



**EL SIGLO XXI EN ENTORNOS VACÍOS A TRAVÉS DE LOS
MURALES RURALES. UN EJEMPLO EN PUERTO DE
SANTA CRUZ (CÁCERES), OBRA DE SOJO**

**THE 21ST CENTURY IN EMPTY ENVIRONMENTS THROUGH
RURAL MURALS. AN EXAMPLE IN PUERTO DE SANTA
CRUZ (CÁCERES), A WORK BY SOJO**

ANGÉLICA GARCÍA MANSO
Universidad de Extremadura

Recibido: 16/06/2021

Aceptado: 01/10/2021

RESUMEN

Una de las características del arte mural contemporáneo radica en el traslado de una práctica predominantemente urbana a otra rural. El mural rural se inscribe en la dinamización cultural de los entornos en riesgo de vaciamiento de sus habitantes. En Puerto de Santa Cruz (Cáceres), el artista Sojo propone una estampa en torno a la fuente de la plaza cuando en el pasado servía de abastecimiento de agua. El mural posee reminiscencias de pinturas clásicas del Arte Español, de Sorolla y Murillo, pero también plantea una lectura mitológica a partir del mito de Eco y Narciso que traslada a una realidad del campo contemporáneo.

Palabras clave: Grafiti, arte mural, vaciamiento social del campo, Historia del Arte Español, mitología clásica grecolatina.

ABSTRACT

One of the characteristics of contemporary mural art consists in the transfer of a predominantly urban practice to a rural one. The rural mural is part of the cultural revitalisation of environments at risk of being emptied of their inhabitants. In Puerto de Santa Cruz (Cáceres), the artist Sojo proposes a painting around the fountain in the square when in the past it served as a water supply. The mural is reminiscent of classical paintings of Spanish Art, by Sorolla and Murillo, but also proposes a mythological reading based on the myth of Echo and Narcissus, which he transposes to a reality of the contemporary countryside.

Keywords: Graffiti, mural art, social emptying of the countryside, Spanish Art History, classical Greco-Latin mythology.

1.-INTRODUCCIÓN: EL MURAL EXTERIOR COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN EXTREMADURA

El mural constituye una de las manifestaciones pictóricas más antiguas (pues sin duda remite al arte cavernario o prehistórico); lo mismo sucede con el graffiti, definido en sus orígenes como incisión y no como pintura. Uno y otro en ocasiones se solapan: la convergencia entre ambos se produce en la contemporaneidad con el avance de las técnicas de pigmentación en paramentos exteriores (en interiores se conocen como frescos, que se hacen habitualmente sobre superficies estucadas) y, sobre todo, con la expansión de las herramientas de pulverizadores y aerosoles a presión.

La práctica de murales decorativos y publicitarios surge en un ámbito urbano, en las ciudades; no obstante, en el siglo XXI la propuesta se está generalizando en el ámbito rural, llegando a caracterizarlo con más potencia que en las propias ciudades, toda vez que implica una reivindicación activa frente a uno de los males que afectan al entorno de los pueblos en la contemporaneidad como es su vaciamiento demográfico. El caldo de cultivo procede de la convergencia de varios factores, que, en el caso de Extremadura, resultan sintomáticos y paradigmáticos tanto por el peso que posee la economía agropecuaria como por la dispersión territorial de sus habitantes, al tiempo que generan unos usos culturales inherentes a esa situación. Entre tales factores se cuentan la organización de artistas en colectivos, la participación de fundaciones sin ánimo de lucro, la convocatoria de proyectos culturales a cargo de las administraciones públicas (Junta de Extremadura, Diputaciones de cada una de las provincias y

ayuntamientos concretos) y, en último lugar, la difusión de las iniciativas a través de redes sociales y blogs, que no sólo dan a conocer el trabajo sino que conectan los intereses individuales con los resultados de su intervención en la comunidad.

Así, por poner algún ejemplo de cada caso, el Colectivo Navegantes de la ciudad de Cáceres decoró el ascensor del parking Galarza en la plaza homónima en el año 2012; parte de sus integrantes participó, ahora como Colectivo Muro, en la decoración callejera de la población de Romangordo en el año 2016. La respuesta fue diferente en uno y otro caso: aunque en relación con la pintura del ascensor se produjo una respuesta crítica por parte de los colectivos de arquitectos, dado que no se consultó a los diseñadores originarios, en lo relativo a Romangordo el resultado fue todo un éxito, al convertir la pequeña población en un lugar de reclamo turístico que ha animado a proyectos semejantes en la actualidad, como sucede, por señalar un caso actual, con Torrejón el Rubio como puerta del Parque Natural de Monfragüe tanto en lo que concierne a la conservación de pinturas rupestres con cérvidos como a la presencia de venados en su espacio natural, en un proyecto del año 2021 llevado a cabo con colaboración por parte de alguno de los integrantes más longevos del colectivo. En la misma ciudad de Cáceres, el mural ha servido para revitalizar zonas tradicionalmente deprimidas y conflictivas o fruto de una mala urbanización actual, caso de la barriada de Aldea Moret y de la calle Hernando de Soto.

En lo que se refiere a las fundaciones que actúan como mecenas, se podría decir que la más activa, fuertemente asociada al colectivo profesional de gestores culturales, es la denominada Contenedores de Arte. Se trata de una fundación cuyos orígenes son latinoamericanos pero que, en el caso de Extremadura, se ha desarrollado fundamentalmente a través de la Asociación de Universidades Populares de la región (AUPEX), que ha recuperado de espacios sin uso para reasignar su funcionamiento y estética, para lo que recurre en numerosas ocasiones a murales de enorme plasticidad visual. La Diputación de Cáceres se presenta como administración pública relevante al respecto del fomento de una manifestación que contribuye tanto a desarrollar una forma de creación con una enorme presencia exterior como a implicar en el proceso al entorno rural al que van destinados los murales.

En fin, cabe considerar que en la actualidad no existe arte sin la difusión de su grabación audiovisual, como una especie de *happening* artístico simultáneo a la ejecución y que añade valor al resultado final de la obra; dichas

grabaciones se hacen llegar a través de blog personales o institucionales y de redes sociales como Facebook¹.

En este contexto, al tratarse de manifestaciones artísticas que se pretenden espontáneas y que en muchas ocasiones pueden ser intercambiables de lugar, se hace necesario un debate más profundo sobre los parámetros críticos con los que se han de analizar, sobre su consideración como arte efímero o su preservación futura, o, en otras palabras, sobre la denuncia de su carácter coyuntural o de cierta uniformidad estética que, a veces, más que rupturista resulta meramente decorativa e intrascendente. No obstante, existen murales que establecen un diálogo más profundo con el entorno en el que se pintan y en el que se integran. Es entonces cuando la manifestación trasciende algunas de las limitaciones antes señaladas y merece la pena una atención singular, sobre todo si la obra responde a una poética peculiar, según sucede, por poner un ejemplo en Extremadura, con las pinturas de Gemma Granados (Cáceres, 1983-2013), prematuramente desaparecida (García-Manso, 2017).

Por lo demás, la manifestación del grafiti y el mural no se han estudiado con profusión, de forma que las escasas aproximaciones que existen se efectúan desde la percepción como conjunto sintomático de una forma de ocupar el espacio público urbano, como sucede con artistas internacionales como el neoyorquino Basquiat a finales del siglo XX y el británico Banksy en la actualidad. En el caso de Extremadura, al margen de algún texto académico relacionado con los usos didácticos y los talleres para jóvenes, existen visiones de conjunto obra de Esther Masa Muriel, quien fue responsable del proyecto “Grafittea” en el marco de la fallida candidatura de la ciudad de Cáceres a “Capital europea de la cultura”, y de Jesús Mateos Brea, grafitero y muralista él mismo (Masa, 2007; 2009; Brea, 2016), que afrontan de manera eficiente el fenómeno. Pero hacen falta más aproximaciones al fenómeno de los grafitis y murales, sobre todo los rurales, que, además de la parte artística, permiten establecer nuevas percepciones de la problemática del campo.

De cualquier forma, a pesar de que predomine la difusión de las obras a través de trabajos colectivos y de que los nombres de sus autores suelen aparecer diluidos en firmas de “Escritor” –según se concibe el término en el ámbito de los pintores de murales (Brea, 2016)–, sigue latente la necesidad de evaluaciones singulares, sea de artistas o de obras específicas. Nuestro propósito es analizar un mural, obra de Sojo, que es la firma de Jonatan Carranza

¹ Se descubre por ejemplo en enlaces como <https://www.agcex.org/proyectos/murales-con-objetivos-caceres-2020/> o https://www.facebook.com/acuadroscreativos/?ref=page_internal&path=%2Facuadroscreativos%2F [Consultado 15/03/2021].

(Madrigalejo, 1980), curtido en los proyectos y colectivos antes enumerados. Su poética pictórica es ecléctica por definición; él mismo es uno de los artistas que ha dejado sus huellas en los conocidos trampantojos de Romangordo, además de en un número importante de localidades de la provincia de Cáceres y en Cáceres ciudad (Pámpano, 2010; Vázquez, 2018; Guerra, 2019; Ayuso, 2021). Aunque su labor profesional se centra en la ciudad de Cáceres, al tener sus orígenes en una población predominantemente agraria, conoce de primera mano la problemática rural e incluso ha dejado numerosas obras en las calles de localidades próximas a Madrigalejo, sobre todo en la comarca de Trujillo.

2.-EL MURO DE LA PLAZA DEL CAÑO EN PUERTO DE SANTA CRUZ (CÁCERES)

Puerto de Santa Cruz es una pequeña localidad de la comarca de Trujillo, conocida principalmente por dos rasgos geomorfológicos: por responder su nombre al topónimo de puerto de montaña y, a este respecto, ser el paso tradicional del trayecto que une Madrid con Mérida a través de Trujillo, y, en segundo lugar, por el *skyline* que le ofrece el pico de San Gregorio, que se yergue sobre la población a la vez que la ampara (Cillán et al., 2021). Tres son las obras del pintor Jonatan Sojo que, en el momento en que se redactan estas líneas, ha dejado plasmadas allí: el motivo de unas golondrinas que no se dejan atrapar en una jaula pintado en un lateral de la Casa de la Cultura, obra que denota ante todo un enorme virtuosismo técnico; en segundo lugar, una escena rural de forma ovalada sobre el lienzo frontal (casi como una pantalla de cinemascope) en el emblemático lugar del Corral Concejo y, finalmente, una estampa de corte popular y tonos sepias en la Plaza del Caño, que es también la Plaza Mayor de la localidad

Tal estampa se encuentra en un recodo de la plaza orientado predominantemente hacia el sur y ocupando dos lienzos de pared en ángulo a la sombra de un



árbol-escultura de hierro, obra del artista Julio Corrales Bravo (1961), que fue instalada pocos meses antes. El conjunto de escultura más mural resulta en cierta medida desigual, como dos obras independientes que apenas se interfieren una vez que el espectador se acerca a la pintura superando el árbol de hierro. En realidad, el propósito del



mural es dialogar a partir del motivo de la fuente con el surtidor que da nombre a la plaza, Plaza del Caño, que es también la plaza central de la población, sede de la iglesia y del ayuntamiento, además de enclave neurálgico del lugar. En otro lugar de la misma plaza, algo más cercano a la fuente real de la plaza, se

ha enclavado también una escultura de Julio Corrales que representa a una aguadora que desde la esquina del ayuntamiento se acerca al surtidor. Acaso el color sepia venga en cierta medida impuesto por el tono óxido de sendas esculturas. El tercer lienzo de pared es de piedra apilada como rocalla, aunque luego se haya fijado con mampostería de cemento, de forma que, aunque de manera un tanto forzada, permite evocar la construcción tradicional con roca sin romper la sintonía de colores de escultura y mural.



El tema primordial del mural lo constituyen, pues, la fuente y las aguadoras. A tamaño real (o un poco superior a las proporciones humanas), el frente de la composición muestra tres escenas: a la izquierda, dos aguadoras, que portan cántaros y una de ellas una caña, charlan ajenas a la fuente en tanto aguardan su turno para llenar los recipientes; a sus pies, sentado, un niño con sombrero contempla el interior de un cubo. La segunda escena centra el foco en dos aguadoras alineadas junto a la fuente, ante uno de los caños. Como tercera escena,

al fondo, una aguadora utiliza la caña para llenar su cántaro en tanto es contemplada por dos hombres maduros, que parecen esperar su turno o, simplemente, aguardan refrescarse o meramente pasan el rato. La suma de escenas muestra cierta aglomeración, de forma que el acto de llenar los cántaros se convierte en un acto social. Se trata de unos momentos en los que aún no existe agua corriente en las viviendas y tanto el aseo como el agua para consumo depende de su transporte en vasijas de barro que, además, en estaciones de luz, como primavera o verano, permiten mantener fresco el líquido elemento. La presencia del niño que, además, lleva sombrero indica que se trata de un día vacacional.

El lateral, en el que aparece una niña en su parte inferior, confirma el carácter no lectivo del día, además de soleado. En este costado, un hombre, que también porta un sombrero y que lleva las riendas de un burro además de un cántaro, dialoga con una mujer que parece alejarse ya con el cántaro lleno apoyado en su cintura. Salvo excepción, en principio no se trata de aguadoras profesionales, como las que se documentan en la ciudad de Cáceres (Jiménez Berrocal, 2006), sino que el agua es para uso en el hogar familiar (a ello contribuye la idea de que la escena se reconstruye en la actualidad con personas reales de la población). La orientación de la escena se dirige hacia el este, según se deduce de cómo las sombras, sobre todo la del burro, se vuelcan hacia el oeste, de lo cual se infiere que se trata de una escena matutina.

En fin, a la vez que se aprovecha de manera eficaz el ángulo entre los dos paneles, la niña del lienzo derecho muestra un gesto de rostro levantado al tiempo que dirige la mirada al niño del panel central, concentrado este en contemplar el fondo del cubo, acaso su reflejo en el agua o algún pececillo u otro animal u objeto.

El conjunto de la composición, a pesar del movimiento escénico que denota, no deja de presentar el aspecto de un instante fotográfico, si bien prevalece su dinamismo en varios sentidos: los gestos de los personajes, pendientes unos de otros, el momento que unifica vestimentas portadas con solemnidad (mantones, pañuelos y sombreros) y el propio rito de ir a cargar agua, e incluso, ya desde una perspectiva formal, cómo se aprovecha el ángulo entre los lienzos de pared para que los personajes interrelacionen entre ellos, según refleja de forma magistral la mirada que la niña dirige al niño. Así, en apariencia se trata de una escena realista, carente de simbolismo, más allá de que predominan personas de edad madura y de que se trata de un episodio cotidiano revestido de dignidad. Ahora bien, la alineación de objetos, las miradas que entablan los personajes y detalles coyunturales, como el niño que mira el fondo de su cubo, denotan la existencia de una posible lectura subyacente.

La mujer de la izquierda porta la caña como un báculo a la vez que abre la lectura del conjunto de la escena desde dicho flanco izquierdo al derecho; no es hasta que se atiende a la mujer junto a la fuente cuando se descubre el uso de la caña para encauzar el agua desde el caño hasta el cántaro. De ahí que, de leerse la escena de izquierda a derecha, existe una especie de preeminencia de esa figura, como una especie de mujer patricia que impone su autoridad distante al desarrollo del momento de recogida del agua. En verdad, la mayoría de las aguadoras no lleva caña, pero también es cierto que solamente parece funcionar un caño, a la derecha de la fuente.

En otro orden de cosas, existe una aglomeración de figuras (seis mujeres, tres hombres y dos niños) en un número que parece intencionado, tanto por la idea de grupo amplio como por el predominio de las mujeres, el papel de los hombres o el lugar que ocupan los niños. Dicha intención guarda íntima relación con el tema de fondo del vaciamiento del mundo rural. Se trata de un mundo en el que apenas hay niños y que está fuertemente feminizado con mujeres maduras ante su menor tasa de mortalidad; por su parte, la actitud de los varones es predominantemente contemplativa.

El lugar es la conocida fuente de los Caños, en la plaza principal del pueblo (donde se encuentran la iglesia y el ayuntamiento). El fondo, semiborroso, deja entrever el pico de San Gregorio, en la Sierra de Santa Cruz, que da nombre al pueblo. La orientación hacia el oeste permite que se omita la representación de los inmuebles de la iglesia y el ayuntamiento, para situar la escenografía en un fondo de casonas y calles de la plaza tras los que se encuentra la mole montañosa. La fuente ocupa el centro de la plaza y el mural actúa como espejo virado del surtidor, aunque reorientado.

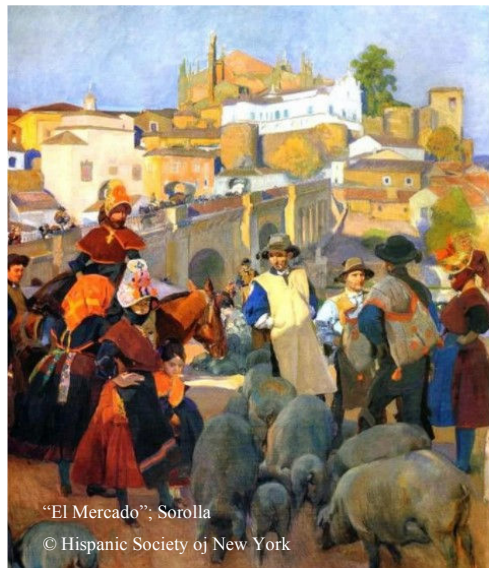
El efecto espejo dota de un aire fantasmal a la obra, confirmado por el recurso al virado sepia que imita los tonos de una fotografía antigua. Dicho aire espectral muestra a las figuras como sombras que ya no existen de cara a la fuente física. Se trata del efecto más original que plasma el muro en torno a la anteriormente mencionada idea de vaciamiento. Y es que la fuente real solamente tiene sentido si evoca el pasado, pues en la actualidad no es función del surtidor abastecer de agua al vecindario.

3.-IMAGINARIOS FOTOGRÁFICOS Y ARTÍSTICOS DEL MURAL DE PUERTO DE SANTA CRUZ

La fuente y las aguadoras constituyen parte del imaginario de la cultura humana en general. En el caso de la provincia de Cáceres, propuesta como mero

ejemplo sintomático, las fuentes que son surtidores exentos de caño se presentan en numerosos pueblos como un enclave importante de la localidad, incluso sin ser ornamentales, como sucede en Plasencia o Trujillo. Por señalar varios ejemplos documentados en fotografías antiguas (entendiendo por tal aquellas imágenes anteriores a la Guerra Civil y en formato blanco y negro), sucede en localidades como Cuacos de Yuste, Guadalupe, Montánchez, Hervás o Valverde de la Vera, pero existen en muchas otras de menor entidad entre las que se cuenta Puerto de Santa Cruz. Se trata de poblaciones normalmente ubicadas junto a la ladera de un accidente geológico empinado, de donde proceden los manantíos que decantan sus aguas conducidas hacia la fuente. Las fuentes no son sólo parte del imaginario una vez que su uso como agua de consumo y abastecimiento ha desaparecido, sino que pueden estudiarse a través de la iconografía: elementos como el pilón (sea este redondeado o de líneas rectas), los peldaños y la pileta donde se pierde el agua una vez que ha atravesado el pilón, así como la pilastra central (todo ello de fábrica granítica) en tanto que los caños de hierro se inclinan para verter el líquido elemento se repiten de manera fija además de otros motivos de índole más decorativa, como platos y pináculos en la pilastra. A todo ello se añade el recurso de cañas para conducir el agua del surtidor a los cántaros; se trata de un elemento muy significativo, dado que no aparece en la iconografía habitual de las fuentes y no está documentado antropológicamente de manera contrastada, como si Sojo hubiera añadido un elemento más al repertorio de elementos idiosincráticos de la fuente.

En definitiva, en virtud de su carácter coral, el mural de Puerto de Santa Cruz no presenta la figura de la aguadora como el objeto central de la pintura, sino que esta aparece supeditada al surtidor de aguas, como sucede también en las fotografías rurales cuyo punto de interés es precisamente la fuente. Y es que lo que importa en el mural es el diálogo, la interconexión social, el momento (no la necesidad, la obligación o, ni siquiera, el peso de los recipientes). De hecho, la preparación del mural precisó de una composición previa, de carácter fotográfico, en la que participaron los



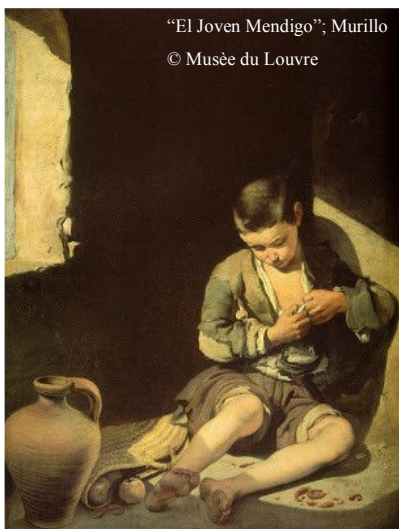
“El Mercado”; Sorolla
© Hispanic Society of New York

lugareños ataviados con trajes antiguos e incluso la presencia de un burro real. Se establece así un diálogo con cierta tradición fotográfica de índole ruralista (Muro, 2000).

Pero es que, además, en virtud de su carácter realista, la propuesta de Sojo dialoga no sólo con la fotografía, sino con la propia Historia de la Pintura. Así, ante una estampa como la propuesta por Sojo resulta inevitable evocar la pintura regionalista, a la manera de Eugenio Hermoso o Adelardo Covarsí, por citar meramente dos nombres (Méndez, 1999). No obstante, el resultado de la pintura deviene, aunque naturalista, menos academicista y formal que la de los planteamientos pictóricos costumbristas; o, en otras palabras, más próxima a una concepción impresionista que guarda relación con la tradición de Joaquín Sorolla, autor de un enorme lienzo titulado “El mercado” que se ambienta en Plasencia, el cual fue encargado por la Hispanic Society de Nueva York (Valina, 2017). Existen diferentes reminiscencias entre ambas pinturas además del trazo, como son la abundancia de figuras dialogando entre sí y sin que se solapen entre ellas, en tanto adoptan también una disposición circular. A ello se



© Angélica García Manso



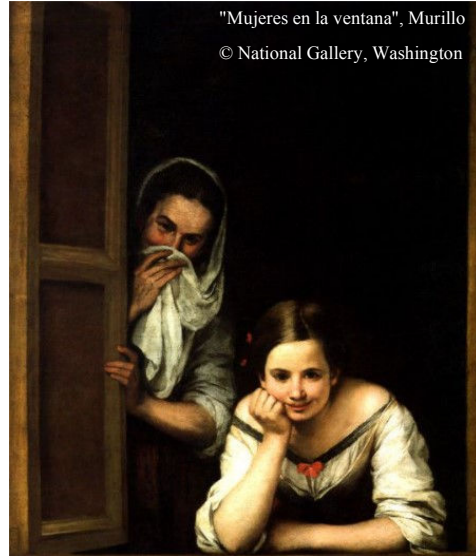
“El Joven Mendigo”; Murillo
© Musée du Louvre

añade la plasmación de un momento cotidiano (donde los personajes en apariencia no posan) y, en fin, el recurso a una escenografía paralela, tanto en lo que se refiere al agua (un puente y una fuente) como en lo que concierne carácter piramidal de un fondo que en ambas propuestas se caracteriza por la paulatina pérdida de nitidez en la distancia.

Mención particular merecen las figuras de los dos niños, que suponen una actualización de los gestos y rostros de los niños de Bartolomé Esteban Murillo



© Angélica García Manso



"Mujeres en la ventana", Murillo
© National Gallery, Washington



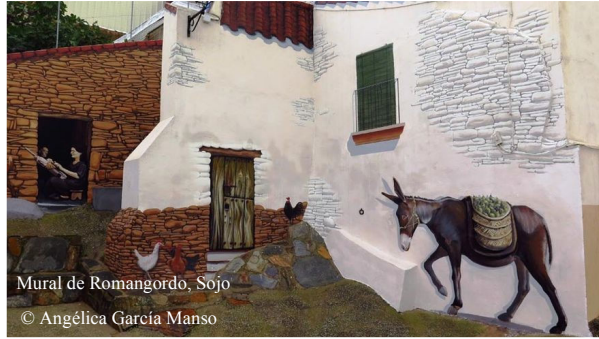
© Angélica García Manso

(Brown, 1990), en pinturas como “El joven mendigo” (también conocida como “Niño espulgándose”; c. 1650; Musée du Louvre, Paris), que coinciden en el gesto cabizbajo y absorto; o “Mujeres en la ventana” (1665-1675; National Gallery, Washington), en la cual, a pesar del título ambiguo y de las interpretaciones que relacionan el momento con la prostitución (Valdivieso, 2002), la joven apoyada en el alféizar posee un rostro de niña que mira, que contempla de manera curiosa o activa.

Pero también el mural dialoga con la propia producción de Sojo. Por ejemplo, con las pinturas de Romangordo, en algunas de las cuales domina un tono sepia, como en el mural melancólicamente machadiano titulado “La escuela” (2016), o con el motivo del burro en una posición concomitante, en un mural de la misma localidad en el que también aparece una mujer hilando al fondo².

² Tema este que, según se apreciará a continuación, es evocado en una reciente pintura, en Peraleda de San Román (2020), que se centra también en la mujer rural.

En fin, el tema del vaciamiento social de los pueblos está presente en numerosos murales, algunos tan significativos como “Éxodo” (2018), que se encuentra en la Madrigalejo, localidad natal de Sojo. En conjunto, la presencia de la



la mujer suele presentarse en la pintura de Sojo como un elemento clave en la denuncia del abandono que padece el campo y ocupa el centro de varios murales como, por poner un ejemplo reciente, el del poblado de Valdecín (2020).

4.-CONCLUSIÓN: LA IDEA DE ECO EN EL MURAL DE SOJO Y SUS REMINISCENCIAS MITOLÓGICAS

En el maremagnum actual del traslado del arte urbano a espacios rurales, con fórmulas más decorativas que propiamente artísticas las más de las veces, en ocasiones se descubre una interacción de calado entre el entorno y el mural. Sucede en Puerto de Santa Cruz: el mural pintado por Sojo supone una proyección fantasmagórica de la fuente de la plaza del Caño, y lo hace en la misma plaza, sin apenas notarse la pintura en el entorno pues se presenta como una leve sombra en virtud de un acertado recurso a tonos sepias. Así, en la fuente dibujada aparecen los espectros de un pasado que ya no existe, cuando el abastecimiento de aguas se hacía mediante cántaros; también aparece un mundo de mujeres, que son las que, de alguna manera, construyen la idea de pueblo, en una reivindicación sociológicamente correcta, de acuerdo con la cual el vaciamiento rural se produce por el abandono femenino.

El trabajo de Sojo no únicamente implica una reflexión de índole artística sobre Extremadura, sino que trasciende la iconografía de fuentes y aguadoras y añade nuevos elementos, como la caña que conecta el tubo del surtidor con los recipientes, un recurso que no está documentado gráficamente, además de dialogar con la Historia de la Pintura. Pero, sobre todo, el muralista es capaz de establecer una nueva clave de diálogo.

Así, el gesto de la niña que vigila al niño desde uno de los lienzos de la pared responde a una curiosidad activa en tanto el niño se encuentra ensimismado con la mirada dirigida al interior de un cubo, acaso contemplando su



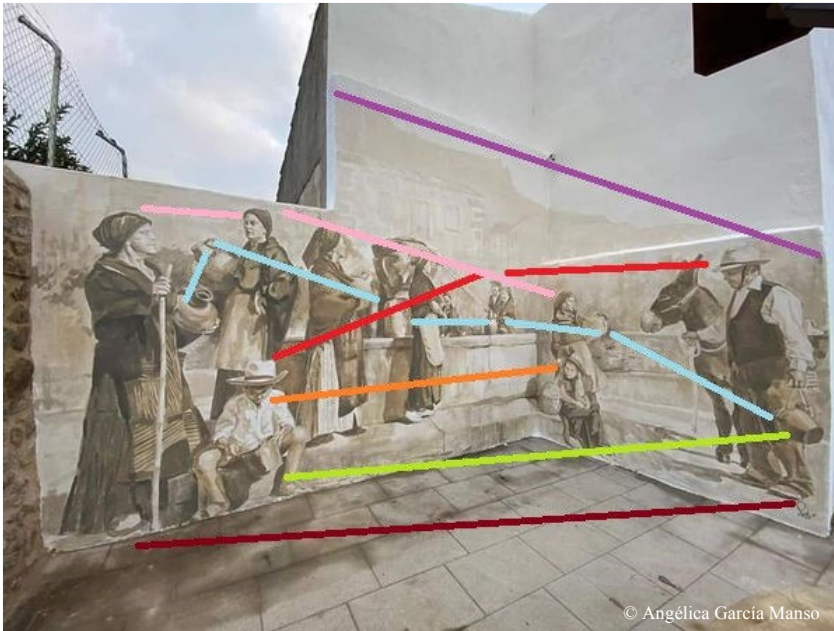
reflejo, a la vez que los dos replican las figuras mitológicas de Narciso y Eco, de enorme repercusión en la Literatura Occidental y en la Historia del Arte. Como refleja bien una de las pinturas contemporáneas más conocidas en torno al relato mítico, la de John William Waterhouse (*Echo and Narcissus*, 1903, Walker Art Gallery, Liverpool), la iconografía del mito se centra en el ensimismamiento masculino en su propio reflejo y, del lado femenino, en el acecho de la ninfa que no comprende por qué no es correspondida.



Sojo traslada a la fuente la necesidad de reciprocidad: el pasado y el presente se necesitan mutuamente para que no se vacíe de habitantes el campo. De no ser así, la réplica de la fuente queda congelada en el tiempo, mero reflejo que impide ver que el agua real sigue cayendo en la plaza del Caño.

Por lo demás, aunque ciertamente con claves singulares, el tema mitológico no es ajeno a la poética mural de Sojo, según reflejan los ejemplos de

“Origen (Venus)” (en Mérida, 2018) y el más reciente “Costureras” (Peraleda de San Román, 2020). En el primero, la manzana transformada en melocotón³ se pone en manos de una mujer ajena al canon de belleza de una divinidad (y más si se trata de la diosa del amor) para reivindicar un gesto cotidiano, con un rostro que denota cierta tensión. Por su parte, en la pintura de Peraleda de San Román, tres mujeres cosen, pero también reproducen el modelo iconográfico de las Parcas o Hilanderas, sin olvidar que el acto de tejer se asocia tradicionalmente a la paciencia de Penélope⁴.



En definitiva, el traslado del mito clásico a un entorno rural contemporáneo posee unas implicaciones hermenéuticas de enorme interés: En Puerto de Santa Cruz Sojo transforma a la niña en una especie de ninfa del entorno en una pintura con numerosos ecos internos: los cántaros, los gorros y sombreros, el borboteo del agua, como elementos que se repiten como circulando a lo largo de la pintura a la vez que confluyendo con la perspectiva del risco y del ángulo que forman los dos paneles de la pintura. De acuerdo con ello, el mural quiere

3 Sobre la iconografía de la fruta, además de por su asociación con la figura de la “femme fatale”, García-Manso, 2006, 196-199.

4 Al igual que en el mural de Romangordo, bajo la figura de la hilandera en la ventana aparecen gallinas, que se muestran como una especie de eco entre distintos murales bajo los que late la misma intención de reivindicar la figura de la mujer frente al despoblamiento del campo.

ser una reivindicación de la feminidad en el campo como forma de romper un ensimismamiento que lo aboca a una desaparición paulatina.

BIBLIOGRAFÍA

- AYUSO BARRETO, O., “Más color en nuestras calles”, *El periódico Extremadura*, 22 de enero de 2021.
- BREA, J. M. (= Mateos Brea, Jesús), *Manual de técnicas y medios del graffiti*, Plasencia, AUPAS (Artistas Urbanos Placentinos Asociados) y Ayuntamiento de Plasencia, 2016.
- BROWN, J., *La edad de oro de la Pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.
- CILLÁN, F., ESTEBAN, J., RAMOS, J. A. & DE SAN MACARIO, O., *La montaña sagrada. Historia de dos pueblos: Puerto de Santa Cruz y Santa Cruz de la Sierra*, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, 2020.
- GARCÍA-MANSO, A. “Fuentes del mito de la mujer fatal en El Ángel Azul (Der Blaue Engel, 1930), de Josef von Sternberg”, *Norba. Revista de Arte*, 26, 2006, 177-200.
- GARCÍA-MANSO, A., “Competencias en LIJ, pedagogía de taller y graffiti: Capsulandia (2012), de Gemma Granados”, *Arte y Movimiento*, 16, 2017, 9-28.
- GUERRA BENITO, G., “El hombre que colorea las calles”, *El periódico Extremadura*, 19 de octubre de 2019.
- JIMÉNEZ BERROCAL, F., *Aguadoras y lavanderas. Los oficios del agua*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2006.
- MASA MURIEL, E., “El graffiti como exponente de la cultura urbana en Cáceres”, *Ars et Sapientia*, 22, 2007, 71-100.
- MASA MURIEL, E., “El graffiti en Extremadura. Una aproximación estética y antropológica”, *Revista de Estudios Extremeños*, 65, 2009, 597-642.
- MÉNDEZ HERNÁN, V., “La pintura extremeña: Costumbrismo y regionalismo como señas de identidad 1898”, *Revista de Estudios Extremeños*, 55, 1999, 187-263.
- MURO CASTILLO, M., *La fotografía en Extremadura, 1847-1951*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2000.
- PÁMPANO GORDILLO, M. J. (& AUPAS), *Extremagraff. Catálogo de Arte Urbano de Extremadura*, Plasencia, AUPAS y Ayuntamiento de Plasencia, 2010.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., “A propósito de las interpretaciones eróticas en pinturas de Murillo de asunto popular”, *Archivo Español de Arte*, 75, 2002, 353-359.

- VALLINA VALLINA, A., “Del puente de Trujillo a los tipos monterhermosesños: Cien años de Sorolla en Plasencia”, *Sorolla en Plasencia, Historia de un centenario*, Plasencia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017. [Consulta: 15/03/2021] https://www.academia.edu/34708178/DEL_PUENTE_DE_TRUJILLO_A_LOS_TIPOS_MONTEHERMOSE%C3%91OS_CIEN_A%C3%91OS_DE_SOROLLA_EN_PLASENCIA .
- VÁZQUEZ ORTIZ, J. C. (= Lanzarte), “Sojo (Jonatan Carranza)”, *Grada*, 125, 2018. [Consulta: 15/03/2021] <https://www.grada.es/web/sojo-jonatan-carranza-grada-125-arte/> .

Angélica García Manso

Grupo de Investigación MUSAEXI
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

angelicamanso@hotmail.es