuria Espert, Aurora Bautista y Lola Gaos.

Por último, pintores y dibujantes de la esfera nacional y local dejaron su impronta con una treintena de carteles y un tebeo diseñados para el homenaje del poeta granadino, destacando figuras como José Caballero, Manuel Ángeles Ortiz, Cayetano Aníbal, Andrés Vázquez de Sola, José Tito Rojo, Fernando Guijarro Arcas, entre otros muchos.

Como ha podido comprobar el lector, la acción llevada a cabo en la tapia efectivamente sí que fue una actividad colectiva pero más cercana al collage que al pintado de un mural, tal y como podríamos entenderlo hoy en día en el contexto del arte urbano. Se utilizaron todo tipo de materiales para realizarlo: pintadas trazadas con brocha y spray, pegado de carteles, folletos, pegatinas y facsímiles impresos, y también pegado de carteles en blanco sobre los que se escribieron diferentes consignas.

Asimismo, se señaló en la prensa que el mural fue dedicado al poeta granadino, y efectivamente así fue, sin embargo, del total de los 72 materiales analizados, podemos afirmar que expresamente dedicados, de algún modo, al poeta granadino contamos con tan sólo 19, el resto de materiales, es decir 53, son principalmente pintadas políticas. A pesar de ello, hemos de admitir que fue la figura de Federico el detonante de todas las reivindicaciones políticas, sociales y culturales que se vertieron en la tapia.

Así pues, en el mural además de homenajearse a Federico García Lorca se exigía la Amnistía de los represaliados por el franquismo, la legalización de todas las fuerzas políticas, y el regreso de los exiliados —representados por las figuras de Rafael Alberti y Dolores Ibárruri—. Se mostraba solidaridad con los obreros por los trágicos sucesos acaecidos en Vitoria-Gasteiz, y mediante un tebeo se pedía justicia para los asesinados durante la Guerra Civil y la dictadura franquista. Con la pintada «O jugamos todos o rompemos la baraja (Popular)» se criticaba la continuidad del franquismo en el nuevo orden monárquico impuesto.

Se llamaba a la reconciliación, pero también a la revolución como medio para conseguir la libertad, tal y como se recogía en la pintada escrita en árabe, y que quedaba insinuada en la que se inspiraba en el mayo francés, e incluso en la que leemos «Andaluces levantaos», aunque esta última con claros tintes nacionalistas. Es significativo que la palabra «Libertad» aparezca hasta ocho veces en la tapia, en dos ocasiones «Andalucía libre» y vemos tres veces pintada la bandera andaluza, todo ello muestra de ese joven e incipiente nacionalismo andaluz. En esa misma línea se pedía «Pan trabajo libertad» y se denunciaba el paro y la emigración que sufría el pueblo andaluz. Esas mismas exigencias de libertad, justicia, mejoras sociales y de reconocimiento de la identidad andaluza, quedaron reflejados en los poemas y voces de los poetas y cantautores que formaron parte de la revista *Poesía 70* y Manifiesto Canción del Sur.

Para finalizar, podemos decir que el homenaje dedicado al poeta granadino que se realizó en la tapia del Hospital Real, se convirtió en una oportunidad única para que en un mismo lugar y de manera espontánea, mujeres y hombres, a veces a título personal o representando a diversos colectivos sociales, culturales, feministas —Solidaridad Andaluza, Cáritas Española, Manifiesto Canción del Sur, la Asociación de Mujeres Universitarias— y a algunas fuerzas políticas y sindicales —PCE, CCOO— reivindicaran los nuevos aires de libertad, que una vez muerto el dictador, el propio proceso de transición democrática así exigía. Una libertad aún no completa y amenazada por las fuerzas afines al régimen franquista que también dejaron su testimonio ese día con hechos violentos como el destrozo de algunos carteles expuestos, con la exaltación de uno de sus líderes y amenazas de muerte escritas en la propia tapia.

Por último, insistir de nuevo en lo excepcional de este conjunto de pintadas de la Transición española que se conserva aún hoy en la tapia, y que forman parte de nuestra Memoria Histórica. Fragmentos de una memoria histórica, política y cultural granadina, andaluza y universitaria, que irremediablemente necesitan de una urgente intervención de restauración, conservación y puesta en valor por parte de la Universidad de Granada, antes de que el paso del tiempo, los efectos meteorológicos y la acción humana, hagan que desaparezcan para siempre.

Granada brillaba en feria,
sin embargo,
él se apagó el 5 a las 5,
también de junio, pero de 1985.
En memoria de mi padre.

ANEXO

RELACIÓN DE MATERIALES DEL MURAL SEGÚN EL ORDEN DE ESTUDIO

Materiales impresos (cartelería, facsímiles y pegatinas) pegados en la tapia

1. Cartel homenaje al poeta con la imagen de Federico García Lorca.
2. Facsímil de la partida bautismal de Federico García Lorca.
3. Facsímil de la página del diario *La Voz* del 14 de abril de 1931.
4. Folleto del Manifiesto Canción del Sur.
5. Cartel de Cáritas Española relativo a la Ayuda Social Americana (ASA).
6. Pegatina con dos flechas y los textos Paro y Emigración. Campaña contra el paro de Solidaridad Andaluza.
7. Pegatina con ocho brazos que cogen un pico. Campaña contra el paro de Solidaridad Andaluza.
8. Cartel homenaje al poeta diseñado por Andrés Vázquez de Sola.
9. Cartel homenaje al poeta diseñado por José Caballero.
10. Cartel homenaje al poeta, *Buscaba el amanecer*, diseñado por José Caballero.
11. Facsímil del cartel diseñado por Benjamín Palencia para la compañía de teatro universitario La Barraca.
12. Pegatina con la bandera de Andalucía y quizás el nombre de la región.
13. Cartel homenaje al poeta de la Asociación de Mujeres Universitarias.
14. Cartel homenaje al poeta con la portada e ilustración del *Romancero Gitano*, edición de 1938.
15. Primera página del segundo relato del tebeo *81 viñetas para Federico García Lorca*, realizado por Fernando Guijarro Arcas.
16. Pegatina oficial del homenaje al poeta con la imagen de Federico García Lorca.
17. Cartel homenaje al poeta diseñado por Cayetano Aníbal.
18. Cartel cincuentenario del concurso de cante jondo de Granada diseñado por Manuel Ángeles Ortiz.

Pintadas realizadas sobre carteles en blanco y otros impresos

1. Chile presente con Federico.
2. الثورة الحرة, cuya transcripción es: La revolución es la libertad.
3. Andalucía libre.
4. Autonomía. Se escribe junto a los dibujos de una flor, una granada y otro motivo desconocido.
5. Pan Trabajo Libertad.
6. Se pintan 3 banderas de Andalucía.
7. Andalucía libre.
8. Libertad. Se escribe junto al dibujo de un posible caracol.
9. Estatuto.
10. Andaluces levantaos. Se escribe junto al dibujo de un posible sol radiante.
11. Andalucía por sí.
12. Tararí.
13. Autonomía.
14. Amnistía. Se escribe junto al dibujo de un puño en alto.
15. Posible figura de indalo.
16. Lorca.

Pintadas realizadas sobre la superficie de la tapia

1. Prohibido o No fijar carteles.
2. El 5 a las 5.
3. Reconciliación.
4. Libertad.
5. ¡Levántate!
6. Si, si, Alberti a Madrid.
7. Si, si, Dolores a Madrid. Salvo Dolores, el resto del texto con comillas.
8. Lorca Alberti Hernández. Se escriben junto al dibujo de un rostro de perfil.
9. ¡Lorca! Se escribe junto a un personaje sonriente que eleva el pulgar de su mano derecha.
10. O jugamos todos o rompemos la baraja (Popular). Se escribe junto a un puño en alto.
11. Mi carro me lo robaron.
12. Andalucía.
13. Se prohíbe fijar carteles bajo multa (posible).
14. ¡El partido!
15. Libertad.
16. Libertad Pan Trabajo.
17. Blas Blas Blas Blas.
18. Rojos al paredón volveremos.
19. Que vuelva Alberti. Se escribe junto a un personaje sonriente que eleva el pulgar de su mano derecha.
20. Andalucía.
21. Vitoria.
22. Vitoria hermanos nosotros no olvidamos.
23. Prohibido...
24. Carteles no.

25. Alandalus y una A símbolo de Anarquía. Se escriben junto al dibujo de una mano alzada.
26. Debajo de los adoquines encontraremos de nuevo la arena del mar. Se escribe junto a los dibujos de una flor y un ave.
27. Libertad.
28. Idiota.
29. Lorca Libertad. Se escribe junto al dibujo de una flor, y se sobrescribe Feo o Fed.
30. Lorca y el pueblo.
31. Una A símbolo de Anarquía.
32. Una A símbolo de Anarquía.
33. Neruda. Se escribe junto al dibujo de una hoz y un martillo, y se sobrescribe una A símbolo de Anarquía.
34. Telefónica Amnistía CCOO.
35. Lorca Hernández y el pueblo (texto alterado al final de la pintada).

BIBLIOGRAFÍA

Abélès, Marc (2018). «Mayo tal y como yo lo viví», en José Antonio González Alcántud y Antonio Pérez (eds.), *París no fue una fiesta y otros 68*. Granada: Universidad de Granada, pp. 31-57.

Alfaya González, José María (2024). «Cuando llegué a Granada. Un viaje entre Ceuta y el Mundo», en Isabel Alonso Dávila (coord.), *Plaza de los Lobos (1968-1977). Memorias de estudiantes antifranquistas de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad de Granada, pp.53-60.

Aragüés Estragués, Rosa María (2022). «Sí, sí, sí... Dolores a Madrid», *XIX y Veinte. Revista de historia y pensamiento contemporáneos*, 19 [en línea] https://www.academia.edu/78530429/Sí_sí_sí_Dolores_a_Madrid [consulta 14-2-2026].

Arias, Fernando (1977). *Los “graffiti”: juego y subversión*. Valencia: Difusora de Cultura, D.L.

Barrera Maturana, José Ignacio (2019). *Grafitos históricos y marcas de cantería en el patrimonio inmueble de la Universidad de Granada*. Cuadernos Técnicos de Patrimonio, 10, Granada: Universidad de Granada [en línea] https://patrimonio.ugr.es/wp-content/uploads/2019/06/Cuaderno-10_WEB.pdf [consulta 14-2-2026].

Carrillo-Linares, Alberto (2020). «Movimiento estudiantil antifranquista en Andalucía», *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, 23 (1), pp. 149-178 [en línea] <https://doi.org/10.20318/cian.2020.5431> [consulta 14-2-2026].

Cazorla Pérez, José (dir.) (1977). *La Universidad de Granada a comienzos de los años 70: un análisis sociopolítico*. Granada: Universidad de Granada.

Contreras Becerra, Javier (2015). «Sociedad civil y movilización autonomista en Andalucía. Los grupos de “Solidaridad Andaluza” (1975-1985)», *Hispania Nova*, 13, pp. 134-157 [en línea] <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2399> [consulta 14-6-2026].

Contreras Becerra, Javier (2019). *Movimiento vecinal y Movimiento andalucista: construcción de la ciudadanía y aprendizaje democrático en Andalucía (1963-1987)*. Tesis Doctoral Universidad de Granada [en línea] <http://hdl.handle.net/10481/54494> [consulta 14-2-2026].

Chirino Núñez, Francisco de Paula (2014). *Antonio Ramos, un reportero con pasaporte andaluz (análisis de su obra periodística e influencia de su entorno)*. Tesis doctoral Universidad de Sevilla, 2014 [en línea] <http://hdl.handle.net/11441/57857> [consulta 14-2-2026].

De la Torre-Espinosa, Mario (2024). «Poesía 70 (Revista, 1968-1970)», en Mario de la Torre-Espinosa, et. al. (eds.), *Juan de Loxa (1944-2017). Jondo y Beat*. Granada: Universidad de Granada, pp. 45-52.

De la Torre-Espinosa, Mario (2024). «El despeñaperro andaluz», en Mario de la Torre-Espinosa, et. al. (eds.), *Juan de Loxa (1944-2017). Jondo y Beat*. Granada: Universidad de Granada, pp. 65-76.

De Loxa, Juan (1987). «Con José Caballero en Fuentevaqueros. Recordando a Federico», en *Federico García Lorca – José Caballero. Catálogo exposición en Casa-Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros*. Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca, Diputación de Granada, pp. 30-39.

Dinverno, Melisa, Anderson, Andrew A. y Maurer, Christopher (eds.) (2025). *Memoria en movimiento: Lorca y el archivo*. Granada: Centro Federico García Lorca, Graficas Granada, S.A.

Fernández Puertas, Víctor (2016). «Alma ausente. José Caballero y el asesinato de Federico García Lorca», en Inmaculada Hernández Baena (coord.), *Buscaba el amanecer. José Caballero evoca a García Lorca. Catálogo exposición en la Casa-Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros*. Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca, Diputación de Granada, pp. 63-75.

Figuerola Saavedra, Fernando (2004). *El graffiti universitario*. Madrid: Talasa Ediciones, S.L.

Figuerola Saavedra, Fernando (2025). *La universidad glosada. El graffiti en la Ciudad Universitaria de Madrid. Ensayos grafitológicos*. Madrid: Amazon.

Frabetti, Carlo (1977). «Un equipo andaluz de tebeos. Devolver el cómic al pueblo», *Troya*, 3-4, pp. 54-55.

García Lázaro, Néstor (2013). *Las escrituras criminales en el contexto de la lucha por las libertades: teoría y práctica en Canarias entre 1959 y 1982*. Tesis Doctoral Universidad de Las Palmas de Gran Canaria [en línea] <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/16780> [consulta 22-2-2026].

Ginard Féron, David (2013). «“La madre de todos los camaradas”. Dolores Ibárruri como símbolo movilizador, de la Guerra Civil a la transición posfranquista», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 90 (2), pp. 189-216 [en línea] <https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/ginard-la-madre-de-todos-los-camaradas> [consulta 14-2-2026].

González Alcántud, José Antonio (2021). «Vanguardia y casticismo. Nuevas miradas sobre el cartel (de Manuel Ángeles Ortiz) del concurso de 1922 en Granada», *Cuadernos de Arte de La Universidad de Granada*, 52, pp. 99-120 [en línea] <https://doi.org/10.30827/caug.v52i0.22904> [consulta 14-2-2026].

González Lucini, Fernando (2004). *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*. Madrid: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura - Fundación SGAE, Ediciones.

Grau Tello, M^a Luisa (2012). «La calle es nuestra: La pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», *On the w@terfront*, 22, pp. 7-24 [en línea] <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18780> [consulta 5-3-2026].

Grau Tello, M^a Luisa (2013). «Cuando los muros hablan. Una aproximación a la pintura mural en el espacio urbano durante la Transición», *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 2 (13), pp. 71-90 [en línea] <https://doi.org/10.22530/ayc.2013.N3.142> [consulta 5-3-2026].

Grau Tello, M^a Luisa (2023). «Pintando la Transición. El caso del Colectivo Plástico de Zaragoza», *Artígrama*, 38, pp. 167-183 [en línea] <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/10762> [consulta 5-3-2026].

Guillén, Nicolás (1976). «Recuerdos de García Lorca», *Revista Triunfo*, Año XXX, núm. 698 (12-6-1976), p. 17 [en línea] <https://hdl.handle.net/10366/64998> [consulta 5-3-2026].

Guzmán Simón, Fernando (2010). *Granada y la revolución 70. Poetas y poéticas de la revista Poesía 70 (1968-1970)*. Granada: Editorial Comares.

Hernández Baena, Inmaculada (coord.) (2016). *Buscaba el amanecer. José Caballero evoca a García Lorca. Catálogo exposición en la Casa-Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros*. Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca, Diputación de Granada.

Hernández Sánchez, Mario (1990). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress, Grupo Tabacalera, Fundación Federico García Lorca.

Huerta Calvo, Javier (dir.) (2011). *La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía. Catálogo exposición*. Madrid: Acción Cultural Española [en línea] <https://www.accioncultural.es/es/publicaciones/la-barraca> [consulta 14-2-2026].

Labrador Méndez, Germán (2020). «El franquismo contra la pared. Poética y ciudadanía en las pintadas de la transición española», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, pp. 437-463 [en línea] https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074790 [consulta 14-2-2026].

Lanz, Juan José (2017). «Blas de Otero homenajea a Federico García Lorca. Texto y contexto de “Recuerdo que en Bilbao...”: 1936-1976», *Revista Ancia*, 10, pp. 6-26 [en línea] <https://fundacionblasdeotero.org/revista-ancia-no10/> [consulta 14-2-2026].

Lizcano, E., L., Aranguren, José Luis (prólogo) y Equipo Diorama (1977). *Pintadas del Referéndum*. Madrid: Equipo Diorama, D.L.

Maillard, María Luisa (1990). *Asociación Española de Mujeres Universitarias (1920-1990)*. Madrid: Asociación Española de Mujeres Universitarias (A.E.M.U.), Instituto de la Mujer.

Martínez Foronda, Alfonso (2011). «El fracaso del estado de excepción», en Alfonso Martínez Foronda (coord.), Eloísa Baena Luque e Inmaculada García Escribano, *La dictadura en la dictadura. Detenidos, deportados y torturados en Andalucía durante el estado de excepción de 1969*. Sevilla-Córdoba: Fundación de Estudios Sindicales-Archivo Histórico de CCOO-A, El Páramo, pp. 321-351 [en línea] https://biblioteca.andalucia.ccoo.es:8080/intranet-tmpl/prog/local_repository/documents/12659_4291.pdf [consulta 14-2-2026].

Martínez Foronda, Alfonso (2011). «Las detenciones de estudiantes en la Universidad de Granada», en Alfonso Martínez Foronda (coord.), Eloísa Baena Luque e Inmaculada García Escribano, *La dictadura en la dictadura. Detenidos, deportados y torturados en Andalucía durante el estado de excepción de 1969*. Sevilla-Córdoba: Fundación de Estudios Sindicales-Archivo Histórico de CCOO-A, El Páramo, pp. 169-186 [en línea] https://biblioteca.andalucia.ccoo.es:8080/intranet-tmpl/prog/local_repository/documents/12659_4291.pdf [consulta 14-2-2026].

Martínez Foronda, Alfonso (2014). «El protagonismo de la resistencia política organizada andaluza», en Alfonso Martínez Foronda (coord.), Eloísa Baena Luque y Pedro Sánchez Rodrigo, *La resistencia andaluza ante el Tribunal de Orden Público en Andalucía: 1963-1976*. Sevilla: Fundación de Estudios Sindicales-Archivo Histórico de CCOO-A, pp. 133-149 [en línea] https://biblioteca.andalucia.ccoo.es:8080/intranet-tmpl/prog/local_repository/documents/12752_4384.pdf [consulta 14-2-2026].

Martínez Martín, Jesús A. (2023). *Vietnamitas contra Franco. Letras perseguidas y espacios secretos*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Mínguez Goyanes, José Luis (1997). «La iglesia española y la Ayuda Social americana (1954-1968)», *Hispania Sacra*, 49 (100), pp. 421-462 [en línea] <https://doi.org/10.3989/hs.1997.v49.i100.644> [consulta 14-2-2026].

Monleón, José (1976). «Granada. Fuentevaqueros: homenaje a García Lorca», *Revista Triunfo*, Año XXX, núm. 698 (12-6-1976), p. 16 [en línea] <https://hdl.handle.net/10366/64998> [consulta 5-3-2026].

Moreno García, León Juan (2015). «Concepción del diseño en Cayetano Aníbal y su vertiente comunicativa», *index.Comunicación*, 5 (1), pp. 155-182 [en línea] <https://indexcomunicacion.es/index.php/indexcomunicacion/article/view/207> [consulta 14-2-2026].

Moreno García, León Juan (2016). *Cayetano Aníbal: Pensamiento y obra de un creador polifacético*. Tesis Doctoral Universidad de Granada [en línea] <http://hdl.handle.net/10481/43517> [consulta 14-2-2026].

Moreno Sáez, Francisco (coord.) (2010). *Homenaje de los pueblos de España a Miguel Hernández, 1976-2010*. Alicante: Museo de la Universidad de Alicante [en línea] <https://sar.ua.es/es/archivo/proyectos-de-divulgacion/miguel-hernandez-en-el-archivo-de-la-ua/homenaje-de-los-pueblos-de-espana-a-miguel-hernandez-1976-2010.pdf> [consulta 5-3-2026].

Pintor Borrás, Juan (2026). *30 minutos de libertad. El primer 5 a las 5. Fuente Vaqueros-1976*. Granada: Esdrújula Ediciones.

Ramos Espejo, Antonio (1986). *El cinco a las cinco con Federico*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, S.A.

Ramos Espejo, Antonio (1998). *García Lorca en Fuente Vaqueros*. Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca, Diputación de Granada.

Rodrigo García, Antonina (1993). *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz - Federico García Lorca*. Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca, Diputación de Granada.

Rodríguez Valbuena, Antonio (dir.) (2002). *Comisiones Obreras, de la clandestinidad al liderazgo en Telefónica*. Madrid: CCOO. Telecomunicaciones.

Sánchez-Albornoz, Nicolás (2012). *Cárceles y exilios*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

Sánchez Rodrigo, Pedro (2014). «Los estudiantes andaluces ante el TOP», en Alfonso Martínez Foronda (coord.), Eloísa Baena Luque y Pedro Sánchez Rodrigo, *La resistencia andaluza ante el Tribunal de Orden Público en Andalucía: 1963-1976*. Sevilla: Fundación de Estudios Sindicales-Archivo Histórico de CCOO-A, pp. 197-235 [en línea] https://biblioteca.andalucia.ccoo.es:8080/intranet-tmpl/prog/local_repository/documents/12752_4384.pdf [consulta 14-2-2026].

Sempere, Pedro (1977). *Los muros del posfranquismo*. Madrid: Miguel Castellet, Editor.

Serrat Crespo, Manuel (2008). *Sed realistas, pedid lo imposible. Pintadas, eslóganes y carteles del mayo francés*. Barcelona: Ediciones Edhasa.

Téllez, Juan José (2016). «Lo no cantado», en Alejandro V. García (coord. y ed.), *De la rebelión al abrazo. La cultura y la memoria histórica entre 1960 y 1978*. Granada: Delegación de Cultura y Memoria Histórica y Democrática, pp. 159-162.

Tito Rojo, José (2022). «Un equipo andaluz de tebeos (f.d.) en el contexto del tebeo marginal en la España de la Transición», en Antonio Collados Alcaide (dir.) y Patricia Garzón Martínez (coord.), *Viñetas en Transición. Cómic en Granada (1976/1986)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 80-127.

Vallejo Delgado, Luis Emilio (2000). *El graffiti: evolución, proceso y concepto plástico*. Tesis Doctoral Universidad de Granada [en línea] <http://hdl.handle.net/10481/28557> [consulta 14-2-2026].

Viñes Millet, Cristina (2018). «La Universidad de Granada en la época contemporánea», en María del Carmen Calero Palacios, Inmaculada Arias de Saavedra y Cristina Viñes Millet (coord.), *Historia de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad de Granada, pp. 171-300.

VV.AA. (1977). *Pintades. Pintadas. Barcelona. De Puig Antich al referéndum*. Barcelona: La Gaya Ciencia, S.A.

Yeste, Elena (2010). «La transición española. Reconciliación nacional a cambio de desmemoria: el olvido público de la Guerra Civil», *Historia Actual Online*, 21, pp. 7-12 [en línea] <https://doi.org/10.36132/hao.v0i21.408> [consulta 14-2-2026].

