

## LA CONFIGURACIÓN DE UN NUEVO PATRIMONIO. LA PARED COMO LIENZO EN LOS MURALES RURALES DE LOS ARTISTAS EXTREMEÑOS SOJO Y BREA

### THE CONFIGURATION OF A NEW HERITAGE. THE WALL AS A CANVAS IN THE RURAL MURALS BY THE ARTISTS SOJO AND BREA FROM EXTREMADURA (SPAIN)

#### RESUMEN

Se analiza la estética del “Street Art” como patrimonio asociado a un entorno predominantemente rural en la región española de Extremadura. Para ello se eligen varios aspectos: dos artistas locales, responsables de buena parte de los murales contemporáneos en el entorno; el uso de telas como *leit-motiv* en una pared a la manera de lienzo; y, finalmente, la evolución estética de sendos creadores. Se descubre cómo, aun como arte efímero, se asocia la tela a la práctica antropológica de las mujeres rurales y se reivindica como postura política frente a la denominada “España vaciada”.

#### PALABRAS CLAVE

Arte mural rural; muralismo en Extremadura; trampantojos de tejidos representados; Sojo; Brea.

#### ABSTRACT

The aesthetics of ‘Street Art’ as a heritage associated with a predominantly rural environment in the Spanish region of Extremadura is analysed. Several aspects are chosen for this purpose: two local artists, responsible for a large part of the contemporary murals in the area; the use of canvas as a *leit-motiv* on a wall; and, finally, the aesthetic evolution of the two creators. We discover how, even as ephemeral art, the canvas is associated with the anthropological practice of rural women and is claimed as a political stance in the face of the so-called ‘empty Spain’.

#### KEYWORDS

Rural Street Art; muralism in Extremadura; trompe-l'oeil of depicted fabrics; Sojo; Brea.

**ANGÉLICA GARCÍA-MANSO**

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

<https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

[angmanso@unex.es](mailto:angmanso@unex.es)

Recibido: 20/07/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.74>

**INTRODUCCIÓN: LÍMITES DEL ESTUDIO. CONTEXTO DE LA CREACIÓN MURAL CONTEMPORÁNEA.**

El objetivo central del estudio radica en relacionar el soporte mural con el imaginario tradicional del lienzo sobre caballete como forma de interacción entre continente y contenido, a partir de la idea de que se produce una proyección desde el bastidor de tela al muro externo de una edificación o tapial. Para ello se elige la obra de dos creadores murales contemporáneos, cuya producción es lo suficientemente extensa en la actualidad como para establecer pautas coherentes al respecto; uno y otro proceden de la región de Extremadura (España), en la que, además, poseen la mayor parte de su obra. La región se convierte así en un espacio sintomático lo suficientemente contrastable como para que los resultados del análisis sean reveladores; más aún cuando buena parte de las propuestas se inscriben en proyectos de la administración pública en provincias predominantemente rurales, sometidas a un fuerte despoblamiento.

Ciertamente, la ficción de tejido forma parte de la tradición pictórica del trampantojo mural. Sin embargo, no se trata de la mera reproducción de paños sobre la pared, como si esta no fuera rígida, sino de manifestaciones de mayor calado, donde los soportes dialogan entre sí, de forma que el artista busca cómo trasladar al muro la tensión de la tela y de su urdimbre. En buena medida, en esto radica, al margen de las cuestiones específicamente técnicas, la peculiaridad que aportan los artistas Sojo y Brea, según se verá en epígrafes posteriores.

Hay que tener en cuenta que, a fecha de hoy, el arte mural constituye un fenómeno planetario, a lo que ha contribuido el propio intercambio de ideas y técnicas mediante las redes digitales. La sobreabundancia de murales también genera dudas (Austin 2001; Allepuz 2014; Abarca 2016; Young 2014), sobre todo en el ámbito académico, a pesar de que se trata de intervenciones que, salvo que se ejecuten directamente sobre material de fábrica constructiva que absorba los pigmentos (sea piedra, ladrillo visto u hormigón, como sucede cuando un edificio se inscribe en la estética brutalista), es de más fácil reparación y restauración que otro tipo de intervenciones. A este respecto, se hace necesario filtrar desde la Historia del Arte el valor de determinadas aportaciones, sobre todo cuando estas responden a pautas que permiten comprender la singularidad de una manifestación y su integración en la evolución artística (Marín 2006; McCormick 2010). En otras palabras, no resulta válido cualquier mural, sino aquel que genera reflexión (García Gayo 2011; San Juan 2018).

Ciertamente, el ámbito del grafiti resulta polivalente y polisémico (Gari 1995; Ganz 2004; Lewisohn 2008), desde su sentido como incisión parietal a su asimilación con la pintura al fresco que se desarrolla en tapias exteriores, sobre todo una vez que se desarrollan los modernos pulverizadores, aerosoles o sprays tras la II Guerra Mundial. En efecto, el mural

contemporáneo nace de la pared como soporte publicitario, político y apodíctico, sobre todo, en momentos de enfrentamiento bélico, una vez que se elaboran pinturas plásticas que soportan las inclemencias climáticas en exteriores; se trata de muros que en muchas ocasiones se encuentran junto a vías de comunicación, fundamentalmente carreteras y calles con fuerte paso de tráfico.

No obstante, la concepción del grafiti o la pintada como “arte urbano” presenta dificultades cuando el objeto encaja en moldes preestablecidos y no existe correspondencia entre soporte y contenido; es decir, cuando responde a su consideración como elemento ornamental que se repite o reitera para cumplir así su papel publicitario o divulgativo, si bien, en todo momento, como reflejo de una nueva cultura visual y, al tiempo, pedagógica (Corbetta, 2014). De esta manera, al margen de su trayectoria histórica (Waclawek 2011), con hitos elocuentes en la pintura prehistórica o en las incisiones y grabados de Pompeya, por señalar dos ejemplos, el concepto moderno no surge hasta el pasado siglo XX, que es cuando se produce el traslado a la calle de la idea de reflexión y del imaginario de tal calle como museo. Es lo que sucede en México desde principios del siglo XX con muralistas de la talla de Siqueiros, Rivera u Orozco, quienes ofrecen obras de gran formato no solamente en interiores. Es lo que sucede también más recientemente en Estados Unidos y ya directamente en exteriores con creadores de la talla de Basquiat y Haring, este segundo fuertemente implicado en la lucha contra el SIDA, enfermedad de la que él mismo fallece. Al margen de los soportes publicitarios sobre muro, son estos los que desarrollan la idea de “pintura mural” en urbes tan connotadas como México DF o Nueva York, ciudad esta última donde probablemente surgiera la expresión “Street Art”. A caballo entre ambas metrópolis, el Berlín dividido tras la II Guerra Mundial también ofrece sus paredes como relevante expositor de los dos bloques enfrentados (pues la tradición mural posee amplia repercusión en la esfera de influencia de la Unión Soviética), que, en el lado occidental, encuentra precisamente en el “Muro de Berlín” uno de sus soportes más conocidos. Finalmente, en momentos más contemporáneos, la esquiiva figura de Banksy ha revitalizado en el siglo XXI el interés por conferir a las manifestaciones murales claves reivindicativas basadas en la ironía y la paradoja contemporánea, más allá de la denuncia o la reclamación. El esgrafiado, el alicatado, la interacción con elementos físicos y, desde la segunda mitad del siglo XX, las formas de iluminación mediante lámparas fluorescentes (de carcargas maleables) y ya en la actualidad mediante luces de tipo “leds” constituyen derivaciones del arte mural.

En este contexto, al margen del desmán sobre el espacio urbano, caracterizado este por su carácter inútil y gratuito además por una actuación efectuada sobre lugares no convenientes, o mediante dibujos replicados como plagio o limitados a una firma autocomplaciente o narcisista con formas repetidas hasta la saciedad (o sometidas a códigos excluyentes),

por más que sus autores consideren su aportación como especie de hitos para delimitar un territorio, el “arte urbano” está contribuyendo a redefinir los espacios ciudadanos como tatuajes sobre la piel de una población, si bien con desigual fortuna. La reivindicación sociopolítica, la publicidad alternativa, la visibilización de colectivos marginados o marginales, la decoración *trompe-l'oeil*, el uso de los indicadores de tráfico como soportes de pegatinas diseñadas con medios digitales (práctica conocida como *sticker bombing*), etcétera, constituyen claves temáticas de enorme interés en los murales actuales (Quintero 2007; Alonso y Barba 2014; Híjar 2017). A este mismo respecto, es importante señalar que es frecuente que los artistas callejeros no trabajen solos, sino de manera colaborativa en muchas creaciones además de organizarse en colectivos que, de alguna manera, permiten tener las espaldas cubiertas en caso de denuncias una vez que pierden su anonimato y ante propuestas que pueden ser ilegales o arriesgadas por el lugar donde se han pintado o por el propio contenido.

Desde una perspectiva más patrimonial, un aspecto peculiar del muralismo en exteriores se refiere a su condición de creación efímera, dado que, en la gran mayoría de los casos, los murales no van a merecer un mantenimiento continuado en el tiempo, de tal forma que su deterioro es inapelable, a pesar de que las bases de preparado y las pinturas propiamente dichas hayan avanzado en su composición química y técnica en la actualidad de manera evidente. Tal carácter efímero hace que los mismos muralistas acepten con normalidad no sólo su borrado, sino incluso su reciclado a cargo de otros muralistas. La posibilidad de haber documentado la creación les basta, de forma que coinciden así con parte del arte actual y se planteen sus propuestas (el trabajo colaborativo así lo apoya) como una especie de puesta en escena donde las imágenes de los creadores, ayudantes, colaboradores y modelos fotografiados junto al mural forma parte del código de este. Por lo demás, lo efímero se asocia también a la puntualidad de la información contemporánea; es decir, a la inmediatez entre obra y recepción. No obstante, en numerosos casos las propuestas poseen un valor inapelable, que prácticamente obliga a su conservación y, en su caso, a su restauración como recursos patrimoniales de referencia (Truchado 2014).

En fin, el movimiento mural contemporáneo se apoya también en su difusión a través de las redes sociales, por paradójico que resulte este aserto para creaciones que se han de conocer *in situ*. Así, frente a la aproximación académica y de ojeadores de tendencias estéticas y curadores que consagraron en Nueva York a una figura como Basquiat en los años ochenta del pasado siglo XX, en la actualidad son internet en sentido general y las redes sociales en un ámbito más específico las fuentes de información que respaldan el trabajo y el conocimiento de los artistas murales. Ello tanto en un ámbito comunicativo como laboral, pues el conocimiento de la producción mural se ha convertido también en propuesta de promocional para la ampliación del campo de actuación de los muralistas, cuya continuidad depende en bastantes casos de su profesionalización.

Las nuevas manifestaciones también resultan relevantes por superar el ámbito de la ciudad y trasladar su mirada al entorno rural y al paisaje, amén de cauce de reivindicación de diferentes propósitos, entre los que sobresale los del feminismo (Pérez Santos 2018). De esta manera, han variado los propósitos, desde el trampantojo realista a la percepción simbólica, en medio de un sinfín de tratamientos diferentes, asociados a la naturaleza, la artesanía, el folklore y todo tipo de motivos que definen un territorio determinado a la vez que se genera una importante transformación del espacio público y de la lectura derivada del cambio estético del entorno. Entre dichos motivos un relieve particular adquiere el vaciamiento de los enclaves rurales debido a la emigración, un fenómeno que, aunque afectó sobre todo a los años sesenta del pasado siglo, sigue presente en la contemporaneidad, de manera más palpable cuando van desapareciendo las generaciones que no emigraron en el siglo XX.

En este contexto, la administración en sus diferentes niveles (autonómico, provincial o local en lo que concierne a España) encarna en buena medida al usuario más importante que encarga las obras, además de colectivos y asociaciones públicas (Berganzo 2021); la iniciativa privada resulta secundaria y con menor eco, y, en fin, el trabajo por gusto, por reivindicación política o ideológica, de denuncia, de carácter voluntario y casi clandestino apenas posee relieve en los últimos años, salvo en los casos de aprendizaje, aunque también en la actualidad dicho aprendizaje viene promovido institucionalmente con talleres y encuentros fomentados por entidades públicas. Es precisamente dentro del impulso administrativo donde el año 2016 se convierte en el ámbito extremeño en gozne sobre el muralismo rural con una iniciativa emanada de los colectivos de artistas más comprometidos y promovida por la alcaldesa de la localidad de Romangordo, en Cáceres, y también en calidad de Presidente de la Diputación Provincial, se convierte la población en campo de pruebas de un proyecto de decoración de sus calles con trampantojos que ha tenido una enorme repercusión publicitaria y turística. Tal iniciativa abrió la puerta a que otros pueblos de la provincia se acojan a albergar murales bajo el paraguas de un plan de la Diputación denominado *Muro crítico*, que se celebra en ediciones anuales hasta la actualidad.

De forma oportuna, el marco que ofrece *Muro crítico* ha estado abierto a artistas de diferentes procedencias, lo cual ha contribuido a la evolución estética de los creadores locales, en contacto con formas de trabajo que no solamente les ha supuesto un crecimiento formal, sino que les ha abierto el camino hacia la profesionalización, más allá de los colectivos que existían previamente.

Otra iniciativa paralela se produjo en el mismo año 2016 en la localidad de Piornal, en este caso a cargo de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, que utilizaron la localidad como ejemplo práctico de las posibilidades que ofrecía la pin-

tura en exteriores mediante una experiencia que incluso ha merecido su edición en forma de publicación académica (García del Moral y Caballero 2017). A este respecto, resulta destacable el interés de creadores formados académicamente por una manifestación donde suele predominar, en virtud de sus orígenes en el grafiti juvenil, el amateurismo y el aprendizaje autodidacta o por canales no oficiales.

La confluencia de sendas empresas en el año 2016 no anula la existencia tanto de localidades rurales que toleraron el trabajo de los muralistas como de creadores formados en la universidad que habían encontrado en el espacio público el destino de sus obras. Sucede en poblaciones como Moraleja y Casar de Cáceres, donde, además, existen creaciones de artistas formados en Bellas Artes, como Daniel Muñoz, que suele firmar sus murales como “San”, en Moraleja y Gemma Granados, desgraciadamente ya fallecida, en lo que concierne a Casar de Cáceres (García Manso 2017).

Este es el caldo de cultivo de dos de los muralistas más prolíficos y de mayor progreso estético cuyas obras se extienden a lo largo de la región extremeña, si bien en mayor medida en la provincia de Cáceres, de cuyo ámbito ellos mismos proceden, que en la de Badajoz, aunque el listado de muralistas es mayor incluso desde antes de la iniciativa de *Muro crítico* (Masa 2007; 2009; Pámpano 2010). Se trata de Jesús Mateos Brea, cuyo “escritor” o firma es Brea (Plasencia, 1982) y de Jonatan Carranza Sojo (Madrigalejo, 1980), cuyo escritor es Sojo (Vázquez 2021). La formación inicial de uno y otro no guarda relación directa con estudios de Arte, sino con la práctica del grafiti juvenil y con estudios superiores de carácter técnico (informático en el caso de Brea y de arquitectura técnica en el de Sojo), si bien con posterioridad sí han cursado estudios de Bellas Artes, sea a distancia o en instituciones locales. Es en la ciudad de Cáceres donde, a mediados de la primera década del siglo XXI, se conocen, colaboran y, sobre todo, evolucionan simultáneamente al tiempo que adquieren su propia personalidad estética. En fin, Brea incluso ha publicado un manual sobre el grafiti (Brea 2016).

En los próximos epígrafes se expondrán algunas de las pautas formales y temáticas que les caracterizan y, sobre todo, se incardinarán sus aportaciones con un aspecto central en las creaciones murales, la relación entre pared y lienzo. A este respecto, la propia Historia de la Pintura ha establecido desde la antigüedad un debate sobre los límites entre representación y realidad, es decir, sobre la confusión y equívocos entre ambas ante el sentido de la vista: las técnicas del sombreado y los reflejos y de la profundidad en la perspectiva han permitido mostrar como tridimensional lo que es bidimensional. Además, uno de los motivos más característicos al respecto es la pintura de esculturas, es decir, de figuras aparentemente esculpidas situadas sobre peanas o en hornacinas como forma de ilusionismo puesto que, en realidad, se trata de frescos sobre pared. Lo mismo sucede con la reproducción de telas, de nuevo como intersección entre dos elementos que, de por

sí, son creaciones: el tejido pintado y la propia pintura que le confiere relieve. Se trata de los trampantojos (Navarro 2022), a los que las manifestaciones murales han prestado en numerosas ocasiones una atención peculiar como elemento de decoración urbana.

De hecho, la experiencia de Romangordo, antes señalada, parte de la idea de ampliar el pueblo a partir de vivencias de décadas previas, como si se hiciera un duplicado en el interior de la localidad, de manera que, de forma certera, las pinturas murales se definieron como trampantojos (el tamaño en apariencia real de personas, animales y objetos representados contribuyeron fuertemente a ello). Pero es posible ampliar el objeto de análisis aun jugando con proporciones, colorido y fragmentación de la imagen de manera asimétrica respecto a las figuras y objetos pintados; es decir, cuando se supera el ámbito del trampantojo (pues el espectador en ningún momento confunde pintura y realidad) para terminar descubriendo otros efectos extrañantes en virtud de su aparente realismo. Es el caso del tejido como soporte y objeto de la pintura mural, es decir, de la pintura de telas sobre pared cuando la misma pared es concebida como lienzo.

Por ejemplo, Sojo pinta un mantón en Madrigalejo en el año 2021 en un mural que titula *Pañuelo de cien colores*. Dicho pañuelo se presenta como envoltorio de la fachada de una cochera que se encuentra frente a uno de los costados de la iglesia parroquial de la localidad, en su plaza principal. La pintura se plasma sobre un muro de una única planta que, además del portón, también incluye una ventana enrejada. Ante el enclave se ha dispuesto la escultura metálica de un caballo en homenaje al rey Fernando el Católico, que falleció en la localidad, obra de Jesús Díaz Montero, Machaco. De alguna manera, dicha pieza dialoga con el mural a través de los orificios que remarcan el volumen del caballo como si fueran su parte del enjaezado de la cabalgadura; el efecto resulta concomitante con lo que se descubre en el mural del mismo Sojo pintado en la plaza de Puerto de Santa Cruz frente al que también se ha erigido una escultura de hierro (García-Manso 2021). En otro orden de cosas, el tamaño desproporcionado del pañuelo de cien colores hace que este no se confunda con una tela real, pero, al tiempo, al elegirlo como tema central del mural, aporta claves de lectura polisémicas que enriquecen su interpretación. En verdad, su sentido primigenio responde a la idea de homenaje a la festividad denominada como “Jueves de Comadres”, que se celebra en los Carnavales de la población, cuando las mujeres se cubren con tal pañuelo. De alguna manera, es la propia pared la que se pone el pañuelo como lo hacen las mujeres, si bien no se muestra entero, sino una parte, como fragmentado en tres pliegues. Además, el pañuelo no cubre los dinteles de puerta y ventana, sino que, aparte de estar tendido, parece coserse por dentro a jambas, alféizar, umbral y los citados dinteles, como tensándose en su borde, a la vez que parece curvarse a lo largo de la cornisa superior que recorre toda la fachada. La sensación de peso o gravedad se deposita en el fleco negro que recorre toda la tela, como si se portara en ese momento (fig. 1).



Fig 1. Sojo, *Pañuelo de cien colores*, 2021, Madrigalejo.

[Imagen sin copyright extraída de <https://turismomadrigalejo.com/poi/mural-panuelo-de-cien-colores/>]

Esta última idea implica pintar sobre el muro no solamente como sobre una espalda de mujer (a la manera de un tatuaje del pintor japonés Utamaro, figura divulgada a lo largo del siglo XX gracias al Séptimo Arte), sino como sobre un caballete, de forma que, al tiempo que la caída de la tela, se aprecien las tensiones que provoca su sujeción o que recortan la pared sin cubrirla del todo, pues, de manera hábil, Sojo deja espacios de tapia en blanco. El tamaño del pañuelo se adapta, doblado, a los límites del muro sobre el que parece no solamente apoyarse, sino tensarse. De cerca, sin embargo, parece dibujado con troqueles lisos, en forma de *patchwork*, excepción hecha de los flecos, pintados con mayor detalle y relieve.

### EL TEJIDO COMO TEMA EN SOJO

Con anterioridad, en el año 2018, ya con una importante trayectoria en su trabajo, Sojo había pintado en su misma localidad natal una pieza arqueológica prerromana (fecha en torno a los siglos V-IV a.C.), la conocida como “Arracada de Madrigalejo”, en torno a la que él mismo había promovido la adquisición de una réplica para el museo municipal

de la localidad el año anterior. Se trata de un pendiente de oro con partes repujadas y filigranas de poco más de cuatro centímetros que actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid. Pues bien, en un entorno urbano descuidado el artista mural transforma la pequeña joya en elemento decorativo que se amolda y la pared lateral de una nave cuya cubierta parece tapar como si fuera una pieza de tela, según reflejan las sombras que confieren profundidad y relieve al dibujo. De paso, viguetas y ladrillos sin enfoscar se convierten en textura de la pieza. El efecto resulta fuertemente desconcertante, tanto por el entorno como por la misma opción de mostrar fragmentariamente a la vez que convertir en maleable la arracada, a la que, además, Sojo multiplica su tamaño de forma ostensible, como si se tratara de un efecto publicitario: el azar de la meteorología habría arrastrado hasta la nave de paredes sin lucir una especie de pañuelo gigante que la pared detiene de manera casual al tiempo que lo convierte en su emblema. En el año 2024 Sojo pinta en Aliseda otra arracada arqueológica, del famoso tesorillo de la localidad, custodiados, al igual que la arracada de Madrigalejo, en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid. En el caso de Aliseda, Sojo opta por crear no solamente un efecto de lupa, sino de relieve, como si el pendiente flotara sobre el mudo, frente a lo que había mostrado en Madrigalejo, donde la pieza envuelve la pared, como si fuera un objeto maleable (fig. 2).

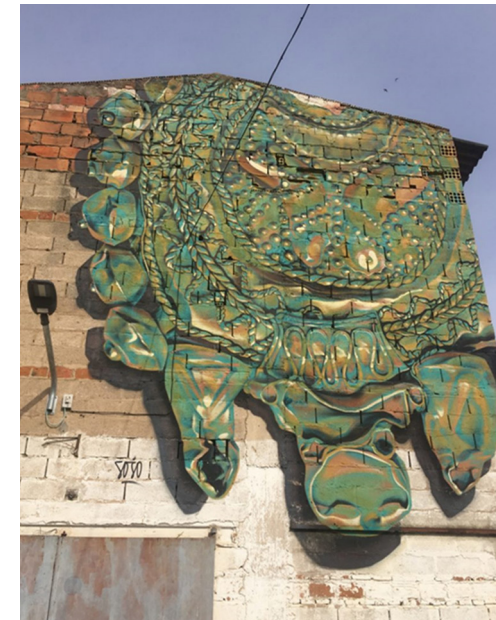


Fig 2. Sojo, *Arracada*, 2018, Madrigalejo.

[Imagen extraída de <https://sojo.com.es/muros/#!/arracada>]

El mantón como motivo pictórico, característico en Sojo según hemos visto en un epígrafe previo, se confirma en un mural de Salorino, del año 2023, titulado *Folklore extremeño*, que repite los elementos descritos en relación con el mural de Madrigalejo si bien con aspectos singulares: de un lado, la pintura no llega al borde de las tejas, de forma que aparece nítidamente enmarcada en la parte superior (no sucede lo mismo con el suelo o parte inferior); de otro, una silla tradicional, de enea y con el armazón pintado en verde brillante, actúa como caballete. En realidad, la visión fragmentaria muestra un mantón puesto sobre una mujer sentada en una silla de la que no se percibe ninguna imagen ni figuración; el mantón lo dispone tras el respaldo de la silla.

Esa visión fragmentaria se completa con otro mural, con el mismo título, dado que el entorno donde figura es una plaza y fue pintado de manera simultánea, el cual, además, combina el tema de la arracada con el del mantón. La protagonista, de espaldas, podría encontrarse perfectamente sentada sin que se aprecie la hipotética silla, si bien el mantón podría no ser el mismo, pues los motivos resultan diferentes aun tratándose de una pieza de las denominadas “de cien colores” (fig. 3).



Fig 3. Sojo, *Plaza del Folklore de Extremadura*, 2023, Salorino [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/9RhLnmG8TGs6rgi1/>]

Sojo repite en el mismo año 2023 en la localidad de Ruecas el procedimiento, a propósito ahora del giro de una esquina, con un pañuelo de color blanco roto y motivos florales predominantemente en potente rojo. De nuevo se reconoce el carácter fragmentario habitual en el muralista, con un mantón flamenco, obra de la artista local Carmen Tena, que parece dejarse caer sobre el inmueble, que funciona como perchero o como cadera en la que anudar la tela (fig. 4).



Fig 4. Sojo, *Mantón flamenco* de Carmen Tena, 2023, Ruecas [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/tAMGiZtE1oPG4B21/>]

Al acto de cubrir se suma el acto de bordar. Se trata de uno de los temas habituales en la producción reciente de Sojo, presente en murales de las localidades de El Gordo (2022), Zarza la Mayor (2023) y Piornal (2023), todas ellas en la provincia de Cáceres.

Así, el bordado conocido como “dechado”, llevado a cabo a cuatro manos, con el gesto de estiramiento del lienzo por parte de unos dedos más jóvenes frente a los dedos maduros que son los que manejan la aguja, aparece perfectamente enmarcado en la propia pared, como forma de destacar la superposición del lienzo de pared con el lienzo bordado que se dibuja. La fuerza del mural radica en la tensión que adquiere la tela, a la vez que la idea de fragmento o detalle hace que esta parezca superar los propios límites del muro. Sin duda se trata de una de las grandes obras de Sojo. Al tiempo, que se trate de un bordado geométrico que convive con un tratamiento naturalista de la escena del bordador refuerza la atención por los detalles, como el dedal y las arrugas de la piel de las falanges por la forma de doblar los dedos para sujetar la tela reivindica el homenaje que se presta a las mujeres rurales y a un oficio que se pierde (fig. 5).



Fig 5. Sojo, *Dechado*, 2022, El Gordo [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/5rg41tyFQAZhbXma/>]

El tipo de tejido y su cromatismo, así como el aparente juego de negativo de los colores en blanco, constituyen los elementos clave de este mural de Zarza la Mayor, del año 2023, en

el que se resalta, de nuevo, la edad de la bordadora plasmada en sus manos mientras cose un refajo típico de la localidad. De manera realmente lograda, toda la pared se convierte en caballete, pues la tela supera el marco dibujado como fondo geométrico (fig. 6).



Fig 6. Sojo, *Bordando*, 2023, Zarza la Mayor [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/qPSHno6BfNmiw1k8/>]

El mismo tipo de fondo lo había experimentado ya Sojo en el mural de El Gordo, como si la bordadora se pusiera ante un papel pintado al tiempo que la silla crea distancia frente al muro. La tela que cose dialoga de manera eficaz con el fondo de papel pintado, probablemente inspirado también por la artista Isabel Flores. De esta manera, el mural recoge dos caballetes –la pared y la silla– y dos telas –una impresa y otra cosida– en un diálogo de texturas cuyo centro es, de nuevo, la señora mayor, absorta en su trabajo (fig. 7).



Fig 7. Sojo, *Al fresco*, 2023, Piornal [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/7RPk3QmNnhyRWjBc/>]

Otro tema concomitante desarrollado por Sojo se refiere a las tijeras de bordar no tanto como instrumentos de trabajo, sino como liberadoras de la mujer, pues con estas cortan las sogas que las oprimen. Sobre este tema el muralista ha desarrollado al menos tres murales, en Don Benito (2021), en Abertura (2019) y en Madrigalejo (2019), con el título común de *Me quiero libre, te quiero libre*. Lo llamativo de las propuestas se aprecia en cómo las mujeres actúan como Parcas mitológicas (tema latente también en un mural de Peraleda de San Román, titulado *Asociación de Mujeres de Peraleda de San Román*, del año 2020), capaces de cortar el destino de los demás seres, como forma suprema de empoderamiento de la mujer. En estas propuestas predomina un fondo blanco, que refuerza la idea de lienzo de acuerdo con las reflexiones anteriormente expuestas. Así, en el mural de Madrigalejo, la importancia de dicho fondo blanco se refuerza en cómo el propio dibujo se fragmenta en tres partes, como si el corte afectara al propio mural, de tal forma que el efecto se aplica tanto al gesto como al soporte, que parece estallar al tiempo que se cortan las ataduras como reivindicación feminista (fig. 8).



Fig 8. Sojo, *Me quiero libre, te quiero libre*, 2019, Madrigalejo [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/ATgzrRLyMNgnSy7i/>]



También llama poderosamente la atención el color de las tijeras en los tres murales citados, y es que en todos los casos son blancas (es decir, no metalizadas ni con tonos grises; ni siquiera con gamas de un blanco usado), sino que se trata de un matiz muy puro, que busca fundirse con el fondo de la pared encalada. De alguna manera, las tijeras aparecen recortadas y a través de su silueta se trasvasaría la visión del tapial blanco. El recurso es, además de llamativo, muy elocuente al respecto de la concepción que el artista posee de la pared como lienzo entelado.

En síntesis, Sojo trata el muro como soporte y como tema en sí mismo. De ahí que adopte un punto de vista en el que prevalece la fragmentación de la imagen, sea por un enfoque de detalle, sea a través de la quiebra en pedazos rectos, como de cristal roto, de la imagen que se pinta. Al tiempo, el muralista aprovecha salientes y esquinas de los paramentos para resaltar el carácter plegable de los paños que aparecen. Tales paños prevalecen sobre la propia figura humana y se relacionan con las vestimentas tradicionales del enclave donde se ubica el mural, e incluso con las bordadoras que los cosen. La presencia femenina prevalece hasta el punto de que le confiere no solamente un carácter reivindicativo, sino incluso mitológico, relacionado tanto con la liberación de las ataduras (una mujer que cose puede ser una mujer libre) como con la elección de un destino que no es impuesto como si del hilo de las Parcas se tratase. El hecho de que las tijeras no sólo aparezcan en numerosos murales, sino de que prácticamente no las pinte sino del color del propio muro blanqueado potencia el papel del soporte en la composición, de tal manera que el papel del artista consiste en utilizar el muro como la propia bordadora la tela: el muro es cortado y bordado por la pintura de la misma manera que una costurera se enfrenta a su labor. Lo realmente llamativo de su estética es cómo evoluciona hacia una depuración formal, del trazo y los colores, y de fondo, hacia una reflexión sobre la propia creación mural, donde el muro se integra en la propia pintura más allá del trampantojo, sino como una forma de remarcar la geometría de la pared a la vez que integrarlo como motivo y como, por así decir, tramoya pictórica y como un pigmento más licuado o, con otra expresión, menos espeso, que se vuelve respetuoso con el enclave sin estridencias.

Es más, el muralista ha pintado en la localidad de Valle de Matamoros, en la provincia de Badajoz, en el año 2022 un motivo relevante a este respecto: se trata, precisamente, del papel de encaladores, encarnado en enjabelgadores o caleros, a los que formalmente se rinde homenaje encarnados además en una mujer. Pero la obra se abre a más interpretaciones a partir de la cita que a la derecha del mural Sojo hace de la geometría de Brea, quien, según se podrá comprobar, perimetra sus pinturas con un marco lineal. De esta forma, Sojo transforma la propuesta en una reflexión gráfica acerca de la intervención del artista sobre la pared, que prepara como un lienzo al blanquearla. Ciertamente, el mural no deja de traslucir un juego acerca de los papeles de dos compañeros de Sojo: la artista Isabel Flores como mujer que dibuja un recorte y el propio Brea mientras delinea un marco. Esta

autorreferencialidad confirma el ámbito estético personal que justifica el valor de un mural fuertemente polisémico en su sencillez, en el dominio absoluto que ofrece del blanco vernáculo de las edificaciones de la localidad. Según se considerará a continuación, tales presupuestos son apreciables también, aunque con una poética particular, en Brea (fig. 9).



Fig 9. Sojo, *Iguales*, 2019, Valle de Matamoros [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/gHA2fhYvG4kShXLE/>]

### METAMORFOSIS DE LA TEXTURA EN BREA

En efecto, en el caso de Brea, la idea del muro encalado y blanco que se funde como soporte sobre la pintura se aprecia de manera poderosa en un mural de temática infantil (una de sus líneas temáticas más extensas a la vez que potentes) que realizó en la localidad de Escorial en el año 2020, con el título de *Sueña tu futuro*. El mural se refiere a los sueños infantiles; también a los sueños de una niña pequeña. De ahí que esta aparezca acostada: la sábana blanca que la cubre y el almohadón donde se recuesta se confunde con el fondo blanco de la pared, de forma que soporte y pintura quedan plenamente integrados.

También la geometría forma parte de la estética mural de Brea, que enmarca con una línea que rediseña la pared los motivos que pinta. Más allá de efectos de inspiración cubista, la propuesta de Brea incide en los límites del soporte, como el bastimento de un lienzo donde la tela se pliega. La necesidad de un marco interior en el propio mural aparece como forma de extrañamiento a la hora de encontrar una pintura en una pared, una pintura que, como tal, está destinada a una pared (fuera de la cual carece de fuerza o esta se limita al valor de una ilustración). Los ejemplos son numerosos; más cuando el enmarcamiento consiste en recurrir a cajas donde situar las figuras, como hace en el mural del colegio público de Cañaverál titulado *Por la igualdad*, del año 2022, donde los límites de las solapas de la caja son también los de la pared donde se muestra, también de temática infantil.

En Serradilla, en el año 2021 con el título de *Solo tú decides*, Brea dibujó a una niña que juega con un lobezno (en realidad, se trata de un mural doble, que se complementa con otro en la misma localidad, en el que el cachorro que aparece no se presenta como una amenaza, ni como un juguete infantil, sino en calidad de metonimia de la propia niña que, cuando crece, se transforma en loba, con las connotaciones que ello tiene). Lo interesante de la propuesta es la idea de metamorfosis, un cambio de niña a mujer y de niña en lobo. Pero, sobre todo, un cambio que se plasma a la vista con la mutación de la niña en jara, la flor blanca. Brea lo hace a partir de la falda de la niña que se convierte en una flor de jara, y aprovecha para ello el color blanco de la pared, de forma que continente y contenido se complementan de manera perfecta a la vez que el soporte se hace manifiesto como parte integrante de la obra. Aunque no se documente en la mitología clásica ni en las leyendas tradicionales un relato asociado a la jara, más allá de anécdotas que apenas han circulado o de asociaciones con lágrimas de sangre en un ámbito que puede ser religioso, es mérito de Brea proponer una imagen donde la idea de metamorfosis propia de mitos y leyendas enraíce en el espacio donde se asienta el mural, en Extremadura, a partir de una de sus flores silvestres más características, y de la planta como refugio de animales, de renacer y de transformación: no es que la falda de la niña se asemeje a una flor que no se puede cultivar y, por ese motivo, es libre; es que la niña misma es una flor. Esta emerge de su vestido como el propio blanco con matices de gris lo hace desde la pared, aunque el tono de fondo predominante sea el arcilloso, asociado a los terrenos donde nace la flor.

Por lo demás, Brea confiere a sus obras un dinamismo narrativo mayor que el apreciado en Sojo. De hecho, un mural como el de la “niña-jara-lobezno” que se acaba de describir contiene un carácter de fábula que se aprecia en otros como el del Gallo de Salorino, en un mural bautizado como *Orgullo* (2022), que repite elementos al margen de la propia niña. El simbolismo de huevos, pollitos y zorro acurrucado entre las patas del gallo en posición dominante explica el orgullo de su título, en tanto el plumaje se muestra como indumentaria (de plumas, precisamente) en el reino de la noche (o del amanecer), donde los huevos abiertos por la mitad aparecen como un sistema planetario. El orgullo impide

al gallo ver cómo el zorro acecha entre tranquilo y sorprendido, sin resultar amenazante, a los dos pollitos. El juego cromático resulta ambivalente como el propio tema del gallo y el zorro. Los huevos cocidos aportan un mayor distanciamiento irónico a la pose del ave. En definitiva, el orgullo se presenta para el muralista como una especie de adorno de plumas que el gallo no se pone en la cabeza, ya con cresta, sino en su cola, al tiempo que lo hace girar sobre sí mismo. Ese círculo de plumas es importante al convertirse en la indumentaria del animal, como un traje. Ciertamente, Brea reelabora temas antropológicos entreverados con un relato abierto al respecto de un emblema machista, relativo al macho que se olvida de su descendencia (fig. 10).



Fig 10. Brea, *Orgullo*, 2022, Salorino [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/7u4HvNZEgcNUHTFW/>]

Al igual que el gallo, la abubilla en el mural del año 2023 que pinta Brea para el colegio público de La Zarza, en la provincia de Badajoz, parece proceder de unas pinceladas que, desde la derecha del mural, van transformándose a su izquierda en plumas detalladas y cada vez más grandes. Los papeles como palomita de papel frustrada o como juego esco-

lar y la imagen como gesto de bailadora ensimismada en su giro, si bien el muralista, de forma irónica, prefiere tonos minerales; de ahí el título de *Tierra blanca* (fig. 11).



Fig 11. Brea, *Tierra blanca*, 2023, La Zarza [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/m8ZhYouV1NeQ9aTy/>]

Otro mural como *Carcaboseña*, del año 2022, superpone sobre el blanco del muro y las geometrías abstractas, una imagen en sepia de una mujer que forma círculo con un abejaruco, que parece emerger del pañuelo que lleva al cuello la chica, en un juego de lograda metamorfosis (a pesar de que, ciertamente, nada tiene que ver con el relato clásico de la mitología del ave en la que fue transformado un príncipe impío). Es el pañuelo el que ciñe el círculo que construye el mural. De hecho, tal círculo mantiene evocaciones clásicas, no solamente por las proporciones, sino también por cómo el círculo actúa a la vez como continente y contenido, a la manera de una vasija antigua, según se descubre en el paralelismo que ofrece un kylix custodiado en el British Museum, fechado en el s. V a.C., atribuido al llamado Pintor de Pistoxeno en el que figura una diosa Afrodita que cabalga sobre un ave. La diosa porta un manto o himation de fuerte color rojo ceñido al cuello a la vez que el juego de pliegues se adapta a la montura sobre el ave con un marcado contraste entre las

zonas coloreadas y las cromáticamente planas. En fin, el preciso detalle del plumaje del abejaruco en el mural coincide con los pliegues del tejido del pañuelo que rememoran un tratamiento zurbaranesco (figs. 12 y 13).



Figs 12 y 13. Brea, *Carcaboseña*, 2022, Carcaboso [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/LT2s9cwPQLxHeVXE/>]; y Pintor de Pistoxenos, *Kylix Afrodita sobre un ave*, c. 460 a.C., British Museum-London [Imagen libre de derechos extraída de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pistoxenos\\_Painter\\_ARV\\_862\\_22\\_Aphrodite\\_riding\\_on\\_a\\_goose\\_\(02\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pistoxenos_Painter_ARV_862_22_Aphrodite_riding_on_a_goose_(02).jpg)]

Todas las propuestas ornitológicas de Brea parecen orientarse hacia la realización del mural de Arroyo de la Luz que lleva por título *Martín Pescador*, del año 2023, uno de los más impresionantes en diferentes niveles: en este se recoge el momento en que un martín pescador se zambulle en el agua a la vez que crea un remolino con su plumaje que parece emerger de un manto de flores en la orilla de cualquier remanso de agua.

Por descontado, como es habitual en Brea, la escena aparece geoméricamente enmarcada con la silueta de la pared lateral de la casa donde se pinta, como forma de conferir sentido expositivo a la imagen en un primer nivel hermenéutico, a la vez que se señala que es una pintura y no un trampantojo, por aparentemente realista que resulte la ejecución. En un segundo nivel de lectura es posible apreciar que el manto florido es un tejido y responde al singular y conocido pañuelo arroyano, en el que se aplican varias capas y técnicas de bordado a la hora de ejecutar rosetones y temas vegetales; es precisamente de esta tela

de donde parece emerger el ave, que comparte sus colores. En efecto, como tercer nivel, reforzado además por el torbellino que rodea al martín pescador, subyace la idea de metamorfosis: el pájaro parece proceder del tejido, como si el aleteo de quien porta el pañuelo lo transforma en ave que practica una danza. No es necesario forzar en la pintura elementos mitológicos relacionados con el alción, que es el nombre originario de un pájaro en cuyo relato clásico subyace la transformación en ave. No obstante, el profundo color azul dominante sí remarca el carácter acuático del conjunto, su íntima relación con el agua que da nombre también a la localidad, a la que se rinde así homenaje. Las referencias ornitológicas a otros murales de Brea son evidentes, como lo son también recursos como el giro de las plumas (presente en el gallo del mural *Orgullo* de Salorino), el hecho de que las plumas parezcan emerger de algo ajeno al ave (como unos brochazos en el caso de la abubilla de La Zarza o del pañuelo en el caso de Arroyo de la Luz), y la transformación que se produce en muchas especies de ave al cambiar el plumaje o en diferentes etapas de su vida además de en función de su sexo (fig. 14).



Fig 14. Brea, *Martín pescador*, 2023, Arroyo de la Luz [Imagen extraída de la red social Facebook del artista = <https://www.facebook.com/share/p/BAztFzVS4xm74Nfq/>]

### CONCLUSIÓN: DOS ESTÉTICAS PARALELAS Y SINGULARES

Cualquier recorrido por su obra, sea *in situ* o a través de las redes sociales donde aparece volcada, refleja la nítida evolución de los dos muralistas analizados en las páginas precedentes, de Sojo y Brea, y, sobre todo, cómo, aunque compartan temáticas y pinturas a dos o más manos, resulta evidente la impronta individual de cada uno. Ello se hace particularmente de manifiesto en los últimos años, sobre todo en el último lustro, en el que han avanzado de manera destacada tanto técnicamente como estéticamente hacia propuestas muy personales. Y es que, si bien, en principio, sus murales son fácilmente legibles en virtud de su carácter figurativo de índole realista, estos albergan una reflexión más profunda, que se aprecia, según se ha analizado, en la interacción que muestran entre el soporte del muro y la idea del tejido.

En efecto, más allá del trampantojo, la vocación artística parece depender en uno y otro a través de su condición como pintores, a pesar de que, fuera del muro, sus propuestas resultarían las más de las veces propias de un ilustrador. Es pues la pared la que confiere relieve a cada obra, por efímera que esta termine siendo.

Sojo aborda el muro como un caballete (de ahí la importancia de la presencia del soporte, como la silla) y la tela y las manos que la bordan y estiran como una especie de ida y vuelta donde la pared alberga el tejido pintado/bordado como sobre otra tela ficticia. De hecho, basta con la silueta de unas tijeras (cuyo color es el del fondo) para que se integren perfectamente todos los motivos, centrados, sobre todo, en la fijación de un gesto.

Brea por su parte actúa en relación con el muro no a partir del gesto sino del movimiento. Lo hace como un grabador, de tal forma que hace que colores y, sobre todo, el movimiento emerja del propio muro. Ello se aprecia particularmente en los motivos de tejidos y su metamorfosis, que coincide con la del muro en pintura. La idea de metamorfosis es central, además de contar con trascendencia mitológica. En ese contexto, el trazo se convierte en pluma de abubilla, un pañuelo arroyano en un martín pescador en el acto de zambullirse o, en fin, el vestido de una niña en una flor de jara.

Las claves hermenéuticas resultan así fuertemente polisémicas más allá de la evidencia figurativa. La descomposición de la imagen se revela como un motivo añadido, sea por su carácter fragmentario en Sojo o por el marco geométrico que envuelve la escena en Brea.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abarca, Javier. 2016. "From Street Art to murals, what have we lost?". *SAUC. Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2: 60-67. <https://doi.org/10.25765/sauc.v2i2.55>
- Allepuz García, Pablo. 2014. "Street Art: Urban culture, urban ignorance. The example of Córdoba". *Arte, Individuo y Sociedad*, 26: 137-151.
- Alonso Martínez, Héctor, y José Juan Barba Martín. 2013. "El grafiti en educación de calle para el fomento de la autoestima, las relaciones sociales y la promoción social: el caso de Espacio Mestizo". *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, 16: 49-60. DOI: <http://dx.doi.org/10.6018/reifop.16.3.186721>
- Austin, Joe. 2001. *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.
- Berganzo Ràfols, Arantxa. 2021. "Los efectos de las políticas institucionales en el muralismo contemporáneo de Barcelona". *Atrio. Revista de Historia del Arte* (Extra 2): 114-145.
- Brea. 2024. *Brea Acuadros*. <https://www.facebook.com/acuadros.ceo>
- Brea, Jesús (= Mateos Brea, Jesús). 2016. *Manual de técnicas y medios del grafiti*. Plasencia: AUPAS (Artistas Urbanos Placentinos Asociados) y Ayuntamiento de Plasencia.
- Corbetta, Carola Margarita. 2014. "Escuela, grafitis y cultura visual en la era digital". *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, 5: 32-46. DOI: <https://doi.org/10.7203/eari.5.3500>
- Ganz, Nicholas. 2004. *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García del Moral, María José, y Manuel Gregorio Caballero Calavia (edd.). 2017. *Piornal. Arte en la calle*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García Gayo, Elena. 2011. "¿Se debe conservar el arte urbano basado en la premisa de: piensa, crea, actúa y olvida?". En *Conservación de Arte Contemporáneo: 12ª Jornada*, 159-170. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- García Manso, Angélica. 2017. "Competencias en LIJ, pedagogía de taller y grafiti: Capsulandia (2012), de Gemma Granados". *Arte y Movimiento*, 16: 9-28.
- García Manso, Angélica. 2021. "El siglo XXI en entornos vacíos a través de los murales rurales. Un ejemplo en Puerto de Santa Cruz (Cáceres)". *Norba. Revista de Arte*, 41: 283-298.
- Garí Coflent, Joan. 1995. *La conversación mural. Ensayo para una lectura del grafiti*. Madrid: Fundesco.
- Híjar González, Cristina. 2017. "Los murales actuales como herramienta de resistencia y vehículos de la memoria". *Discurso visual*, 40: 48-60. URL: [http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT\\_05.html](http://www.discursovisual.net/dvweb40/TT_05.html)
- Lewisohn, Cedar. 2008. *Street Art. The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.
- Marín, Marc. 2006. "Del grafiti al nacimiento del Street Art". En *Ars Magna: Historia del Arte Universal [11]. La expansión de las fronteras: arte en los albores de las fronteras del siglo XXI*, M. García Píriz (ed.), 246-265. Barcelona: Planeta.
- Masa Muriel, Esther. 2007. "El grafiti como exponente de la cultura urbana en Cáceres". *Ars et Sapientia*, 22: 71-100.
- Masa Muriel, Esther. 2009. "El grafiti en Extremadura. Una aproximación estética y antropológica". *Revista de Estudios Extremeños*, 65: 597-642.
- McCormick, Carlo. 2010. *Trespass. Historia del Arte Urbano No Oficial*. Köhln: Taschen.
- Muro Crítico*. 2024. Diputación provincial de Cáceres. <https://murocritico.com/>
- Navarro de Zuñillaga, Javer. 2022. "El trampantojo urbano". En *Hiperreal: El arte del trampantojo*, M. M. Borobia y G. Solana (eds.), 39-49. Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza.
- Pámpano Gordillo, María José. 2010. *Extremagraff. Catálogo de Arte Urbano de Extremadura*. Plasencia: AUPAS y Ayuntamiento de Plasencia.
- Pérez Santos, Tatiana. 2018. "Arte urbano, grafiti y activismo feminista". *Tabanque, revista pedagógica*, 31: 164-184. URL: <http://hdl.handle.net/11162/182623>
- Quintero, Noelia. 2007. "La pantalla en la calle: Convergencia y coincidencias agónicas entre el grafiti y los objetos de los nuevos medios audiovisuales". *Artnodes: Revista de Arte, Ciencia y Tecnología*, 7: 76-93.
- San Juan Fernández, Jaime. 2018. "Grafiti y arte urbano: Una propuesta patrimonial de futuro". *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1: 181-210.
- Sojo. 2024. *Jonatan Carranza Sojo*. <https://www.facebook.com/JonatanCarranzaSojo>

- Truchado Cervantes, Vanessa. 2014. "Mural de arte urbano: posibilidades de conservación". En *Conservación de arte contemporáneo: 15ª jornada*, 57-64. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Vázquez Ortiz, Julio César (= Lanzarte). 2021. "Sojo (Jonatan Carranza)". *Grada*, 125. <https://www.grada.es/web/sojo-jonatan-carranza-grada-125-arte/> .
- Waclawek, Anna. 2011. *Graffiti and Street Art*. New York: Thames & Hudson.
- Young, Alison. 2014. *Street art, public city: Crime and the urban imagination*. Abingdon: Routledge.