

La arquitectura popular y sus autores: estética y dialéctica en la cantería de Nuez de Aliste (Zamora)

Popular Architecture and Its Authors: Aesthetics and Dialectics in the Quarry of Nuez de Aliste, Zamora

ARSENIO DACOSTA
UNED. Centro Asociado de Zamora

RESUMEN

El presente estudio trata de desterrar una de las más generalizadas creencias en torno a la cultura tradicional: su presunto carácter anónimo y ágrafo. A partir del análisis del trabajo de los canteros de una localidad zamorana, se trata de profundizar en la dialéctica entre autor y obra dentro de la cultura tradicional. En las obras de los canteros que se documentan, se analizan las expresiones iconográfica y textual, siendo esta última particularmente rica en formas (fechas, iniciales, lemas). Aunque el ejemplo sea local, se revela la extensión de este tipo de escritura que presenta una fuerte connotación identitaria y de propiedad.

Palabras clave: Cultura Tradicional, Escritura Popular, Iconografía, Identidad, Autoría Artística, Arte Popular, Cantería, Arte, Siglo XX.

SUMMARY

The purpose of this article is to help dismiss one of the most widely-held beliefs about traditional culture: its supposedly anonymous and non-written character. By analyzing the work of stonemasons in a village of the province of Zamora, Spain, the author brings to the surface the dialectic that obtains between author and product within traditional culture. He explores the iconographic and textual expressions of a number of works of stonemasonry. Textual expressions are particularly rich in the forms adopted: dates, initials, mottos. Although the instances are local, the author reveals the larger extension of this type of writing, which carries strong identity and property overtones.

Key words: Traditional Culture, Folk Writing, Iconography, Identity, Artistic Authorship, Folk Art, Stonemasonry, 20th Century.

Me gustaban las pinturas idiotas, los dinteles de las puertas, los decorados, los telones de los saltimbanquis, los rótulos, las estampas populares, los refranes ingenuos, los ritmos ingenuos

(ARTHUR RIMBAUD)

MOTIVACIONES Y OBJETIVOS¹

Como ocurre con tantos otros aspectos del saber humano, en lo referente a la cultura popular existe una gran variedad de opiniones, en gran medida divergentes, que se refieren a todos los aspectos de la misma y, en particular, a su propia definición. No en vano, la motivación inicial de este trabajo fue la de atacar una de las más generalizadas creencias en torno a la cultura tradicional: su presunto carácter anónimo². A partir de los conocimientos adquiridos sobre arquitectura popular decidí centrar mis esfuerzos en el análisis de un caso a un tiempo singular y también suficientemente significativo. Se trata de los dinteles labrados de Nuez de Aliste, localidad de antigua tradición cantera —posee aún una bella fuente romana—, con un amplio catálogo de piezas de la primera mitad del siglo xx. Como consecuencia del estudio concreto de estas obras de arte popular, el objeto del trabajo se ha ido deslizando hacia otros derroteros para, finalmente, tratar de profundizar en la dialéctica entre autor y obra dentro de la cultura popular.

La cuestión del presunto anonimato de la obra popular parte, en buena medida, del desconocimiento de las múltiples manifestaciones de autoría dejadas por nuestros antepasados en todas las materias imaginables: bordados, trabajos pastoriles de asta, talla de piedra, etc. El yerro —que lo hay— reside como tantas otras veces en la confusión entre los caracteres generales de un fenómeno y su esencia final o, mejor, entre ésta y sus efectos. Y el hecho, cierto, de que la mayor parte de la arquitectura popular se nos muestre como “anónima”, esto es, sin firma, autoría o atribución, no significa que realmente lo sea. Las razones pueden ser múltiples e, incluso, superponerse. La escasa y deficiente alfabetización en el mundo rural puede

¹ Este trabajo no habría visto la luz sin los valiosos datos y la deliciosa compañía de mis informantes de Nuez. Igualmente agradezco su total disposición a José Carlos Lera Maíllo, responsable del Archivo Histórico Diocesano de Zamora. Finalmente, debo hacer pública la deuda contraída con Joaquín Díaz quien, con su amable acicate, es director responsable de la génesis de estas páginas.

² Es ya clásico el estudio de Rudofsky (1965), aunque sería injusto atribuirle la completa autoría de este prejuicio.

considerarse una de las razones de esta falta de cultura de autor, aunque no está de más recordar que en la inmensa mayoría de los casos, la arquitectura culta, de estilo histórico reconocido, tampoco va firmada. Pretender que la arquitectura popular es —o no es— una de las bellas artes supone un vacuo ejercicio dialéctico; considerar por ello que la cuestión de la autoría es de nula importancia, no lo es menos.

Evidentemente no soy ni el primero ni el único en defender la cuestión de la autoría en las manifestaciones de la cultura popular. En nuestro entorno hay que destacar los innumerables ejemplos de arte pastoril y popular analizados por Luis Cortés Vázquez (1992) en los que se destaca la íntima relación entre el autor/poseedor y el objeto³. En el ámbito de la arquitectura popular es imprescindible reseñar la profunda sensibilidad y respeto con la que, ya hace tres décadas, Carlos Flores (1973: *passim*) abordaba el trabajo de los “arquitectos populares” como una “arquitectura existencial”. Esta sensibilidad, fruto del profundo conocimiento de la materia, fue recordada y ampliada hace una década por Óscar Fernández Álvarez (1991: 47-49) al abordar precisamente la cuestión de la autoría en la arquitectura popular. La caracterización del arquitecto popular realizada por Fernández insistía en la importancia de su obra y la necesidad de revalorizarla como manifestación artística, aunque estuviera aplanada bajo el peso de las tradiciones locales. Aunque, en general, comparto esta visión, este trabajo también pondrá de manifiesto la reivindicación de autoría y propiedad que se deriva de las manifestaciones de la cultura tradicional.

EL TRABAJO DE CANTERÍA EN NUEZ DE ALISTE

Mi aportación se realiza a partir del estudio de cantería decorativa en una localidad de nuestro país —Nuez de Aliste—, y más concretamente, de los resultados artísticos de dos canteros —Manuel Lozano y Lino Méndez— muy diferentes, aunque unidos por una característica común: su afán por distinguirse en el terreno de lo estético y en la personalización de su obra.

Queda lejos de mis objetivos hacer un trabajo sistemático de la cantería de Nuez de Aliste, y he centrado mis esfuerzos en aquellas piezas con mayor contenido iconográfico, los dinteles. No obstante, creo necesario plantear algunos datos básicos acerca de las técnicas utilizadas, la cronología de los trabajos y, sobre todo, los autores de estas obras. En Nuez, pese al alarmante deterioro de su arquitectura tradicional, aún puede descubrirse un amplio catálogo de tallas almohadilladas y escamadas, pero sobre todo de

³ Después de él, Piñel Sánchez (1993), ha insistido sobre ello.

abujardados y punteados finos⁴. El aislamiento de esta localidad, las condiciones del entorno y la transmisión de modelos hacen de los trabajos de cantería una de las señas de identidad locales. De ello quedan vestigios en el monte El Pedroso, donde existió una cantera que, en palabras de uno de los informantes, era un “matahombres”⁵. Posiblemente esta cantera sea la que, junto a una “mina de alcohol”, aparece citada en el *Diccionario* de Madoz. En todo caso, es de destacar que esta utilísima fuente matice el hecho de que esa “cantera de piedra sillería” esté abierta para surtir a “los moradores para la construcción de los edificios” (Madoz 1849: tomo 13, s. v. “Nuez”). Esta apreciación coincide con los datos de mis encuestas, realizadas en la localidad entre los años 1998 y 2002⁶. Según los informantes, los canteros de Nuez, pese a la posible especialización de alguno de sus miembros, eran básicamente constructores locales y rara vez exportaron su trabajo o lo desarrollaron fuera de la localidad⁷. Una de las pocas excepciones conocidas destaca precisamente por su carácter único: Juan Pérez Domínguez recuerda haber trabajado junto a su suegro Ángel Méndez (hijo a su vez de Lino) en el crucero de Viñas, magnífica obra de dos piezas con aire modernista⁸. Del carácter no exclusivo del oficio de cantero en Nuez hay otros testimonios y la propia dimensión del caserío lo confirma. En primer lugar, porque el oficio de cantero no parece haberse desarrollado en Nuez (al menos desde fines del siglo XIX) separado del de albañil o constructor. Y en segundo, porque a partir de los testimonios recogidos, estos oficios se ejercieron de forma complementaria con los propios de la labranza.

⁴ Para los aspectos técnicos de la talla de piedra remito a los trabajos de Rabasa Díaz (2000), y Azconegui y Castellanos (1993).

⁵ Miguel Lozano, jubilado, hijo de Manuel Lozano Domínguez. Encuesta realizada en abril de 1998.

⁶ Principales informantes (todos ellos octogenarios): Pedro Méndez Mezquita, nacido en 1919, hijo del cantero José Méndez y cantero ocasional en su juventud; su hermano, Manuel Méndez Mezquita; Miguel Lozano, hijo del cantero Manuel Lozano Domínguez y cantero ocasional; y Juan Pérez Domínguez, yerno del cantero Ángel Méndez y cantero a su vez.

⁷ Pedro Méndez Mezquita informa sobre este extremo refiriéndose a algunos trabajos exportados a pueblos cercanos. Según el mismo, a principios del siglo XX, el Ayuntamiento de Nuez imponía en estos casos una tasa -no muy elevada- que gravaba la citada exportación.

⁸ Según el informante, este trabajo fue acometido por Ángel Méndez, apodado “el Ché”, después de su vuelta de Cuba. El hijo de Lino Méndez emigró a comienzos de la postguerra a la isla caribeña donde pese a su experiencia previa como cantero, trabajó como panadero. Fue a su vuelta a Nuez cuando un emigrante en Argentina natural de Viñas —apodado “el Millonario”— encargó el citado crucero que, con sus aproximadamente seis metros de altura, aún se yergue en el cruce de esa localidad.

Otro aspecto a destacar es una cierta especialización familiar dentro del oficio. Aunque no ha sido mi objetivo realizar una reconstrucción personal y genealógica completa de los canteros de Nuez, sí puedo confirmar la existencia de sagas familiares a lo largo de, al menos, tres generaciones⁹. Una de estas familias es la de los Martiáñez, canteros a principios del siglo XX, encabezada por Antonio¹⁰. Otra familia destacada es la apodada “los Gaiteros”, cuyo patriarca, Lino Méndez, es uno de los argumentos principales de este estudio¹¹. Otra familia de canteros, emparentada con la anterior, es la de “los Chumbos”, al frente de la cual se encontraba a principios del siglo XX José Méndez¹². Los Lozano, en distintas ramas, también se dedicaron ocasionalmente al oficio de la cantería y sobre alguno de sus miembros volveré más adelante¹³.

Dada la amplitud de los trabajos de cantería y, como decía, su demostrada antigüedad, he optado por la selección de un conjunto de piezas correspondientes a una cronología muy concreta: la primera mitad del siglo XX. La selección, que se recoge a modo de catálogo al final del trabajo, nos ha permitido dotarnos de una muestra suficientemente amplia para poder extraer algunas conclusiones significativas. La elección cronológica está en función de los canteros escogidos, del estado de conservación del caserío tradicional de Nuez y, como ya anunciaba, de la abundancia de piezas del periodo de entreguerras.

⁹ Aparte de estas “sagas” se conoce la existencia de otros canteros, aunque de cronología imprecisa. Aún así, merece la pena destacar al “ti Pinante” (Ignacio Peña) autor del caracol del campanario de la iglesia. También he recogido la presencia de otro cantero, el “ti Juan” (Juan Pérez), que labró molinos y casas. El hecho de que su hijo Marcelino fuera molinero puede que nos hable de una especialización aún mayor de este cantero.

¹⁰ Sabemos que, al menos uno de sus hijos, José Martiáñez, también se dedicó a este oficio. En cuanto a Antonio, posiblemente sea hijo de Nicolás y de Petra Pérez, y debió contraer matrimonio en 1898 (Archivo Histórico Diocesano de Zamora (AHDZa). Archivos Parroquiales del Arciprestazgo de Aliste. Nuez. Libro de casados de la Yglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Nuez. Libro 4º. Signatura 56 I.2 (2), fº 58v). En adelante, AHDZa, *Libro de casados.. Nuez*.

¹¹ Además del “ti Lino”, conocemos en esta familia a los siguientes canteros: Ángel Méndez “el Ché” (hijo), José Martínez Méndez (sobrino) y Juan Pérez Domínguez (yerno de Ángel).

¹² Además del citado, su hijo, Pedro Méndez Mezquita.

¹³ Manuel Lozano Domínguez aún vivía a mediados del siglo XX. Su hijo Miguel fue cantero ocasional. Posiblemente de una generación anterior, conocemos el trabajo del “ti Manolón”, Manuel Lozano Mezquita, aunque no pueda precisar el parentesco con los anteriores.

MANUEL LOZANO: TRADICIÓN Y CREATIVIDAD

En su particular catálogo de oficios tradicionales, Paul Sébillot (1894-1895: I) caracterizaba a los canteros con términos como orgullo, calidad y reflexión. En esta misma línea, las diferencias entre la labra del carpintero y la del cantero han sido interpretadas por Báez y Esteban (2000: 129) en clave sociológica, atribuyendo a los segundos un trabajo de “carácter más noble, y hasta cierto punto culto, dentro de las limitaciones propias en las que se mueven sus artífices, pero que demuestran un conocimiento y habilidad en el oficio y un interés en recrearse en la obra bien hecha, en crear un producto adecuado a los fines de la construcción y embellecido con elementos decorativos”.

Efectivamente, la talla de la piedra debido a su propia naturaleza (tempo, materia, técnica) es necesariamente una artesanía reflexiva donde —quizá más que en ninguna otra— hay poco espacio para la improvisación o la corrección de errores sobre la marcha. Un primer vistazo al dintel de Manuel Lozano —el único que he documentado de este autor, posiblemente un cantero ocasional— refleja la existencia de un programa iconográfico previo a la ejecución material de la pieza¹⁴. Esto no significa que el autor no introdujera modificaciones en su programa, aunque éstas, de existir, tuvieron que ser inmediatamente anteriores al tallado del granito. Dicho en palabras de Fernando Muñoz Box (2002: 14), “para el artesano la piedra debía ser útil, pero para el artista la piedra debía ser bella”.

El programa iconográfico al que hacía referencia es, según puede verse, muy variado y su análisis más complejo de lo que, en principio, pudiera deducirse. Tal y como defiende Joaquín Miguel Alonso (2001: 439), la decoración en arquitectura popular puede llegar a regirse en lugares y contextos concretos prácticamente por una norma estética, dictada ésta por la tradición¹⁵. Efectivamente, es dentro de la tradición donde hay que inscribir la selección de imágenes, así como los significados presentes en el dintel de Manuel Lozano (fig. 1). De izquierda a derecha encontramos iconos

¹⁴ Desgraciadamente no he logrado hallar muchos datos biográficos acerca de Manuel Lozano. Fue hijo de Fernando y de Tomasa Domínguez, casados en 1891 (AHDZa, sign. 56 I.2 (2), *Libro de casados.. de Nuez*, f^o 45v). De aquí se deduce que, con toda probabilidad, nació en la última década del siglo XIX, cuando Lino Méndez ya mediaba la veintena.

¹⁵ “Y, como esencia del *arte popular*, acontece también su vinculación a razones religiosas y culturales que subsisten en el contexto social donde se han desarrollado. Su repetitiva utilización convierte esta decoración en argumentos de unas normas y estética que trasciende en lo social para llegar a ser casi una *norma*”, véase Alonso González (2001: 439).



FIGURA 1.

tan extendidos como la pareja de peces, el corazón, los gallos y un animal sin identificar de aspecto vacuno. Es interesante resaltar la recurrencia al motivo de la pareja y la posición de las figuras pareadas: peces y gallos, independientemente de su posición en el dintel, se dan la espalda¹⁶.

No menos importante en el programa iconográfico de este dintel es la inclusión de los textos en la secuencia de imágenes, lo cual sitúa en el mismo

¹⁶ Es muy amplio el catálogo de estos iconos (corazones, pájaros afrontados) en el arte popular de nuestra región. Peces, “corazones de la vida”, “pájaras” y “ramos” están especialmente presentes en la indumentaria y en el arte pastoril, véase Leonardo Platón (2003: 169 y ss). Sin salir de nuestro ámbito de estudio, remito a los dinteles catalogados en Salamanca por Mercedes Cerón con los números 96 (corazones) y 86 (gallos) pertenecientes, respectivamente, a las localidades de Ledesma y Valdelosa (Cerón Peña 2002: *passim*). Un análisis más completo del dintel de Valdelosa en Cortés Vázquez (1992: 162).

nivel de significación éstas y aquéllos. De hecho, tanto figuras como textos se enmarcan en sus correspondientes cartelas y todas éstas comparten, al menos, una de sus dimensiones¹⁷. Si, como parece, esto es así, ¿hemos de entender que el significado de iconos y textos, aunque sean abreviaturas, es de una misma naturaleza?

Consignar la fecha (“AÑO D 1949”) y las iniciales del autor (“M L D”) resulta de una importancia capital, por cuanto son el nexo de unión entre el catálogo de imágenes recuperadas de la tradición y la necesaria actualización de motivos operada por el autor en la personalización de su dintel. A través de la palabra tallada, la tradición se une a la innovación que se deriva de una obra conscientemente personal e individualizada. Un argumento contrario reclamaría la inserción de fechas e iniciales dentro de la tradición y, ciertamente, no seré yo quien trate de descubrir —por inexistente— la incompatibilidad entre tradición y creación. Porque de creación se trata la obra en su conjunto y la inserción de un último motivo figurativo: el animal sin identificar que, a primera vista, parece buey o vaca. Gracias al hijo de Manuel Lozano, hoy sabemos que la citada figura no pertenece al ámbito existencial del autor, sino que se trata de un dromedario¹⁸. El motivo, ciertamente, no es habitual en el catálogo iconográfico local, aunque tampoco hay que darlo por único¹⁹. Lo interesante del ejemplo es el proceso creativo operado en este trabajo de piedra, proceso que en absoluto es incompatible con el proceso de enriquecimiento del acervo popular, esto es, de la estética tradicional.

LINO MÉNDEZ: IDENTIDAD Y EXPRESIVIDAD

Frente a la de Manuel Lozano, la obra de Lino Méndez destaca por su abundancia. Las calles de Nuez, especialmente La Colaguita y Ricasenda, están sembradas de dinteles labrados por este cantero en las tres primeras décadas del siglo XX. El “ti Lino”, como aún se le recuerda, nació el 21 de

¹⁷ Véanse las anotaciones de E. H. Gombrich sobre las cartelas como “dispositivos de encuadre” recogidas por Cerón (2002: 37).

¹⁸ La fuente es especialmente valiosa porque, según sus propias palabras, ayudó en la labra del dintel allá por el año 1948 o 1949, durante un permiso del servicio militar. Así lo recordaba en 1998 Miguel Lozano, aunque éste no supo precisar la fuente —¿un testimonio oral? ¿una lectura bíblica? ¿una estampa popular?— de donde su padre extrajo la idea del dromedario.

¹⁹ Antonio Leonardo Platón (2003: 170) recoge abundantes ejemplos de figuras heráldicas (leones coronados y rampantes), mitológicas (centauros, serpientes, sirenas) o de animales exóticos (leones, monos, elefantes) en los trabajos pastoriles del área charra.

septiembre de 1866, HIJO de Gregorio y de Simona López²⁰. Según una nota marginal del correspondiente libro de bautismos, Lino Méndez “falleció el 26 de octubre de 1933”, esto es, a la edad de 67 años²¹.

La obra de Lino Méndez no se prodiga en lo figurativo, aunque esto no pueda achacarse a un dominio deficiente de la técnica. El dintel catalogado con el número 13, del año 1932, está presidido por una gran cruz de aire neogótico que demuestra la capacidad y el gusto moderno de su autor. Esto último se deduce también de la tipografía empleada en las inscripciones con que frecuentemente adorna sus dinteles. Todo ello, contribuye a crear una impresión de modernidad frente, por ejemplo, al trabajo de Manuel Lozano. Un análisis más minucioso del contenido y de la forma de los dinteles del “ti Lino” demuestra que dicha modernidad es superficial y que, al igual que Manuel Lozano, Lino Méndez bebió de las fuentes de la tradición para crear una obra personal. La costumbre de “firmar en la piedra” tan común entre los antiguos canteros medievales, la encontramos en Lino Méndez bajo la forma de imagen reiterada: el ramo²². Presente en al menos cinco de los dinteles labrados por este cantero (o atribuidos a él), este ramo esquemático, que bien pudiera ser de olivo, acompaña a las inscripciones como una verdadera marca de autor y que actúa como límite de encuadre. No es preciso destacar la antigüedad y generalización de este motivo, ni su pertenencia a lo más genuino de la cultura tradicional de Castilla y León. Es el hecho de personalizar un motivo común lo que destaca en la elección y reiteración del ramo por Lino Méndez. Parafraseando a Concha Casado (2002: 104), nos encontramos ante “la serena pericia de un modesto profesional” empeñado en embellecer y personalizar el fruto de su trabajo.

Si tradicional es la inspiración, no lo es menos el desarrollo del trabajo y, en último término, la relación entre autor y obra. Como Manuel Lozano, Lino Méndez encontró en su hijo —y, posiblemente, en otros familiares— a un estrecho colaborador. Esta circunstancia no supone ninguna novedad respecto a lo conocido acerca del trabajo familiar en la sociedad tradicional; sin embargo, es importante resaltar cómo Lino Méndez incluye en el más importante de sus dinteles la participación de autoría de su hijo Ángel (fig. 2). El ejemplo es significativo: se trata de un gran dintel labrado en 1920 para la vivienda de los canteros lo que implica que, aparte de la autoría,

²⁰ Sería bautizado dos días después en la parroquia de Nuez (AHDZa, sign. 56 I.1 (1), *Libro 6º de bautismos*, fº 46v).

²¹ AHDZa, sign. 56 I.1 (1), *Libro 6º de bautismos*, fº 46v. También se conoce la fecha de su boda con María Martiáñez, el 13 de junio de 1896 (AHDZa, sign. 56 I.2 (2), *Libro de casados... de Nuez*, fº 55v-56r).

²² Para la cuestión de la “firma” de los canteros, véase Puente López (2001: *passim*).

Lino trataba de reseñar la relación de propiedad existente con la obra, así como la continuidad en la misma a través de la sucesión futura²³.

Aunque hay otros dinteles de Lino Méndez que merecen una reseña, me detendré en éste. Es indudable que se trata de una pieza especial desde su origen. Sus dimensiones exceden con mucho las necesidades de adintelamiento de una puerta y, de hecho, se extiende por encima de una puerta y una ventana. Bien pudiera ser que el cantero aprovechara para su propia casa una pieza ya tallada destinada a algún portón de corral que, por la razón que fuera (defecto de labra, devolución del pedido), había quedado en el taller familiar. Sin embargo, no parece ésta la hipótesis más probable. La conocida habilidad del “ti Lino” hace impensable que este dimensionamiento de la piedra no sea calculado. Pero la cuestión que, a mi juicio, define la naturaleza expresiva de la fabricación de la pieza es el contenido semiótico de la misma, el mensaje que nos dejó, además del ramo, en forma de sentencia profiláctica, a cuyo análisis dedicaré después unas líneas.

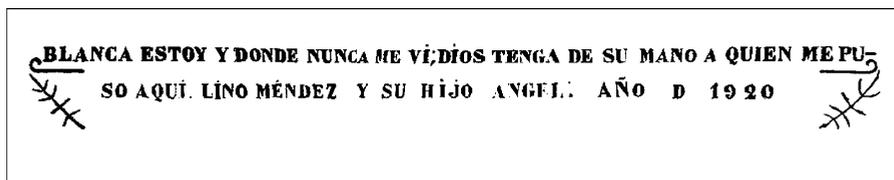


FIGURA 2.

La cuestión sobre la que quiero volver ahora es la de la caracterización del trabajo de Manuel Lozano frente al del “ti Lino”. En lo que se refiere a las grandes diferencias formales entre ambos, cabe decir que mientras el primero sitúa en un mismo plano los distintos lenguajes empleados —la imagen y la palabra—, el segundo cantero jerarquiza ambos, situando muy por encima la sentencia y dejando los iconos como meros adornos o refuerzos identitarios. No obstante, por encima de estas diferencias queda el común detallismo mostrado en la labra el cual, indudablemente, deriva de la relación entre constructor y propietario. Si estos dos papeles presentan una identidad total (el constructor y cantero fabrica para sí) parece que se multiplican las posibilidades de que el detalle y la calidad artística de la obra sean mayores. Nos encontramos, en palabras de Caro Baroja, ante el “realce artístico” en la obra popular, un realce que, según Joaquín Miguel Alonso González (2001: 439) parte del “afán de significar la vivienda con algún ornamento determinado dentro de la pauta general”.

²³ N.º 7 del catálogo.

MENSAJES EN LA PIEDRA

Los iconos son mensajes y algo se ha visto sobre ello. Los graffitis, las marcas y los números también, incluso hasta las macetas o la ropa colgada en los balcones, como bien señalaría Carlos Flores. Sin embargo, en el contexto de la dialéctica entre autor y obra, es necesario distinguir niveles de significado en los mensajes grabados en los dinteles.

Un primer nivel tiene que ver, necesariamente, con la ubicación de estas piezas. El dintel, junto a las jambas, configuran el umbral de la casa o del corral, con todo lo que ello conlleva²⁴. No en vano, Luis Cortés consideraba que dinteles y jambas constituyen, por sí mismos, elementos decorativos en las fachadas de la vivienda popular del Occidente²⁵. No es objeto de este trabajo hacer una nómina o una taxonomía de dinteles labrados en el Occidente de nuestra región. A pesar de ello, resulta difícil no mencionar algunos de estos ejemplos destacables por su singularidad y, sobre todo, por la comunión de espíritu con los recogidos en Nuez de Aliste. De entre los estudiados por Luis Cortés, son de destacar los siguientes:

“EN EL AÑO DE 1799 ME HICIERON Y / UNA DE DOS, O NO ENTRAR AQVÍ, O ALABAR / A DIOS” (Macotera) (Cortés Vázquez 1992: 160 y 164).

“DE BVENAS ARMAS ES/TA ARMADO EL Q[UE] CON BVENA MVGER / ESTA CASADO AÑO 1580” (Villarino de los Aires)(*Ibid.*: 162).

“CON LA CONFIANZA EN DIOS ESTOY SEMBRANDO ESTE GRANO / GOBIERNA SEÑOR MI MANO / Y LLEGUE DICHOSO EL DÍA / QUE CON TU MADRE MARÍA / GOCE EN SU COMPAÑÍA / EN TU REINO SOBERANO. AÑO DE 1754. FCO CORRALES” (Fuentesaúco) (*Ibid.*: 159).

A esta selecta nómina añadiremos tres más recogidos en la provincia de Zamora:

“BLANCA ESTOY Y DONDE NUNCA ME VI, DIOS TENGA DE SU MANO A QUIEN ME PU/SO AQUI. LINO MENDEZ Y SU HIJO ANGEL. AÑO DE 1920” (Nuez de Aliste)²⁶.

²⁴ Sobre la confusión actual del término dintel y su etimología, véase Pascual (2002: 62-65).

²⁵ “la piedra, dejada desnuda, en las piezas nobles tales como jambas y dinteles de puertas y ventanas, es ya de por sí un elemento decorativo”, en palabras de Cortés Vázquez (1992: 155-157).

²⁶ N.º 7 del catálogo.

“CON SALUD LA DISFRUTE QUIEN LA POSEE” (Nuez de Aliste)²⁷.

”AQUI ACABO MI JORNADA / MI ALMA ME DEJO AQUI” (Almaraz de Duero) (Dacosta 2000: 15).

Si antes me refería a ese primer nivel de significado —estético y estructural— de los dinteles, quiero entrar ahora en otros contenidos, si cabe más expresivos. Sin ánimo de agotar el tema del significado de estos y otros dinteles que, por su valor iconológico, pudieran añadirse a la lista anterior, sí quisiera llamar la atención sobre algunos aspectos que comparten de forma más o menos explícita todos estos mensajes en piedra.

Uno de esos aspectos, el que ha motivado en origen este trabajo, es el de la autoría expresa (“Dios tenga de su mano a quien me puso aquí”). Como he defendido en el caso de Manuel Lozano y Lino Méndez, la autoría expresa —en iniciales o nombres, en “firmas” o en la selección de determinados iconos— es característica de este y otros trabajos populares. La reivindicación de la autoría o la exposición de la propiedad implica, por un lado, el afán de destacar sobre la medianía (“quien la posee”). Por otro lado, la personalización del dintel y, por extensión, del umbral de un hogar, nos habla de la necesidad de recalcar la inviolabilidad legal y espiritual de la casa. Luis Cortés Vázquez (1992: 159) relacionaba expresamente “la talla popular en piedra” con el lenguaje culto de las fachadas renacentistas y barrocas, o con los numerosos elementos de heráldica nobiliaria de época medieval y moderna. El paralelismo no es meramente genético: desde la Edad Media, tanto en el medio noble como en el popular, se instala la exigencia de la inviolabilidad del domicilio como derecho irrenunciable de todo vecino, independientemente de la posesión o no del estatuto de hidalguía.

Como apuntaba, inviolabilidad legal pero también espiritual. La protección, esto es, la conjura de amenazas, pasa por la idea de que la casa es un refugio. En ella vivimos las horas en que somos más vulnerables (la infancia, la enfermedad, la noche) y por ello nos debemos sentir protegidos. Las fórmulas de las oraciones, bendiciones y conjuros del acervo popular aclaran este extremo²⁸. También las prácticas profilácticas asociadas a la vivienda como amuletos en puertas y chimeneas (o las tenazas abiertas en forma de cruz en el lar) (Blanco 1997: 81-98). Los dinteles con sentencia y, en general, todos los dinteles albergan sin duda ese valor propiciatorio (bonanza, salud, protección) que se espera del santuario doméstico.

²⁷ N.º 17 del catálogo.

²⁸ Algunas fórmulas u oraciones recogidas en nuestro entorno, el Occidente de Castilla y León, apuntan en este sentido: «Con Jesús salgo de casa / con Jesús quiero volver» (vers. 273 recogido en Val de San Lorenzo, León). Véase Fraile Gil (2001: 179).

Dentro de la protección de la entrada, en cualquier de sus elementos (puertas, ventanas, cerraduras, dinteles, etc), las imágenes y mensajes religiosos ocupan un lugar destacado. Las fórmulas profilácticas pueden tener forma bien de sentencia o plegaria (“Dios tenga de su mano”, “alabar a Dios”), bien de icono o anagrama religioso. De entre estos últimos, destaca sin lugar a dudas, la cruz. Siguiendo a Fillipetti y Trotureau, Báez y Esteban (2000: 129, nota 20) recalcan el papel profiláctico de la cruz, su valor estético dado su alto grado de abstracción y su simple diseño, su universalidad y su escasa variación gráfica a lo largo del tiempo. En otras ocasiones, tal y como recogen, por ejemplo, Cortés (1992: 160) o Cerón (2002: 22 ss), ocupan ese lugar anagramas o fórmulas que remiten a las advocaciones más reclamadas: la Virgen y Jesucristo.

Un último nivel de comprensión, que parte de esta selección de dinteles con sentencia, suma los anteriores (identidad, protección) con el del sutil juego a partir del conjuro y que establece una relación existencial desigual entre el objeto y su factor (“quien me puso aquí”, “me hicieron”, “aquí acabó mi jornada”). A través de una evidente transferencia de cualidades, la inserción de una sentencia, esto es, de la palabra, dota a los dinteles que la acogen de un estatuto de personalidad. Esta personificación tiene, en el ámbito de lo popular, una fórmula que resume de forma esencial esta identificación entre propietario y objeto: “Viva mi dueño”. Aunque la selección de dinteles recogida unas líneas más arriba no incluya expresamente esta fórmula, no cabe dudar de que bajo todas ellas, de una forma más o menos profunda, podemos encontrarla²⁹. La prosopopeya es la fórmula que, haciendo hablar a la piedra, nos transmite un nivel de comprensión más profundo sobre el universo mental de sus autores.

En este punto se hacen necesarias dos puntualizaciones: la primera, acerca del aire antiguo de estas sentencias y, la segunda, acerca del contenido intrínseco de las mismas.

El primer asunto nos lleva, de nuevo, a la cuestión de la tradición, a la permanencia de sus contenidos y de sus voces³⁰. Como se deduce de la selección de sentencias recogidas en dinteles de Zamora y Salamanca, nos encontramos ante un periodo de tiempo demasiado amplio para pasar desapercibido. Más de tres siglos se extienden entre la más antigua (Villarino de los Aires, 1580) y la más moderna de las fechadas (Nuez de Aliste, 1920). El trabajo de campo desarrollado en el occidente de Zamora para este y

²⁹ Luis Cortés Vázquez (1992: 160) documenta un dintel de Macotera con esta inscripción: «VIVA MI DUEÑO [*cruz*] AÑO DE 1790».

³⁰ Para lo que sigue son interesantes las acotaciones que sobre la tradición hace Arnhold (1986: 49-55).

otros estudios ha confirmado el hecho de que lo que conocemos por arquitectura popular difícilmente rebasa las tres centurias de antigüedad³¹. Lo singular no es el aspecto cronológico —o arqueológico— en sí, sino el hecho de que las inscripciones de tono prosopopéyico presuntamente obedezcan a una sensibilidad común que se da entre los canteros de esta área entre los siglos xvii y xx. La evolución de la sociedad tradicional, o mejor, su larga agonía a partir de mediados del siglo xx, coincide, no en vano, con la desaparición de esta sensibilidad y, con ella, las inscripciones de esta naturaleza.

El segundo aspecto al que aludía es el del contenido de los mensajes y muy especialmente, en el del gran dintel de Lino Méndez: “BLANCA ESTOY Y DONDE NUNCA ME VI, DIOS TENGA DE SU MANO A QUIEN ME PUSO AQUÍ”³².

Sin ánimo de realizar un análisis sintáctico definitivo, la primera proposición de la sentencia (“Blanca estoy”) remite al mundo del acertijo o “cosinilla”, un lenguaje simbólico popular donde se entremezclan la identidad personal y las enseñanzas morales. Para José Pérez Vidal (1953: 89), la adivinanza es “fruto casi siempre del juego ingenioso de observaciones y parecidos” y, en nuestro ámbito, estos nos llevan necesariamente al ámbito vital y productivo del agro. Ya sea en acertijos populares (“Blanca soy, blanca nació...” —la sal—; “Blanca fui de nacimiento...” —la aceituna—) o en adivinanzas de mayor transmisión literaria (“Fija sso de los montes, ligera por natura...”), esta expresión tuvo su momento³³. La blancura primigenia de la piedra en la cantera hace referencia a la pureza, pero no una pureza hollada, sino mejorada en un destino noble.

En la misma línea argumental cabe interpretar la segunda proposición (“donde nunca me vi”), muy extendida durante el Renacimiento español como recurso literario. Una de las primeras referencias conocidas a la misma la pone Fernando de Rojas en boca de la Celestina (Rojas 1991: 287). Otros autores que la emplearon hasta mediados del siglo xvii fueron Antón de Montoro,

³¹ Para el caso salmantino, Luis Cortés (1992: 157) afirmaba algo parecido remitiendo al siglo xviii como cronología más tardía consignada en dinteles y otros elementos de arte popular. El caso sanabrés redundaba en lo mismo según se deduce de uno de los dinteles estudiados por Joaquín Miguel Alonso González (1984: 58) en Puebla: “PEDRO GONZALEZ ME HIÇO AÑO 1673”.

³² No en vano Luis Cortés, al referirse a este tipo de dinteles, hablaba de “versillos populares” (dintel de Fuentesauco), de “un tallista o dueño sentencioso” (dintel de Villarino) o de su carácter “pío y amenazador” (dintel de Macotera) (1992: 159, 162 y 164 respectivamente).

³³ Diálogo entre Tarsiana y Apolonio, del *Libro de Apolonio*, versión de Pérez Vidal (1953: 89).

Diego de San Pedro, fray Antonio de Guevara, Teresa de Jesús o Francisco de Quevedo, casi siempre en textos de corte autobiográfico³⁴. Tanto este como los otros ejemplos aludidos destilan un “exquisito sabor barroco” y, aunque sea fuerte la tentación de adjetivar el caso del dintel alistiano como anacrónico, no creo que la cuestión deba simplificarse tanto³⁵.

La fórmula completa del “Blanca estoy...” alistiano se corresponde más a un conjuro o bendición que a una adivinanza, por su estructura y significado lineal. En suma, creo que estamos tratando con un híbrido de acertijo y dedicatoria, eso sí, compartiendo el fin profiláctico y la reivindicación de autoría a un tiempo. Lino Méndez recurrió a una retórica antigua, pero su expresión es, en su contexto, de ligazón con la tradición y sus valores.

¡VIVA MI DUEÑO!

Quisiera volver, a modo de resumen, sobre las principales cuestiones que he tratado de analizar en este texto y que trataban de poner en entredicho la noción de arquitectura sin autor.

La primera es la cuestión de la protección, esto es la dialéctica que se establece entre el yo constructor y su universo mental y espiritual. Más aún, la dialéctica que se establece entre el yo y el cuerpo de creencias de una sociedad.

La segunda radica precisamente en la necesidad de anunciar la dialéctica anterior. Dicho de otro modo, la necesidad de hacer pública la propiedad, la autoría, el afán profiláctico, de una casa popular. Como se deduce de lo expuesto, las decoraciones y las inscripciones en las fachadas populares tienen este objeto, aunque no sean las únicas manifestaciones encaminadas a proteger a los habitantes de la vivienda. Los ritos, la pintura de los vanos, los símbolos exteriores, los responsos al salir de la casa, etc., apuntan en la misma dirección: si la casa es un espacio de protección es, precisamente, porque está dotada de características o elementos de profilaxis.

La tercera cuestión, que deriva de la anterior en buena medida, es la identificación entre propietario y casa. Como ha quedado demostrado, existe una relación directa entre esta cuestión y el resultado estético, esto es, a mayor implicación de artesano en la obra —en nuestro ejemplo, cantero/constructor— es mayor el grado de detalle, el entretenimiento en la labra y el contenido icónico. Igualmente, es posible constatar, gracias al ejemplo de

³⁴ Referencias completas en el CORDE de la Real Academia Española, disponible en <http://www.rae.es>.

³⁵ La expresión entrecomillada se refiere particularmente al dintel de Almaraz de Duero y está recogida por Dacosta (2000: 16).

Nuez de Aliste, el estrecho margen existente entre propietario y constructor en la arquitectura popular.

Por último, he querido desarrollar algunas reflexiones en torno a la cuestión de la estética *per se*, esto es, al hecho de que el trabajo de cantería, como cualquier otro sobre un material dado (lienzo, papel, mármol, película) pueda tener una dimensión artística más o menos depurada, como la que atribuimos a los grandes maestros de la historia del arte. La aplicación de un doble rasero para distinguir al artesano popular del artista de estilo histórico (aspecto de dudosa existencia fuera de los manuales y del mercado de la cultura) no sólo es engañosa, sino que además se basa en insostenibles prejuicios.

CATÁLOGO DE DINTELES LABRADOS DE NUEZ DE ALISTE (PRIMERA MITAD DEL XX)³⁶

001. Dintel puerta casa. Calle Ricasenda, s/n.

Inscripción: 1913.

Dintel de pizarra con cartela decorada, y la similar a n.º 12.

Atribuible a Lino Méndez.



³⁶ Obviamente, existen en Nuez dinteles fechados con anterioridad. La inscripción más antigua se encuentra en un antiguo caserón al inicio de la calle Ricasenda fechado en 1786. La numeración del callejero que sigue este catálogo es la que figura en las fachadas y, posiblemente, no se corresponda con la actualmente vigente.

002. Dintel puerta casa. Calle Ricasenda, s/n.
Inscripción: C.T. L.M. 1913.
Cartela y acanaladuras. Inscripción en rojo.
Autor: Lino Méndez.
003. Dintel portón corral. Calle Ricasenda, s/n.
Inscripción: (ramo) LA HIZO L.M. EL AÑO 1915 (ramo).
Leve cartela.
Autor: Lino Méndez.
004. Dintel puerta casa. Calle del Medio Pueblo, 14.
Inscripción: 1916.
Cartela sencilla e inscripción en negro.
Atribuible a Lino Méndez.
005. Dintel puerta casa. Reubicado aunque posiblemente calle Ricasenda.
Inscripción: AÑO D 1919.
Cartela en dintel y jambas, haciendo lazada simple. Fondo de inscripción en negro.
Atribuible a Lino Méndez.
006. Dintel puerta casa. Calle Ricasenda, 59.
Inscripción: COS.TB.T.J.M.AÑ.1919.
Veneras en jambas y remate de dintel. Inscripción en negro.
Autor: José Méndez.



007. Dintel puerta casa. Calle Ricasenda, 20.
Inscripción: (ramo) BLANCA ESTOY Y DONDE NUNCA ME VI; DIOS TENGA DE SU MANO A QUIEN ME PU-/SO AQUÍ. LINO MENDEZ Y SU HIJO ANGEL; AÑO DE 1920 (ramo)
Acanaladuras, decoración de ramos e inscripción en negro.
Autores: Lino y Ángel Méndez.



008. Dintel puerta casa. Calle Ricasenda, 56.
 Inscripción: (ramo) 16. BERNARDO PAEZ (ramo) / (ramo) CONSTRUIDA. EL. 1928 (ramo).
 Elipsis en el texto (“en..año”). Ramos e inscripción en negro.
 Atribuible a Lino Méndez.



009. Dintel portón corral. Calle Colaguita, 20.
 Inscripción: (ramo) 1930 (ramo)
 Ramos de olivo que, como la inscripción, van en negro.
 Atribuible a Lino Méndez.
010. Dintel portón corral. Calle Ricasenda, s/n.
 Inscripción: “AÑO D 1930”.
 Dintel labrado con ménsulas afrontadas. Inscripción en negro.
 Atribuible a Lino Méndez o a José Méndez.
011. Dintel puerta casa. Calle Ricasenda, s/n.
 Inscripción: AÑO D 1930.
 Letras capitales en negro.
 Atribuible a Lino Méndez.
012. Dintel ventana corral n.º 1. Calle Ricasenda, s/n.
 Inscripción: AÑO DE 1931.
 Letras capitales y cartela decorada.
 Atribuible a Lino Méndez.

013. Dintel puerta casa. Calle del Medio Pueblo, 29.
 Inscripción: (ramo) A. (cruz) F. / 2-8 (cruz) 1932 (ramo)
 Gran cruz patada de aire neogótico con dos trabas al pie del tramo vertical. La cruz, los ramos y la inscripción en negro.
 Atribuible a Lino Méndez.



014. Dintel puerta casa. Calle Ricasenda, 8.
 Inscripción: AÑO DE 1933.
 Letras capitales en negro.
 Atribuible a Lino Méndez.
015. Dintel puerta casa. Calle del Medio Pueblo, 12.
 Sin inscripción.
 El dintel remata en estrella flanqueada por dos picos.
 Atribuible a José Méndez.



016. Dintel puerta corral. Calle del Medio Pueblo, s/n.
Sin inscripción.
Acanaladuras en jambas y dintel.
Atribuible a Lino Méndez.
017. Dintel puerta casa. Calle Ricasenda, 63.
Inscripción: CON SALUD LA DISFRUTE QUIEN LA POSEE.
Cartela acanalada en dintel y jambas. Inscripción en negro. Ménsulas de la balconada con venera tallada³⁷.
Atribuible a Lino Méndez.



018. Dintel portón corral. Calle Ricasenda, s/n.
Sin inscripción.
Rosetón enmarcado por cruces, yugo y yugo invertido, todo ello dentro de cartela cuadrangular que, a su vez, está flanqueada por dos perfiles afrontados que representan ménsulas³⁸.
Sin atribución.



³⁷ El mismo motivo, aunque con una talla de mucha mayor calidad, aparece en las ménsulas de un caserón del siglo XVIII o XIX situado al principio de la calle Ricasenda. Es indudable que el motivo se recupera en este caso y en el numerado como 006. Mencionan su existencia Báez y Esteban (2000: 125).

³⁸ El motivo del rosetón o florón, de idéntica forma, aparece en el dintel de la entrada de una vieja casa del final de la calle Ricasenda, posiblemente del siglo XVIII o pri-

019. Dintel puerta casa. Calle del Medio Pueblo, 25.
Sin inscripción.
Dintel y jambas acanalados.
Atribuible a Lino Méndez.
020. Dintel portón corral. Calle del Medio Pueblo, 4.
(figuras) (gallo) AÑO D 1949 (gallo) (figuras) M L / D.
Dintel totalmente labrado, con remates en forma de venera, subdividido en cartelas talladas que contienen, de izquierda a derecha, las siguientes figuras en medio relieve: peces, corazón, gallo, inscripción, gallo, dromedario, inscripción. Las figuras y la inscripción presentan perfilado en negro.
Autor: Manuel Lozano Domínguez.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO GONZÁLEZ, JOAQUÍN MIGUEL. 1984. "Algunas formas y elementos decorativos de la arquitectura popular sanabresa". *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"*: 57-82.
- . 2001. "Estética y ornamentos de la arquitectura tradicional maragata", en *Estudios de etnología en Castilla y León, 1992-1999*: 439-440. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- ARNHOLD, ANTHONY. 1986. "Lo tradicional no es `de siempre", en L. Díaz Viana (ed), *Etnología y folklore en Castilla y León*: 49-55. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- AZCONEGUI, FRANCISCO y AGUSTÍN CASTELLANOS. 1993. *Guía práctica de la cantería*. León: Editorial de los Oficios.
- BÁEZ, JUAN MANUEL y ÁNGEL LUIS ESTEBAN. 2000. *La casa tradicional en las tierras de Alba y Aliste*. Zamora: IEZ / Diputación / Caja España.
- BLANCO, JUAN FRANCISCO. 1997. "La espiritualidad popular asociada a la vivienda", en Á. Carril (ed), *La casa. Un espacio para la tradición*: 81-98. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- CASADO LOBATO, CONCHA. 2002. "Artesanía como signo de identidad", en *ENSERES*: 104-112. Madrid: Fundación Siglo para las Artes.
- CERÓN PEÑA, MERCEDES. 2002. *Dinteles y jambas en la arquitectura popular salmantina*. Salamanca: Diputación Provincial.
- CORTÉS VÁZQUEZ, LUIS. 1992. *Arte popular salmantino*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- DACOSTA, ARSENO. 2000. *Arquitectura popular sayaguesa*. Salamanca: Adobe.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, ÓSCAR. 1991. "El autor de la arquitectura popular". *Revista de Folklore* 128: 47-49.
- FLORES, CARLOS. 1973. *Arquitectura popular española*. Madrid: Aguilar, 3 vols.
- FRAILE GIL, JOSÉ MANUEL. 2001. *Conjuros y plegarias de tradición oral*. Madrid: Compañía Literaria.

mera mitad del XIX. A mi modo de ver este motivo se recupera por el cantero local en el dintel del corral que figura en este catálogo.

- LEONARDO PLATÓN, ANTONIO. 2003. "Cultura material de los pastores", en *Un camino de ida y vuelta. La trashumancia en España*: 169-180. Madrid: Lunweg.
- MADOZ, PASCUAL. 1849. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1849.
- MUÑOZ BOX, FERNANDO. 2002. "El tiempo en piedra", en *ENSERES*: 12-20. Madrid: Fundación Siglo para las Artes.
- PASCUAL, JOSÉ ANTONIO. 2002. *La Historia como pretexto* [discurso de ingreso], Madrid: Real Academia Española.
- PÉREZ VIDAL, JOSÉ. 1953. "Dos notas al Libro de Apolonio". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 9: 89-94.
- PIÑEL SÁNCHEZ, CARLOS. 1993. *La Zamora que se va*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- PUEENTE LÓPEZ, JUAN LUIS. 2001. *Firmado en la piedra. Marcas y signos lapidarios por los maestros canteros medievales*. León: Edilesa.
- RABASA DÍAZ, ENRIQUE. 2000. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- ROJAS, FERNANDO DE. 1991. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Peter E. Russell, Madrid: Castalia.
- RUDOFISKY, BERNARD. 1973. *Arquitectura sin arquitectos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- SÉBILLOT, PAUL. 1894-1895. "Les tailleurs de pierre", en *Légendes et curiosités des métiers*: I. París: Flammarion.

Fecha de recepción: 7 de mayo de 2007

Fecha de aceptación: 29 de febrero de 2008