



# ICONOGRAFÍA FOTOGRAFICA DE REMIGIO MESTRE. PAJARERAS EN UNA VENTANA DE PIEDRA LABRADA EN ALCÁNTARA (CÁCERES)

PHOTOGRAPHIC ICONOGRAPHY BY REMIGIO MESTRE. BIRDHOUSES IN A CARVED STONE WINDOW IN ALCÁNTARA (CÁCERES)

**Angélica García-Manso**

Universidad de Extremadura

DOI: 10.5281/zenodo.8184387

.....  
Recibido: (13 03 2023)

Aceptado: (14 07 2023)

Publicado: (31 07 2023)  
.....

## Cómo citar este artículo

García-Manso, Angélica. 2023. "Iconografía fotográfica de Remigio Mestre. Pajareras en una ventana de piedra labrada en Alcántara (Cáceres)". *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (23), 97-109. Recuperado de <https://revistaasri.com/article/view/5661>

## Resumen

Se analiza una imagen del fotógrafo local de Alcántara (Cáceres) Remigio Mestre, cuyo motivo central es una ventana renacentista en la

que cuelgan dos jaulas pajareras. Se trata de una fotografía en blanco y negro, de mediados del siglo XX, cuya temática y estética responde a dos pautas: el acabado de tarjeta postal y la tradición



del costumbrismo pictórico. De sendas pautas se consideran los aspectos más relevantes, como la interrelación entre monumentalidad y cotidianidad o la antropología subyacente a la práctica del encalado, que confieren singularidad a la imagen, a la vez que le otorgan una lectura polisémica en torno a su sentido (donde el escudo heráldico se puede interpretar como amenaza a las aves encerradas por las pajareras) y a la labor de los fotógrafos rurales.

### Palabras clave

Iconografía fotográfica; Fotografía rural; Tarjeta Postal; Costumbrismo; Bajorrelieve; Remigio Mestre.

### Abstract

We analyse an image by the local photographer Remigio Mestre from Alcántara (Cáceres), whose

*central motif is a Renaissance window in which two birdcages hang. It is a black and white photograph from the mid-20th century, whose subject matter and aesthetics respond to two guidelines: the postcard style and the tradition of pictorial genre painting. The most relevant aspects of both are considered, such as the interrelationship between monumentality and everyday life or the anthropology underlying the practice of whitewashing, which give the image a singularity, while at the same time giving it a polysemic reading of its meaning (where the heraldic coat of arms can be interpreted as a threat to the birds enclosed by the birdcages) and the work of rural photographers.*

### Keywords

*Photographic iconography; Rural photography; Postcard; Pictorial Genre; Bas-relief; Remigio Mestre.*

## Introducción: Tarjeta postal y cultura de la imagen en los fotógrafos rurales

La reivindicación del papel de los fotógrafos rurales en la cultura contemporánea supera el ámbito en el que habitualmente se considera, el de la antropología, asociada esta, sobre todo, a entidades locales o regionales, o sea, en un espacio geográfico menor como síntoma de las pautas de su trabajo (Barrios y Sáinz, 2018; Pena, 2020; o, con especial hincapié en el ámbito extremeño, Pérez Simón, 2020; Vivas, Nuño y Rubiano, 2020). El testimonio gráfico que aportan sobre su entorno permite lecturas más amplias, relativas a cómo tales fotógrafos rurales crean y recrean una iconografía de proximidad, que bebe de fuentes diversas, desde las diversas formas del bucolismo, a una estética romántica o, en fin, a las formas de la pintura académica de carácter costumbrista (sobre las diferentes tendencias del arte fotográfico en España, Vega, 2017; también López Mondéjar, 1997). Al tiempo, su trabajo se ubica en contextos de difusión diferentes, en la actualidad reforzados por la propagación de imágenes a través de las redes sociales y por las ediciones de libros de fotografía en ámbitos coterráneos, muy próximos y cómplices entre quien hace el catálogo de imágenes y quien busca adquirirlo. Uno de tales contextos lo constituye la tarjeta postal, que funciona a lo largo del siglo XX tanto en calidad de *souvenir* de una visita como en forma de reclamo para un espíritu de coleccionista a partir de instantáneas que reproducen y permiten la circulación impresa de monumentos y otras obras de arte (López Hurtado, 2013).

La documentación a este respecto resulta enmarañada, pues los repertorios son muy variados, desde archivos públicos (Vivas, Nuño y Rubiano, 2020) y fondos personales o familiares de cada fotógrafo a los inventarios de las editoras de postales y, en la actualidad, según hemos apuntado, a libros monográficos de fotografías antiguas y a repertorios de diversa índole accesibles en las diferentes redes sociales digitales (García Manso, 2021).



El presente estudio analiza una fotografía de Remigio Mestre Hurtado (Alcántara, Cáceres, 1914-Viveiro, Lugo, 2004), realizada en su lugar de procedencia, la localidad cacereña de Alcántara, a caballo entre la década de los años cincuenta y sesenta. Se trata de una imagen que, aunque no fue editada como tarjeta postal, responde a dicha estética, pues el mismo fotógrafo se dedicó a la edición de postales, al tiempo que rezuma costumbrismo pictórico. La figura de Remigio Mestre responde a la del fotógrafo amateur que deja testimonio de su ámbito cercano, atento a personas, a situaciones cotidianas y a su entorno. Así, fotografió una impactante crecida del río Tajo anterior a la construcción de la presa de Alcántara a la vez que a un joven en plena faena de espantar pájaros con un tambor hecho de una lata (Lorenzo, 2022). Por lo demás, la forma de trabajar del fotógrafo se inscribe en una tendencia sintomática que se descubre en otras zonas rurales, donde convergen la afición por la imagen con otras profesiones y negocios (habitualmente relacionados con el comercio), al tiempo que ponen en venta sus instantáneas, sea por encargo de terceros sea de manera abierta, algo que sucede incluso en la propia capital de la provincia, en Cáceres, con una figura del relieve artístico de Eulogio Blasco, que editó fotografías y las puso a la venta como postales al tiempo que desarrollaba otros trabajos creativos y docentes (Bazán, 1991). De hecho, la tradición que generan las imágenes de la tarjeta postal condiciona en cierta medida el trabajo del fotógrafo que crea y distribuye sus imágenes para consumo turístico y de afirmación local, a lo que se añade que la propia historia de la tarjeta postal contribuye a conferirle un halo educativo, propedéutico, más aún ante un monumento tan emblemático y, de alguna manera, fotogénico, como el célebre Puente de Alcántara como foco de interés de la localidad desde el siglo XIX, que aparece en catálogos de imágenes de monumentos romanos desde siempre, sean de grabados anteriores a la fotografía o ya de fotografías en sus diferentes formatos.

Ahora bien, a partir de los años sesenta serán editoras y distribuidoras de ámbito nacional (con marcas como Arribas, Fisa-Escudo de Oro o Fiter, entre otras, con sede en Zaragoza, Barcelona o Madrid, con las que ocasionalmente colaboran los primeros) las que, en pugna con los fotógrafos locales, revitalicen el interés por las postales que se había iniciado en las primeras décadas del siglo. Surge una importante rivalidad comercial entre las propias empresas y entre estas y los fotógrafos locales, que se decanta en favor de las primeras, dado que exige una mayor inversión la reproducción en color frente al trabajo habitual en blanco y negro, que era posible revelar localmente o en un ámbito provincial, sin tener que enviar los negativos a laboratorios de Madrid o Barcelona.

De cualquier forma y salvo las lógicas excepciones, los contenidos más elaborados visualmente y comprometidos con la imagen provienen en buena medida de las aportaciones de los fotógrafos locales, con un trabajo más detenido y hecho en momentos del día de mayor interés cromático y sin las urgencias propias del fotógrafo de paso a la manera de un representante comercial. Por ese motivo, no faltan ocasiones en que las empresas se apoyen de manera puntual en el trabajo de los fotógrafos locales, que, además, conocen las panorámicas y monumentos de mayor interés (sucede con el mismo Remigio Mestre objeto de este estudio).

Tal es el contexto de producción, a caballo entre la afición personal y la dedicación lucrativa de la fotografía de numerosos fotógrafos locales (caso de Wifredo López Vecino, en Garrovillas; o, con anterioridad, de Diéguez, en Trujillo; o de Karpint (Carpintero) en Coria, por citar únicamente tres ejemplos entre muchos otros que, además de un negocio relacionado con la fotografía, editaron postales a su cargo, como sucede con el citado Diéguez). El catálogo provincial de estos fotógrafos está por hacer, en verdad, aunque sus resultados podrían ser de enorme interés (Muro, 1999 y 2000). La puesta en valor de su obra pasa por desentrañar lecturas de la imagen que, aunque relacionadas con esa voluntad de dejar constancia de monumentos y paisajes, también ofrece otras claves compositivas y temáticas.

En el caso concreto de Remigio Mestre, su vocación por la imagen fotográfica es de muy larga trayectoria, y la comparte con otros intereses culturales, como la música o la numismática (Mestre, 2000, pp. 5-7). Aunque de formación predominantemente autodidacta, llega a ser instructor de fotografía, además de editor de sus propias postales. Su obra se distribuye fundamentalmente y al margen de instantáneas de viaje y más coyunturales, entre Alcántara y Viveiro, en Lugo, donde también ha dejado un importante testimonio gráfico de primer nivel documental, antropológico y estético (Mestre, 1999). En fin, la fotografía objeto de estudio pertenece a su archivo personal, actualmente en la Fundación “Caja Extremadura”, y fue publicada por el propio Mestre (Mestre, 2000, p. 45).

### Análisis de la fotografía “Pajareras en una ventana de piedra labrada”

De acuerdo con lo expuesto en las líneas precedentes, al menos son tres los contextos en los que cabe destacar el interés de la imagen objeto de estudio: su ubicación en el conjunto de monumentos de la localidad de Alcántara así como su descripción artística; en segundo lugar, las características de la fotografía que hacen de esta una creación estética destacada; y, finalmente, las influencias de las que se hace eco la imagen, en concreto desde la pintura costumbrista y simbólica (carente de figuras humanas) y desde la tradición comercial de la tarjeta postal en que se inserta la propuesta (como documentan en la ciudad de Cáceres Fajardo y Gómez, 2002). En el capítulo conclusivo se propugna una lectura iconográfica de conjunto derivada de la suma de los tres contextos señalados.



Figura 1. Remigio Mestre (Mestre, 2000, p. 45) *Ventana en casa de la calle Piedad 3 (Alcántara, Cáceres), como Casa de los Grajera.*

1. Así, en relación con el entorno urbanístico y con la propia calle donde se encuentra la ventana, la fotografía refleja su situación en una pared de una travesía estrecha en el corazón de la localidad. De acuerdo con el pie de foto del propio Mestre en el volumen que se edita en el año 2000 (Mestre, 2000, p. 45), se trata de la Casa de los Grajeras, si bien esta referencia puede ser un dato coyuntural, sobre la identidad de la familia que habitaba en ese momento la casa y no sobre sus orígenes. A este respecto, en la actualidad se prefiere conocer la casa por el nombre de la calle y el número: la fotografía se refiere



a una ventana de la calle de la Piedad, en su número 3. De cualquier forma, su ubicación se encuentra en un entorno de fuerte monumentalidad, dado que prácticamente es una casa adyacente al importante e histórico edificio del Hospital de la Piedad, en el corazón de la población y, por descontado, en su zona más antigua (Martín Nieto, 2007). El inmueble se corresponde con una casa solariega con apariencia de estética vernácula (con predominio de encalado y enfoscado), en el que la propia ventana delata unos orígenes más nobles, si bien de arquitectura predominantemente rural, salvo que haya sido objeto de remodelación hace más de dos siglos. El motivo más destacado del edificio es, de facto, la ventana abalconada a ras de muro. Esta cuenta con un encuadre superior, a la manera de un marco de filigrana que compone una celosía labrada en piedra en cuyo centro aparece un motivo heráldico fuertemente simplificado, con el icono de un águila. Por lo demás, al ser una ventana relativamente pequeña resulta más potente el bajorrelieve que la adorna. Su forma estrecha y alargada confirma la antigüedad del elemento arquitectónico y de la casa. En fin, el labrado no es tosco, según reflejan la filigrana y el detalle de las plumas del águila.

En un orden de cosas diferente, en el *Catálogo de Fotografías de Antigüedades y Monumentos de la Real Academia de la Historia* (Sáenz, Arbeláez y Maier, 2017), de reciente edición, se muestra una de las primeras fotografías de la ventana conservada en el archivo de la Real Academia de la Historia.



Figura 2. Julián Perate Barroeta (1903: Sáenz, Arbeláez y Maier, 2017, p. 113, nº 956) Alcántara-Antigua ventana en la calle de la Piedad.

Se trata de una imagen del año 1903 en la que se aprecia perfectamente el encalado del muro tal como años después lo fotografíe Mestre y todavía hoy permanece así. Es destacable el hecho de que la Real Academia de la Historia fijara su atención en la originalidad de la ventana y de su efecto estético asociado al encalado. También permite descubrir cómo no existía barandilla en esos momentos. Es decir, el abalconamiento responde a una reforma posterior, si bien la disposición del espacio deja entrever que este existía previamente.



La importancia del escudo radica en su singularidad en un entorno bastante rico en bajorrelieves heráldicos (Grados, 2018), entre los que destacan los ubicados en el Conventual de San Benito. De esta manera, frente a emblemas elaborados y ricos en elementos, el de la calle Piedad responde a una geometría y un esquematismo básicos, de forma que el ave ocupa todo el campo del escudo. Se trata de un motivo fácilmente reconocible: un águila de sable con alas marcadamente geométricas y con cola de vuelo exployado, conocida como águila de San Juan, que responde al símbolo habitual de los Reyes Católicos.

2. Por su parte, la fotografía que dedica Mestre al pequeño mirador consiste básicamente de la imagen de una ventana a ras de muro, según hemos señalado; es decir, del vano de un muro que actúa como entrada de luz y al tiempo como abertura hacia el exterior. El elemento central de la instantánea lo constituye un reborde enmarcado labrado en piedra. Ahora bien, la instantánea también recoge una escenografía más amplia que la específicamente monumental o artística, al destacar un motivo ajeno a la estructura arquitectónica, como es el de dos jaulas pajareras que cuelgan en los márgenes de la imagen. Aunque ciertamente se recoge una escena que se presta a un análisis antropológico sobre la cría de pájaros (en el que se enmarca también la fotografía del joven que espanta pájaros con un rudimentario tambor de hojalata), el motivo del escudo, que corona el centro del marco de la ventana, desplaza por completo esa voluntad para dar paso a una clave hermenéutica diferente; más aún cuando las jaulas parecen vacías.

La puesta en valor del mirador por parte de Remigio Mestre se lleva a cabo al margen del carácter monumental de la casa. Y es que el encuadre de la fotografía en su conjunto afecta al marco de piedra de la ventana, sin mayor atención por el edificio y, ni siquiera, por el balcón entero más allá de la barandilla que se aprecia parcialmente en la parte inferior con el que la imagen crea un ángulo de profundidad. Por lo demás, la parte encalada de la pared, cuya capa de pintura mancha parte de la piedra labrada, funciona como marco que resalta aún más el bajorrelieve de la celosía y el escudo. Es ahí donde resaltan, tanto por la paradoja del contraste entre celosía de piedra y jaulas de alambre como por su disposición en la composición de la imagen, las dos pajareras, casi traslúcidas en el contexto de la celosía, pero, al cabo, presentándose como un mero detalle costumbrista. Se trata de un detalle que trasciende la propia imagen: de un lado, informa sobre el hecho de que la antigua casa sigue habitada; de otro y a este mismo respecto sobre cómo el águila del escudo protege las jaulas con sus alas extendidas (también se podría entender que la rapaz las amenaza) como una celda protectora (a la manera de celosía que no tiene el mirador) a la vez que lasavecillas, que en realidad no son visibles, están protegidas en las propias pajareras. Lo primero que llama la atención de la imagen es el fuerte contraste (la diferencia de tono entre los motivos claros y oscuros en una imagen), de una fotografía donde el vano de la ventana y los huecos de la filigrana de piedra establecen correspondencia con el negro de la barandilla de hierro, prácticamente fundida con el fondo oscuro de la dependencia a la que se abre el balcón. Las manchas blanquecinas y el reborde encalado de la fotografía refuerzan este juego de contraste. De hecho, la fuerza del contraste casi hace invisibles las dos pajareras, las cuales, de esta manera, ofrecen una fuerte ironía conceptual. No obstante, el contraste constituye un componente estético habitual en Mestre a partir de los contraluces asociados a los vanos del puente de Alcántara o de los contrastes en arcos y balcones como, por hacernos eco únicamente de un ejemplo, el de la calle Corredera, en una fotografía también editada como postal en color (Mestre, 2000, p. 13; y Ediciones Fisa-Escudo de Oro, 1970; *Alcántara nº3-Rincón Típico*).



En fin, el encalado constituye un aspecto relevante de la imagen (su función es también antropológica, como forma de prevención higiénica), sobre todo si se compara con otras instantáneas del entorno provincial; entre estas, de la propia capital. Así se aprecia en las diferentes imágenes antiguas de la conocida como Casa del Mono (Casa de los Pizarro-Espadero), en la Cuesta de Aldana en la ciudad antigua de Cáceres. En una de las ventanas de la fachada se aprecia un alféizar de piedra labrado que fue quitado en una reforma posterior y reinstalado cuando se restauró el edificio; esas fotografías antiguas denotan también cómo parte de la pared está encalada, con la creación de un zócalo blanco de cal sobre la propia piedra; tal como se aprecia en una interesante fotografía postal del artista Eulogio Blasco. Mestre fotografió también una escena costumbrista en la que el encalado forma parte integrante de la composición. En fin, en la misma Alcántara existe una elaborada imagen del fotógrafo cacereño Julián Perate, tomada a finales del siglo XIX, en la que se muestra una puerta de aire gótico donde tanto piedra como madera aparecen encalados como si se tratara de una pintura impresionista, en una composición realmente destacable por su modernidad estética.



Figuras 3, 4 y 5. a) Remigio Mestre (c. 1940) *Alcántara-Rincón típico. Casa de los Perero*; b) Eulogio Blasco (c. 1930) *Cáceres-Casa de la Cuesta de Aldana*; y c) Julián Perate Barroeta (1903: Sáenz, Arbeláez y Maier, 2017, p. 114, nº 957) *Alcántara-Puerta ojival*.

3. Según hemos señalado en epígrafes precedentes, la fotografía de Mestre objeto de análisis se entiende en el contexto de la fotografía postal, en particular a la dedicada a monumentos y a elementos ornamentales de estos. Fue el británico Charles Clifford quien, durante el reinado de Isabel II, inició en buena medida la tradición fotográfica de edificios relevantes en España (Clifford, 1861-1862; Pérez Gallardo, 2010; Fernández, 2022) y, por ende, el involuntario creador de una iconografía visual del paisaje urbano que desemboca en la tarjeta postal tal como se percibe dicha iconografía en el ámbito nacional (Serrano, 2020). De hecho, el propio Clifford es autor de las primeras fotografías del puente romano de Alcántara en la década de los años sesenta del siglo XIX (Muro, 2000, p. 129). Del mismo siglo XIX se

conserva una fotografía del puente romano obra del taller de Laurent, el cual, además, es un importante impresor de postales; se conserva en Madrid en la Biblioteca Nacional<sup>1</sup>

Con posterioridad, al margen de otras instantáneas circunstanciales y al margen también, según se señalará más adelante, de imágenes en repertorios de carácter institucional, ya en el siglo XX y en calidad de tarjetas postales existen dos series de fotografías en blanco y negro, editadas sin que conste su autor, que recogen de manera elaborada vistas tanto generales como detalles imágenes de motivos de la localidad, fundamentalmente relacionadas con el Conventual de San Benito y con el Puente de Alcántara. Se trata de una decena aproximada de postales que portan una breve y certera descripción impresa, sea al pie de imagen sobre una banda blanca o, en la serie más moderna, sobre la propia imagen. Su datación aproximada se sitúa en los años cuarenta, tras la Guerra Civil. Las fotografías se caracterizan por un marcado contraste, con juegos de luces y sombras y un importante interés por el encuadre y el *skyline* del entorno en las vistas de exteriores. Como ejemplo, puede apreciarse la descrita como “Altar en el Claustro de San Benito (en ruinas)”, en la que sombras, partes encladas y relieves marcados crean una fantasmal visión de una hornacina que, aunque abandonada, destila elegancia a pesar el incluso de la peana de ladrillos que indica su uso como una especie de chimenea.



Figura 6. Alcántara-Altar en el claustro de San Benito (en ruinas) (c. 1920) [sin fotógrafo ni editor].

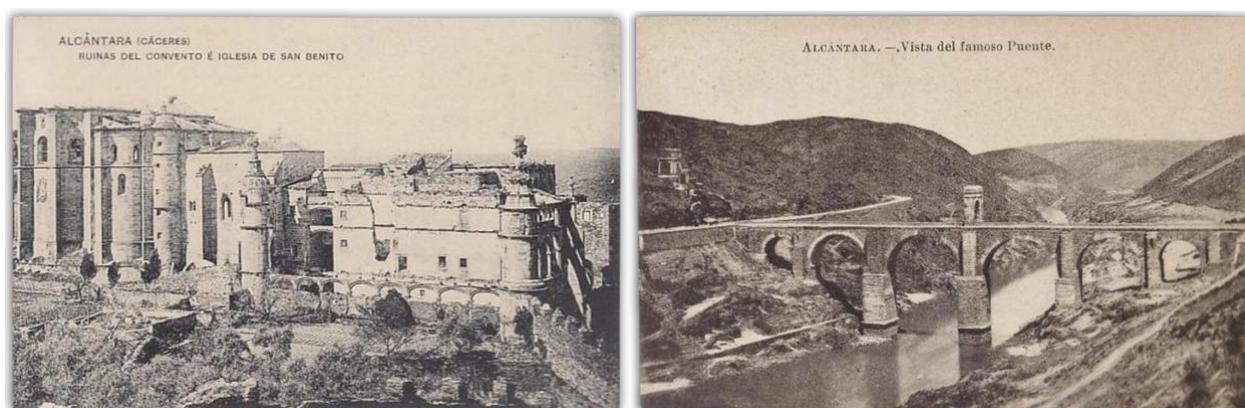
De igual forma, también sin autor expreso de la imagen, de la segunda serie existen magníficas imágenes como la que inserta la leyenda “Alcántara-San Benito. Vista de los Ábsides y ruinas de la casa conventual”, con un rico carácter escenográfico y un celaje que añade misterio a las sombras pronunciadas y en la que ventanas y vanos aparecen predominantemente en negro. Por lo demás, el hecho de que en otra de las imágenes de la serie se denomine con el cultismo “Aedicula” al templo que escolta uno de los

<sup>1</sup> Ver: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000017078>



accesos del puente denota la relación del responsable de la imagen con la precisión histórico-artística del contenido de la imagen. A este mismo respecto, existen postales de carácter educativo (es decir, que no admiten ser enviadas por correo) pues su reverso está ocupado con una explicación del motivo al tiempo que se describe sobre la imagen el tema central, si bien de forma más tosca, como refleja la mención al “famoso Puente” en una de las fotografías; estas postales se editan en Madrid (en Fototipia Lacoste para la editorial El Magisterio Español) y se presentan como coleccionables.

La posibilidad de que el autor de las dos primeras series sea Mestre es bastante alta, no tanto en lo que se refiere a las editadas por Fototipia Lacoste, que probablemente tomaran de fondos de imágenes de expediciones culturales llevadas a cabo con antelación sin que estas tuvieran como objeto primordial la edición de las fotografías. También puede darse la circunstancia de que las fotografías tengan relación con la capital cacereña, a través de figuras como el artista Eulogio Blasco y el fotógrafo profesional Valentín Javier, uno y otro responsables de series de postales que son anteriores a los años sesenta, momento de estallido de la postal en color (Fajardo y Gómez, 2002).



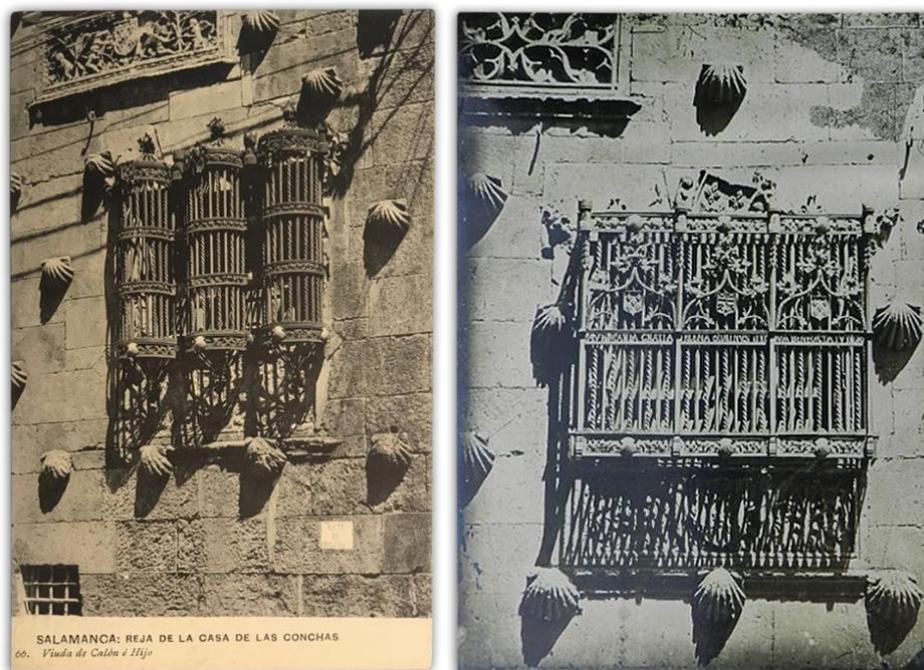
**Figuras 7 y 8.** a) Alcántara-San Benito. Vista de sus Ábsides y ruinas de la casa conventual (c. 1940) [sin fotógrafo ni editor]; b) Alcántara-Vista del famoso Puente (c. 1930) [Fototipia Lacoste-Magisterio Español].

Por su parte, Remigio Mestre sí firma una tercera serie de postales en blanco y negro en torno a Alcántara, procedentes de su repertorio fotográfico, en las que se aprecia, además de los enclaves monumentales, una importante proximidad a la cotidianidad del momento, a imágenes por así decir “a pie de calle” y en enclaves más modernos, del ensanche de la localidad.

En efecto, Mestre plantea su fotografía como postal, que no edita porque, probablemente, sea posterior a la serie ya publicada. Por otra parte, las postales de ventanas como tema monográfico no son abundantes, pero tampoco excepcionales: sucede, por ejemplo, con varias sobre la Casa de las Conchas en Salamanca, en postales de, entre otras casas editoriales, Laurent-Madrid, Fototipia Thomas, Saus o Hauser y Menet, todas ellas de las primeras décadas del siglo, en las que las celosías de las rejas de al menos dos de las ventanas y los respectivos bajorrelieves de sus contornos, además de los claroscuros e incluso las sombras, constituyen el motivo central de la ventana en cada imagen. También la prestigiosa casa editora Loty, de Madrid, en cuyo repertorio no abundan fotografías postales referidas a Extremadura, cuenta entre sus fondos una dedicada a Zafra, precisamente al motivo de una ventana (también fechable en torno a los años 20 del pasado siglo), tema en el que insiste la descripción que acompaña a la imagen: “La primera ventana de reja que tuvo Zafra”; en dicha imagen se establece una



llamativa composición pictórica con los soportales, contraluces y sombras, aunque el enfoque del elemento central se hace a mayor distancia. El mismo Mestre fotografía en Alcántara una ventana frailerera en el conventual de San Benito, en una imagen de interés por los contraluces y por el parteluz de la ventana, que confiere al conjunto un aire de puente si se pone en paralelo con el icónico puente romano de la localidad (Mestre, 2000, p. 43).



**Figuras 9 y 10.** a) *Salamanca-Reja de la Casa de las Conchas* (c. 1920) [Viuda de Calón e hijo; Fototipia Hauser y Menet-Madrid]; b) *Salamanca-Casa de las Conchas* (c. 1910) [Fototipia Thomas-Barcelona].

La postal dedicada a Zafra, así como otras fotografías de Remigio Mestre como la destacada a propósito de las paredes encaladas con el título de “Rincón Típico. Casa de los Pereros” –ubicada junto a la iglesia, en pleno corazón de la población, en la Plaza de España, en uno de sus ángulos, a pesar del título que le confiere Mestre como “rincón”–, reflejan el interés costumbrista inherente a la difusión de imágenes en forma de tarjeta postal. El tipismo con concepto desde el mismo título de la postal coincide estéticamente con el movimiento regionalista en la pintura decimonónica y primisecular. En el caso extremeño, los motivos de proximidad incluso se pueden decantar por el hecho de que se trate de una pajarera, elemento heredero del bodegón clásico que se actualiza a la estética contemporánea en un pintor como Godofredo Ortega Muñoz (San Vicente de Alcántara, 1899 – Madrid 1982), en la obra “La jaula” (1940-1941; colección Clemente Lapuerta), con una composición también carente de pájaros. En el caso de Mestre es el propio encuadre de la fotografía lo que la convierte en indicio de su modernidad; de hecho, en una imagen antes citada, la del niño con tambor para espantar pájaros (Lorenzo, 2022), responde en el fondo a una esfera temática concomitante con pinturas como *El afilador*, 1808-1812, de Francisco de Goya (Szépművészeti Múzeum, Budapest).



Figura 11. Godofredo Ortega Muñoz, (1940-1941) *La jaula* [colección Clemente Lapuerta].

### Conclusión: Iconografía conceptual y fotografía rural

Aunque no existe una gramática definida acerca de la iconografía fotográfica, una imagen como la que el artista de la localidad cacereña de Alcántara Remigio Mestre dedica a una estrecha ventana enmarcada en piedra en una casa de origen renacentista permite inferir claves estéticas derivadas de la difusión de imágenes mediante el modelo de la tarjeta postal. Ahora bien, el sentido de la imagen se enriquece con un motivo en principio costumbrista —la cría de pájaros; probablemente jilgueros— que, en realidad, deviene polisémico acerca del concepto de celosía o reja. El elemento decorativo de la ventana se convierte también en espacio sin salida; más aún cuando se le confiere una clave institucional, de tipo heráldico, cuyo tema central lo constituye un águila que, en la composición de la imagen, amenaza a los posibles pajarillos a los que pueden proteger sendas jaulas. El resultado final es fuertemente simbólico, además de poliédrico.

El contexto de la imagen invita a asociar la inclinación del encuadre a un efecto geométrico en el que se van superponiendo paulatinamente la barandilla, las jaulas y la filigrana labrada, todo ello presidido por la imagen del águila heráldica, en un espacio que, al cabo, importa como pura imagen, carente de referentes vivos, pues no aparecen figuras humanas y las pajareras parecen estar vacías, coincidiendo en este último detalle Mestre con una conocida pintura que Ortega Muñoz ejecuta —de manera expresionista, a la vez que sigue la disposición de un bodegón— de una jaula abandonada.

Así, de acuerdo con esta interpretación iconográfica, la ventana labrada se convierte en el marco escenográfico de una tarjeta postal en el que situar un bodegón costumbrista compuesto por dos pajareras olvidadas.

### Referencias bibliográficas

Barrios Felipe, M., y Sáinz Vidal, E. (2018). *Piedad Isla. Fotografía humanista en la Montaña Palentina*. Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.



- Bazán de Huerta, M. (1991). *Eulogio Blasco, Cáceres 1890-1960*. Institución Cultural El Brocense.
- Clifford, Ch. (1861-1862). *A Photographic Scramble through Spain*. Marion & Co.
- Fajardo Caldera, A., Gómez Flores, J. M. (2002). *La tarjeta postal en Cáceres (1900-1940)*. Cicón Ediciones.
- Fernández Díaz-Fierros, P. (2022). "Charles Clifford y las fotografías de arquitectura popular en la España de mediados del siglo XIX". *REIA. Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, (19), 181-192.
- García-Manso, A. (2021), "Imágenes de la arquitectura y arquitectura de las imágenes: el cine Colón de Garrovillas (Cáceres) en las fotografías de Wifredo López Vecino". *Tercio creciente*, (20), 93-109.
- Grados Reguero, J. M. (2018). *Los blasones de Alcántara*. Madrid, Síndesis.
- López Hurtado, M. (2013). "La tarjeta postal en España: usos y tendencias". *Revista general de Información y Documentación*, (23), 437-453.
- López Mondéjar, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*. Lunwerg.
- Lorenzo, S. (2022). "El tamborilero de Alcántara que espantaba pájaros tocando una lata". En *Diario Hoy*, 26-06-2022. Badajoz: Grupo Vocento. Recuperado de: <https://www.hoy.es/caceres/tamborilero-alcantara-espantaba-20220626075732-nt.html> (fecha de consulta 23-01-2023).
- Martín Nieto, D. (2007). *El hospital de la Piedad de Alcántara en el siglo XVI. El retablo desaparecido del escultor Guillén Ferrant y del pintor Juan Flores*. Edita Ayuntamiento de Alcántara.
- Mestre Hurtado, R. (1999). *Viveiro: Memoria fotográfica de medio século*. Edita el Seminario de Estudios Terra de Viveiro.
- Mestre Hurtado, R. (2000). *Alcántara en blanco y negro*. Edición del autor.
- Muro Castillo, M. (1999). "La fotografía en Extremadura. Tránsito del siglo XIX al XX". *Revista de Estudios Extremeños*, (55), 137-168.
- Muro Castillo, M. (2000). *Fotografía en Extremadura hasta 1951*. Editora Regional de Extremadura.
- Pena Castro, M. J. (2020). "La cultura popular española en las fotografías de Ruth Matilda Anderson: Representaciones del pasado y relecturas digitales". *Boletín de Literatura Oral*, (3), 87-102.
- Pérez Gallardo, H. (2010). "La arquitectura española a través de los fotógrafos extranjeros del siglo XIX". *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, (186), 22-37.
- Pérez Simón, S. (2020). "Retratismo rural ambulante en Sierra de Gata". En Rodríguez Becerra, S., y Valadés Sierra, J. M. (edd.), *La cultura vivida: Homenaje al profesor Javier Marcos Arévalo*. (pp. 359-384) Badajoz, Fundación CB.
- Sáenz Samaniego, S., Arbeláez Zapata, A. L., y Maier Allende, J. (edd.) (2017). *Catálogo de Fotografías de Antigüedades y Monumentos de la Real Academia de la Historia* (2 vols.). Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado.
- Serrano Ruiz, T. (2020). "De la fotografía de Clifford y Laurent a la tarjeta postal de Hauser y Menet en Valladolid". En Holguera Cabrera, A., Prieto Ustio, E., y Uriondo Lozano, M. (edd.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum*. (pp. 579-593) Universidad de Sevilla.
- Vega de la Rosa, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*. Cátedra.
- Vivas Moreno, A., Nuño Moral, M.V., y Rubiano Montano, P. (2020). "Los recursos documentales fotográficos en Extremadura". En Fernández Bajón, M. T., y Villaseñor Rodríguez, I. (edd.), *Retos y tendencias de la investigación hispano-mexicana en Ciencias de la Información y de la Documentación*. (pp. 144-160). Universidad Complutense.



## BIO



**Angélica García-Manso** (Cáceres, 1981), es profesora del Dpto. de Historia del Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura; es Doctora en Historia del Arte en el programa de la UEx “El arte como diálogo y transmisión interculturales y transfronterizos” con una tesis sobre la interrelación entre las artes (fundamentalmente, literatura e imagen, sea iconográfica, mitológica o propiamente figurativa en la pintura y el Séptimo Arte). Ha pertenecido a diferentes grupos de investigación de carácter nacional. También ha trabajado sobre patrones iconográficos de la Literatura infantil y juvenil y sobre Patrimonio cinematográfico rural. Entre sus numerosos estudios figuran, por señalar tres: *Séptimo Arte al cuadrado: Intertextualidad fílmica y metacine* (Madrid: Sial-Pigmalión, 2012), “Los Nibelungos (Die nibelungen, 1924) de Fritz Lang: un imaginario mitológico de raíces pictóricas”, en S. Bouso, P. Couto-Cantero, R. Núñez y J. M. Paz Gago (eds.), *La pantalla ficticia: literatura y tecnologías de la comunicación* (Madrid: Litecom, 2016), o “Memoria de un espacio en trance de sumersión: Análisis iconográfico de la imagen ‘El joven saltador ante los puentes’, de Wifredo López Vecino”, *Arte y políticas de identidad*, 24, 2021 (sobre fotografías rurales).

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

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