

MAX ROYBAL, UN SANTERO DE NUEVO MEXICO EN EL MUSEO DE AMERICA

La identidad hispana a través de las imágenes religiosas

Ana Isabel Azor Lacasta

Como un reducto de la cultura española en los actuales Estados Unidos, los santos de madera elaborados hoy en Nuevo México nos hablan de unas comunidades hispanas en busca de los símbolos de su identidad, de la esencia de su cultura, frente al movimiento uniformizador de las modernas sociedades industrializadas y a la cada vez menos hegemónica cultura anglosajona de los Estados Unidos. Los santos de Nuevo México, tras una época de recesión e incluso de manipulación por parte de los angloamericanos, se han convertido en uno de los puntos centrales de las reivindicaciones culturales de los hispanos de Nuevo México. La colección de imágenes religiosas del Museo de América, realizadas por Max Roybal, santero contemporáneo de Albuquerque, y realizadas de acuerdo con los patrones tradicionales, ilustran este nuevo significado que la sociedad hispana de Nuevo México ha sabido dar a uno de sus productos culturales y religiosos más significativos.

LAS RAICES HISPANAS DE NUEVO MEXICO

La presencia española en Nuevo México se remonta a mediados del siglo XVI, cuando tras la conquista del Imperio Azteca por parte de Hernán Cortés en 1521, varios aventureros y conquistadores se dirigen hacia el norte del territorio recién sometido con el afán de encontrar nuevas riquezas y lugares legendarios como las Siete Ciudades de Cibola, guardianas de tesoros maravillosos, que como tantos otros puntos de la geografía mítica de la conquista americana nunca fueron halladas por los españoles. Sin embargo el territorio de Nuevo México ha conservado incluso hasta nuestros días el apelativo de la "tierra del encanto", la "tierra de lo exótico", lo edénico, adjetivos que responden al aislamiento que al menos hasta épocas muy recientes le ha conferido ese carácter de "original", de territorio al margen de las corrientes culturales dominantes y gracias al cual se han conservado algunas de las tradiciones hispanas más vivas de todo el continente americano y sin duda de Estados Unidos (1).

La evangelización del territorio de Nuevo México, que constituía la parte más septentrional del Virreinato de Nueva España en época colonial, fue llevada a cabo en su totalidad por la Orden de San Francisco, algunos de cuyos miembros ya acompañaron a Juan de Oñate en 1598 en la expedición que tuvo como resultado la fundación de la primera colonia española en Nuevo México y el comienzo de la conquista del territorio. Los franciscanos fueron los protagonistas indiscutibles de la vida religiosa de los hispanos de esta provincia durante toda la etapa colonial. Aunque el territorio formaba parte del obispado de Durango, su difícil acceso y su

1 En la actualidad la presencia de la cultura mexicana, con componentes indiscutiblemente hispanos, es patente en gran parte del sur de los Estados Unidos, pero las raíces de la tradición de los hispanos de Nuevo México en poblaciones como Córdoba, Truchas, Chimayó o Arroyo Hondo se hunden directamente en el período colonial español. El período en que Nuevo México formó parte de México, tras la independencia de éste de España, fue muy corto (1821-1846), y se mantuvo como una provincia aislada de las corrientes culturales y políticas mexicanas. A pesar de su cercanía a la frontera mexicana, el estado de Nuevo México no es destino preferente para los inmigrantes mexicanos, que prefieren estados como Texas o California para fijar su residencia.

aislamiento dejaban las manos libres a los franciscanos para llevar a cabo la evangelización a su modo, sin tener demasiado en cuenta las observaciones de su obispo, con el que tuvieron numerosos enfrentamientos por su empeño en rendir cuentas sólo ante su Colegio de Ciudad de México y no ante el obispado de Durango. Baste decir como ejemplo que la primera visita relativamente exhaustiva que llevó a cabo un obispo de Durango a Nuevo México fue la realizada en 1760 por el obispo Tamerón, el cual constató la superficialidad de la evangelización de los indios y la vulnerabilidad de esa provincia frente a los ataques y las incursiones de indios hostiles (Donald Cutter, 1992: 270-271).

El aislamiento respecto a los centros de poder del Virreinato y de la metrópoli no era sólo evidente en el terreno religioso, sino que se hacía extensivo a todos los aspectos de la sociedad, la economía y el arte novomexicanos, y no sólo porque las comunicaciones fueran deficientes y difíciles, sino fundamentalmente por el poco interés económico y político que despertaba la zona en los centros neurálgicos del Virreinato, más ocupados en explotar otros recursos económicos más rentables como las minas de Zacatecas, en realizar las labores evangelizadoras entre poblaciones menos belicosas que los indios Pueblo o en la planificación de ciudades y edificios civiles y religiosos en las grandes ciudades del Virreinato.

Tras la independencia del Virreinato de Nueva España de la metrópoli en 1821, Nuevo México pasó a ser una provincia de México hasta 1848, año en que el Tratado Guadalupe-Hidalgo reconoció la soberanía de los Estados Unidos sobre este territorio, ocupado y controlado por un gobierno provisional estadounidense desde 1846. En 1912 Nuevo México se convirtió en el 47 estado de la Unión.

LA TRADICION DE LOS SANTEROS

Una de las tradiciones más enraizadas en la cultura hispana de Nuevo México desde al menos la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días, es la elaboración de imágenes religiosas, denominadas santos, de bulto redondo o pintadas sobre tablas a modo de retablos. Tanto la forma como la función de los santos novomexicanos han evolucionado desde los primeros tiempos hasta nuestros días, pero existe una continuidad en ambos aspectos que hace necesaria una breve referencia al arte de los santeros de la época colonial y del siglo XIX para comprender el papel que estas imágenes religiosas juegan en las actuales comunidades hispanas de Nuevo México.

Poco queda en la actualidad de las expresiones artísticas de los primeros tiempos de la colonia, tanto en construcciones como en arte mueble, porque la revuelta de los indios Pueblo en 1680, que llevó consigo la expulsión de todos los españoles de Nuevo México, destruyó casi todos los vestigios de la colonización española hasta esa fecha. Robert Farwell Gavin (1994: 25-26) señala que los únicos vestigios materiales de la cultura hispánica de Nuevo México en el siglo XVII pueden rastrearse a través de la arqueología o de los inventarios de iglesias y de los envíos que llegaban a los franciscanos desde México. A través de estas fuentes tenemos evidencias de la existencia de una producción artística local a comienzos del siglo XVII, fundamentalmente imágenes religiosas pintadas

sobre pieles de animales, que ya se exportaban a México hacia 1630. También hay evidencias de trabajos en madera como vigas y bancos durante este mismo siglo.

Tras la reconquista del territorio por parte de los españoles en 1692-1693 comienza un nuevo periodo artístico en Nuevo México del que se conservan numerosas evidencias y una de cuyas figuras más importantes es la del santero. En opinión de William Wroth (1982: 35-41) los factores que contribuyeron al florecimiento del arte popular religioso en Nuevo México a partir de esta época fueron cuatro:

- **Aislamiento de Nuevo Mexico** de las influencias urbanas del Virreinato de Nueva España y de España. Los estilos artísticos europeos que llegaban paulatinamente al Virreinato eran poco conocidos en Nuevo México, fundamentalmente debido a la ausencia de gremios de artesanos. Los habitantes de esta provincia dependían de los objetos importados de Nueva España (siempre caros y por lo tanto privilegio de los miembros de la élite española) y de las imágenes religiosas elaboradas por los artistas locales, ajenos en gran medida a las nuevas corrientes artísticas. El aislamiento, sin embargo, no era completo, y con cierta frecuencia llegaban desde los centros urbanos del Virreinato obras del llamado "arte culto", sobre todo reproducciones impresas de las mismas o de grabados europeos y catecismos y libros con imágenes religiosas utilizados por los franciscanos en su labor evangelizadora, de los que los santeros muchas veces tomaban sus modelos y los traducían a las formas de la plástica local.

- **Influencia de los franciscanos.** Aunque no existen evidencias de la influencia directa de los frailes franciscanos sobre el arte de Nuevo México, puede decirse que fueron ellos, como responsables de la evangelización de los indígenas de la zona y de la guía espiritual de los hispanos durante toda la época colonial, los que potenciaron los valores religiosos que fueron la base de una forma espiritualizada de la expresión visual, valores basados en la humildad y el sufrimiento que desde el siglo XIII predicaba la Orden de San Francisco. De gran importancia para la religiosidad de Nuevo México fue el papel desempeñado por la Tercera Orden de San Francisco, grupos de hombres y mujeres laicos que, bajo la dirección de los frailes, llevaban a cabo una serie de tareas religiosas al mismo tiempo que continuaban su vida normal. Cuando los franciscanos se marcharon de Nuevo México en el último cuarto del siglo XVIII y llegaron en su lugar sacerdotes seculares, poco queridos por los hispanos, la Tercera Orden construyó sus propias moradas donde efectuar sus servicios religiosos al margen de la iglesia de la comunidad que hasta ese momento les había servido como punto de reunión. La construcción de moradas y su aprovisionamiento fue una fuente importante de trabajo para los santeros que eran requeridos para hacer las imágenes religiosas objeto de su veneración (sobre todo relacionadas con la Pasión) (2).

- **Conservadurismo de la población rural.** El carácter conservador de las comunidades rurales, aquí y en cualquier parte del mundo, ajeno en gran medida a los cambios e innovaciones producidos en los centros urbanos, permitió que este tipo de arte se mantuviera con muy pocas variaciones a través de doscientos años.

- **Influencia de las culturas indígenas.** Esta es una cuestión muy debatida, pero parece inevitable que en una población mestiza (hispanos-



Fig. 1. Retablo de la Tercera Orden de San Francisco // Madera policromada // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal, c. 1980 // MAM 84/11/8. Representa el brazo de Cristo y el de San Francisco con el hábito marrón característico de la Orden Franciscana, entrelazados sobre una cruz latina.

2 Véase el "Retablo de la Tercera Orden de San Francisco" de Max Roybal (MAM 84/11/8, il. 1), que reproduce los que tradicionalmente presidían muchos de los altares de las moradas.



Fig. 2. Virgen con Niño // Madera policromada y papel // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 84/11/19.

indígenas) como la novomexicana hubiera influencias recíprocas que por ejemplo son muy claras en el tipo de construcciones domésticas que se realizaron en tiempos coloniales y que fue directamente tomado de las de los indios Pueblo. En cuanto a las imágenes de los santos, Wroth (1982: 40) sostiene que la influencia indígena puede apreciarse en el hieratismo y espiritualización de las imágenes, ajenas a las tendencias "humanizadoras" del arte académico de la época y más propias de las culturas indígenas americanas.

Los primeros artistas de imágenes religiosas de nombre conocido fueron dos españoles: Fray Andrés García y Bernardo de Miera y Pacheco, que trabajaron en Nuevo México en la segunda mitad del siglo XVIII y cuyo estilo fue clasificado por E. Boyd (1974: 98) de "semiacadémico". A partir de finales del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX hubo una verdadera eclosión de santeros locales para atender la creciente demanda de la cada vez más numerosa población de Nuevo México y cuyas obras estaban destinadas no sólo a las iglesias de los pueblos o de los barrios, sino también a los altares familiares que había en todas las casas, a las capillas privadas y a las hermandades religiosas de laicos como la anteriormente mencionada de la Tercera Orden de San Francisco. Se ha individualizado la obra de muchos de los santeros de esta época, aunque en ocasiones no se conoce su nombre: el santero de Laguna, que trabajó a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX; el santero Molleno; el llamado "quill pen santero", cuya producción se centra en los años 20 y 30 del siglo XIX; José Aragón, uno de los pocos que firmó y fechó sus obras en el siglo XIX (1821-1835); el pintor de Arroyo Hondo; José Rafael Aragón (1796-1862), uno de los más prolíficos y populares del siglo XIX; el Santo Niño Santero, que trabajó en el segundo cuarto del siglo XIX, etc. (3). Las obras de estos santeros se conservan en la actualidad no sólo en iglesias y capillas de las comunidades hispanas, sino también en colecciones particulares tanto de hispanos como de angloamericanos, ya que desde los años 20 de nuestro siglo se convirtieron en preciadísimo objeto de los coleccionistas, y en museos, fundamentalmente de Estados Unidos, como el Taylor Museum del Colorado Springs Fine Arts Centre (Colorado Springs, Colorado) (Wroth: 1982), el Museum of International Folk Art (Santa Fe, Nuevo México) (Gavin: 1994) o la Smithsonian Institution de Washington (Ahlborn y Rubenstein: 1983) entre otros.

RECESION Y RESURGIMIENTO DEL ARTE DEL SANTERO

A finales del siglo XIX la demanda de santos comienza a decaer debido a cambios profundos que afectan a la sociedad y a la economía de Nuevo México. Ya en 1818 un inspector de la diócesis de Durango había hecho hincapié en la necesidad de suprimir las imágenes religiosas hechas a mano, consideradas toscas y poco apropiadas para los templos católicos. Esta presión se siguió produciendo con el gobierno mexicano y más tarde con el estadounidense, que propugnaban la sustitución de las imágenes y retablos de madera por figuras de escayola producidas industrialmente (4).

A esta circunstancia se unió la apertura de la ruta de Santa Fe en 1821 y, lo que fue más definitivo, la llegada del ferrocarril a Nuevo México en 1878, premisas indispensables para un constante abastecimiento de

3 En ocasiones la atribución de obras a uno u otro santero e incluso el nombre de los mismos varía de unos autores a otros. Nos hemos limitado a hacer una brevísima referencia al arte de los santeros de los siglos XVIII y XIX como premisa indispensable para comprender el significado de los actuales santos de Nuevo México. La bibliografía sobre lo que se ha denominado el período colonial (a pesar de que gran parte del siglo XIX ya no lo es en el sentido estricto de la palabra) es muy abundante. Para ampliar este punto véase R. Ahlborn y H.R. Rubenstein (1983), E. Boyd (1974), J.E. Espinosa (1967), R. Farwell Gavin (1994), T.J. Steele (1984) y W. Wroth (1982).

4 Esta tendencia a sustituir las imágenes tradicionales por las producidas industrialmente se constata no sólo en Nuevo México, sino también en otros lugares de la geografía americana como Argentina donde, por no citar más que un ejemplo, los imagineros tradicionales que producían imágenes de tela encolada y de vestir fueron desapareciendo paulatinamente desde mediados del siglo XIX, en parte debido a las presiones ejercidas por la Iglesia Católica, que consideraba poco dignos los santos elaborados por los artistas populares.



Fig. 3. Repisa // Madera policromada // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 84/11/16.

Además de los tradicionales santos y retablos de madera, Max Roybal elabora también algunos pequeños muebles como esta repisa, con una intención clara de recordar el antiguo mobiliario novomexicano, tal y como indica una inscripción hecha por el autor en la parte trasera de la pieza: "Repisa diseño antiguo".

productos manufacturados industrialmente procedentes de las grandes urbes mexicanas y norteamericanas (Gavin, 1994: 50). Los santos de madera y los retablos fueron paulatinamente sustituidos por imágenes producidas en masa y por litografías y cromolitografías similares a las que podían encontrarse en cualquier pueblo o ciudad de los Estados Unidos. Los santeros eran cada vez más escasos y los pocos que quedaban se dedicaban fundamentalmente a la reparación de los santos de las iglesias, capillas y casas particulares, itinerando por las áreas rurales en busca de trabajo. La mayor parte de ellos dejaron su oficio de santero como secundario y sólo se dedicaban a él en sus ratos de ocio, como forma de ingreso complementario a su trabajo principal, generalmente como obreros en el ferrocarril o las minas o como temporeros en la cosecha de la remolacha o en la ganadería de Colorado, Utah, Wyoming o Montana. La llegada del ferrocarril y el impacto de la nueva economía capitalista y el consumismo, que crearon nuevas necesidades, y de los colonos angloamericanos, que se apropiaron de parte de las tierras de los hispanos, se hizo sentir en la sociedad tradicional novomexicana que se vio abocada a salir de su comunidad de origen para trabajar en el exterior y a abandonar su rancho, base tradicional de su economía, pero ahora insuficiente para su sustento como única fuente de ingresos.

Es en este momento de recesión de comienzos del siglo XX cuando entran en escena elementos externos a la comunidad hispana. Primero como espectadores, sobre todo a partir de 1910, de las procesiones y actos religiosos católicos que se desarrollaban en los pueblos hispanos de Nuevo México, principalmente en la parte septentrional, al norte de Santa Fe, y que constituían un fuerte atractivo para los angloamericanos recién llegados a la zona, de religión preferentemente protestante, y que veían en las expresiones religiosas de los hispanos prácticas ancestrales, "primitivas", que despertaban su curiosidad y que contribuyeron, junto con el atractivo que tam-

5 El primer santero que inició la recuperación de su arte, animado e influido por los angloamericanos fue José Dolores López, santero de Córdoba y descendiente de José Rafael Aragón, que hasta los años 20 se había dedicado a tallar santos en sus ratos libres y a regalarlos a sus familiares y amigos y a reparar las imágenes deterioradas de las iglesias y capillas. A partir de este momento entra en el mercado y sus obras son altamente apreciadas por los anglos de Nuevo México. La renovación del arte del santero a partir de José Dolores López y su influencia en santeros posteriores de Córdoba como su hijo George López ha sido estudiada por Briggs (1980), obra de referencia indispensable para comprender el contexto de la renovación y sus consecuencias, y que nos ha servido de base para el estudio de esta época clave a la hora de valorar en su justa medida el significado de las tallas contemporáneas.

6 Las modificaciones producidas en el arte opular de determinadas comunidades cuando entran en contacto con otras a las que están social y económicamente subordinadas, resultando de este contacto una comercialización, una salida fuera del grupo para el que fueron originariamente creadas, produce una serie de cambios en el arte opular, tanto estéticos como de significado, que modifican sustancialmente su naturaleza. Este es un fenómeno muy común en diversas partes del continente americano, que se desarrolla con pautas muy similares en lugares tan distantes y en sociedades tan distintas como la peruana y la estadounidense. En Ayacucho (Perú) a mediados del siglo XX, se produjo un proceso muy similar al de los santeros novomexicanos entre los imagineros de esta región. Aquí se producían unos retablos tradicionales denominados "sanmarcos" con una iconografía prefijada y una función muy concreta dentro del mundo simbólico de los grupos de la zona, la de proteger las especies de ganado no autóctonas. Cuando los pintores indigenistas peruanos los "descubrieron", alentaron a imagineros populares como López Antay para que realizaran cajones según la forma tradicional, pero variando las imágenes representadas en su interior para que éstas resultaran más atractivas a las poblaciones urbanas que las utilizarían como objetos ornamentales. Desde ese momento hasta hoy en el interior de estos cajones se ha dejado de representar la iconografía tradicional para incluir escenas costumbristas y nacimientos que nada tienen que ver con aquélla.

bién ejercían los indios Pueblo de la región, a mantener esa atmósfera exótica, única, que Nuevo México había tenido desde los primeros tiempos de la conquista (Charles L. Briggs, 1980: 44).

Un grupo de anglos, formado por artistas, escritores y miembros de la alta burguesía de Santa Fé, encabezados por Mary Austin y Frank Applegate, "descubrieron" las imágenes católicas tradicionales que desde hacía casi doscientos años eran elaboradas y veneradas por los hispanos de Nuevo México. Fascinados por la obra de los santeros contemporáneos que todavía conservaban las tradiciones ancestrales, concentraron su atención en promocionar a estos artistas populares y en introducirlos en el mercado (5). La entrada de este elemento externo en el arte imaginero hispano llevó consigo una serie de cambios no sólo en el aspecto externo de los santos y en la técnica de elaboración de los mismos, sino, lo que es más importante, en el significado de éstos y en la función que hasta entonces habían venido desempeñando dentro de la sociedad hispana. Estos cambios se produjeron fundamentalmente por tres factores:

– **Provisión de nuevos mercados para los santeros.** Mercados que cambiaron la tradicional clientela hispana por la nueva de los anglos, ajenos a las creencias católicas y al código simbólico de los hispanos y que sólo buscaban en los santos un objeto decorativo, una pieza de colección. La producción se adaptó en la mayoría de las ocasiones a lo que el mercado demandaba y así dejaron de elaborarse determinadas imágenes, se incluyeron otras nuevas en el repertorio de los santeros o se modificó la técnica de manufactura de las mismas.

– **Creación de competitividad entre los artistas.** En las numerosas ferias y mercados realizados para promocionar las artes tradicionales hispanas se daban premios a los mejores artistas, es decir, a aquellos que mejor se ajustaban a lo que los promotores consideraban "tradicional" o "colonial", cerrando así la puerta a innovaciones. Se imponía así un concepto externo del arte del santero que no tenía en cuenta las propias concepciones de los hispanos, y una actitud paternalista por parte de los anglos que implícitamente pensaban que los hispanos habían desatendido sus propias tradiciones y que eran ellos los que debían ayudarles a recuperarlas.

– **Nuevas fuentes de inspiración.** Los santeros tradicionales utilizaban como prototipos, además de las imágenes de bulto redondo y los retablos, otras fuentes gráficas como grabados en madera o litografías. La profusión de publicaciones sobre santos y artes tradicionales hispanas a partir de esta época introdujo una nueva fuente de inspiración en el trabajo del santero que a partir de este momento utilizó preferentemente libros y artículos publicados, con lo que su trabajo se vio influenciado por una apreciación externa del mismo.

En este proceso de transformación del arte popular de Nuevo México jugaron un papel importantísimo una serie de "herramientas" creadas a tal efecto como la *Spanish Colonial Art Society*, fundada en 1925 por Austin y Applegate y que congregaba a todos los anglos de Nuevo México interesados en la revitalización del arte hispano y el *Spanish Market*, celebrado anualmente en Santa Fe a partir de 1926 y que todavía hoy sigue vigente tras algunos periodos de inactividad. La revista *El Palacio*, publicada por el

Museo de Nuevo México, se constituyó en el foro de opinión y en la plataforma de revitalización de este grupo de intelectuales, artistas y escritores (Briggs, 1984: 47-50) (6).

Los cambios introducidos por elementos externos a la cultura hispana producen una serie de contradicciones internas en el arte de los santeros que ven como su obra, aunque conectada estilísticamente con la tradición, pierde su significado ancestral al convertirse en un mero objeto decorativo, en un simple objeto de colección para las personas que lo adquieren, que en su mayor parte no son católicas y por lo tanto no entienden ni se sienten interesados desde el punto de vista religioso por las imágenes sagradas que ellos elaboran.

Desde los años 20 de este siglo y como resultado del contacto continuado con la sociedad angloamericana se producen profundos cambios en el seno de las comunidades hispanas que afectan también a la vida religiosa de las mismas: muchas de las ceremonias, de las leyendas y cantos de alabanza que tenían como objeto las imágenes sagradas comienzan a perderse en ésta época y algunos hispanos prefieren en este momento para su devoción doméstica las imágenes de escayola producidas industrialmente, símbolo de los nuevos tiempos, a los tradicionales santos de madera. Briggs (1980: 195, il. 104) en una de las ilustraciones de su libro muestra como Silvanita López, mujer de George López, uno de los santeros contemporáneos más importantes, premiado en dos ocasiones (1982 y 1991) por el *National Heritage Fellowship Program* (Steve Siporin, 1992: 63-66; Marjorie Hunt y Boris Weintraub, 1991: 76-77), prefiere tener en el comedor de su casa, junto a la televisión, una imagen de escayola de la Inmaculada Concepción a los santos elaborados por ella y su marido. La explicación dada por ellos mismos (Briggs, 1980: 193-194), que justifica la presencia de esta imagen en su casa y su devoción hacia ella, es que ésta sí ha sido bendecida por un sacerdote católico y por lo tanto es sagrada, mientras que los santos que ellos venden no lo han sido y por lo tanto no tienen significado religioso. Ésta, sin embargo, no es la postura compartida por toda la comunidad hispana, algunos de cuyos miembros ven con malos ojos que se vendan los santos a los angloamericanos, ya que en su opinión todas las imágenes, hayan sido o no bendecidas por un sacerdote, tienen un valor sagrado intrínseco (Briggs, 1980:196).

En opinión de Briggs (1980: 198), la diferencia fundamental entre la época tradicional y la época contemporánea es que en la actualidad el artista y el cliente difieren en sus motivaciones para el intercambio y en sus interpretaciones.

LOS SANTEROS HOY O LA BUSQUEDA DE LOS SIMBOLOS DE LA IDENTIDAD HISPANA. MAX ROYBAL, UN SANTERO COMTEMPORANEO EN EL MUSEO DE AMERICA.

Pero a pesar de las contradicciones introducidas por elementos externos, el arte de los santeros en la actualidad, y al menos desde mediados de los años 70, se ha convertido en uno de los elementos centrales de la identidad hispana en Nuevo México, en uno de los pilares de la lucha

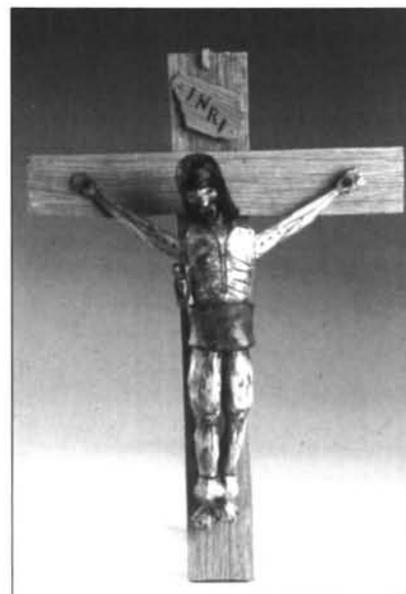


Fig. 4. Cristo crucificado // Madera policromada // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 15697.



Fig. 5. Santiago // Madera policromada // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 15698.

Invocado por los españoles en sus batallas contra los musulmanes (Santiago Matamoros), tuvo también gran importancia en la conquista de América (Santiago Matandios) y es en la actualidad uno de los santos más venerados en toda la América hispana.



Fig. 6. San Isidro Labrador // Madera policromada // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 84/11/5.

Representado en el momento que el ángel, según la tradición, condujo su arado mientras él rezaba. Es un santo que cuenta con una gran devoción entre los agricultores de Nuevo México y al que se hacen rogativas en épocas de sequía.



Fig. 7. San Francisco // Madera policromada e hilo de algodón // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 84/11/9.

Santo de gran devoción en Nuevo México y patrón de este Estado, debido al papel fundamental que los franciscanos jugaron en la evangelización de esta región norteña del Virreinato de Nueva España.

frente a la avasalladora cultura anglosajona predominante en los Estados Unidos.

Ya desde 1880 se formaron asociaciones de hispanos para protestar contra las apropiaciones abusivas de recursos de su comunidad por parte de los anglos, principalmente de tierras y aguas, que obligaron a los habitantes hispanos de Nuevo México a abandonar sus ranchos y buscar ingresos complementarios en otras actividades industriales o ganaderas fuera de sus comunidades de origen. En 1963 se fundó la Alianza Federal de las Mercedes, para luchar contra el sistema de concesión de tierras, y su papel fue fundamental en el proceso de reafirmación de la identidad hispana, ya que parte de su lucha conllevaba el estudio de la cultura y la tradición hispanas para seleccionar los símbolos que facilitarían la unión y la movilización para combatir la hegemonía de los anglos (Briggs, 1980: 201).

A partir de mediados de los años 70 el papel de las imágenes religiosas comienza a cambiar y se incorpora como uno de los elementos más importantes de la identidad hispana, junto a las reclamaciones de agua y de tierras. Los santeros ya no son los mismos que los de mediados de siglo, su formación es diferente, su motivación también es distinta.

Las obras del santero **Max Roybal** que se encuentran entre los fondos del Museo de América, nos servirán para ilustrar el nuevo significado que las imágenes religiosas de Nuevo México han adquirido en los últimos tiempos en la búsqueda de los símbolos de la identidad hispana. Los diversos aspectos de su obra, su formación y su actividad, así como los motivos que trajeron estas piezas al Museo de América, dan clara muestra de las circunstancias que concurren en el actual arte de los santeros y en su difusión.

En cuanto a la **iconografía** de los santos de este artista que forman parte de la colección del Museo de América, puede decirse que en líneas generales continúan la tradición de los siglos precedentes: son algunos de los más representados desde el siglo XVIII, algunos de ellos relacionados con las tareas agrícolas (San Isidro Labrador MAM 84/11/5, il. 6), otros con los frailes franciscanos (San Francisco MAM 84/11/9, il. 7; blasón de la Tercera Orden de San Francisco MAM 84/11/8, il. 1) y otros que por diversas circunstancias alcanzaron un lugar preferente entre las imágenes devocionales de los hispanos novomexicanos (Santo Niño de Atocha MAM 84/11/3, il. 8; Santa Liberata MAM 84/11/18, il. 9; San Juan Nepomuceno MAM 84/11/6, il. 10).

Sin embargo, y a pesar de esa continuidad iconográfica, desde mediados de siglo se introdujeron algunos cambios en los atributos de los imágenes que han sido estudiados por Briggs (1980: 184-185) y que en lo que respecta a las imágenes que nos ocupan sólo afectan a una de ellas: San Francisco, que tradicionalmente se representaba con barba, una calavera y una cruz y que en la talla de este santo que presentamos (MAM 84/11/9, il. 7), como en otros muchos contemporáneos, se representa con un pájaro sobre el hombro. La imagen de Nuestra Señora de Guadalupe (MAM 84/11/7, il. 11) representada en su aparición al indio Juan Diego, no es frecuente entre los santeros coloniales novomexicanos, aunque sí en el arte mexicano.

Estilísticamente las imágenes también responden a los cánones de los santeros tradicionales de los siglos XVIII y XIX, tanto en las proporciones y actitud hierática de las figuras como en el uso de la policromía, abandonada por buena parte de los santeros a mediados de este siglo (siguiendo las pautas que José Dolores López iniciara en Córdoba en los años 20 a instancias de Applegate), pero retomada por la casi totalidad de los santeros contemporáneos. Incluso algunas de ellas imitan claramente modelos antiguos como la imagen de Nuestra Señora de la Soledad (MAM 84/11/4, il. 12), muy similar a la del santero del siglo XIX José Benito Ortega reproducida por E. Boyd (1969: 19).

La voluntad de continuidad tanto estilística como iconográfica respecto a los modelos de siglos anteriores (con algunas excepciones que denotan las influencias exteriores que inciden en el arte del santero desde comienzos del siglo XX) es, por lo tanto, patente.

El apellido Roybal es mencionado como existente en Nuevo México ya en el siglo XVIII por fray Francisco Atanasio Domínguez (1956: 35) en su informe sobre las misiones de Nuevo México llevado a cabo en 1776. Max Roybal pertenece a una familia instalada desde antiguo en el territorio novomexicano, aunque no sabemos si algunos de sus antepasados ejercieron como él el oficio de santero, como es muy común en otros casos contemporáneos como el de George López, hijo de José Dolores López, y descendiente del santero del siglo XIX José Rafael Aragón. Sus raíces, por lo tanto, se hunden en la tradición hispana, como lo demuestra también el hecho de que este santero haya sido penitente (Cutter, 1984: s.p.) y teniendo en cuenta que las Hermandades de Penitentes han sido desde el siglo XVII una de las instituciones fundamentales de la vida religiosa de los habitantes hispanos de Nuevo México.

Y sin embargo su **formación y contexto cultural** poco tienen que ver con el de los santeros tradicionales, artesanos residentes en las zonas rurales y de escasa o nula formación académica. Max Roybal, como la mayor parte de los santeros contemporáneos que surgieron a partir de los años setenta, reside en uno de los centros urbanos mayores de Nuevo México, Albuquerque, y su formación refleja el aumento del contacto entre los hispanos y los anglos en las ciudades. Como señala Briggs (1980: 202), Roybal es un dentista retirado que ha impartido clases sobre el arte de tallar santos en la Universidad de Nuevo México y en Ghost Ranch, cerca de Abiquiú, lo que nos demuestra que el tipo de personas que se dedican a la talla de santos ha cambiado y que cada vez se utilizan más los medios formales en la transmisión de este arte. Esta formación académica de los santeros y su mayor conocimiento tanto de la lengua como de la cultura de los anglos explica que los santeros contemporáneos utilicen muy frecuentemente los estudios que sobre el arte de los santeros se han publicado, la mayor parte de ellos en inglés, y que utilicen conscientemente como modelos las imágenes antiguas en ellos reproducidas.

Cambios importantes se aprecian también en el **modo de promocionar y distribuir** sus obras. Si a mediados de este siglo los santos novomexicanos quedaron como simples recuerdos, productos típicos de Nuevo México que el turista anglo compraba en su visita al Estado, sin participar del contenido simbólico que los mismos tenían en la cultura hispana, en la actualidad los santeros contemporáneos tienden a elaborar tallas más cuida-



Fig. 8. Santo de Atocha // Madera policromada // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 84/11/3. Representado como peregrino con sombrero, cesta y calabaza. La devoción por el Santo Niño de Atocha llegó a Nuevo México desde Plateros (Zacatecas, México), donde existe un importante santuario para rendirle culto.



Fig. 9. Santa Liberata // Madera policromada // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 84/11/18. Virgen y mártir crucificada en el S. III, muy popular en Nuevo México por constituir la contrapartida femenina de Cristo Crucificado.



Fig. 10. San Juan Nepomuceno // Madera policromada // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 84/11/6.
Representado con sus vestiduras de sacerdote, una cruz y la palma de los mártires. La devoción de este santo praguense fue llevada a Nuevo México por los jesuitas y por esta razón luce el birrete característico de la Compañía de Jesús.



Fig. 11. Nuestra Señora de Guadalupe. // Madera policromada // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 84/11/7.
Representada en el momento de su aparición al indio Juan Diego en 1531. Es objeto de un gran fervor popular no sólo en México, sino también en los territorios de tradición hispana de Estados Unidos, especialmente en Nuevo México y Colorado, donde pueden encontrarse numerosos santuarios dedicados a la Virgen de Guadalupe.

das y a subir los precios como una forma de elevar el valor artístico y el aprecio hacia sus obras.

La mayoría de los artistas ya no están tan interesados en que sus tallas simplemente se vendan, sin importarles el destinatario de las mismas, sino que intentan que sea la comunidad hispana la que las adquiera para volverles a dar el significado que tuvieron antaño, para que se conviertan en símbolos de la identidad hispana a través del uso religioso de las mismas por parte de la comunidad en la que nacieron y en la que se enraizan. Es precisamente el "retorno" de las imágenes a la comunidad de origen, en la que toman su verdadero significado simbólico, la premisa necesaria para que éstas se conviertan en abanderadas de la cultura hispana.

Por otra parte los santeros contemporáneos intentan cada vez más desligarse del control de los anglos en la venta y comercialización de sus obras, conscientes de la manipulación externa que este hecho introduce en el desarrollo de su arte. Ya hemos mencionado anteriormente cómo se hizo notar la influencia de determinados intelectuales angloamericanos en la evolución del arte de los santeros a partir de los años 20 de nuestro siglo, promocionando, con una actitud ciertamente paternalista, determinados tipos de tallas y expresiones artísticas acordes con lo que ellos consideraban tradicional o de estilo colonial. En la actualidad los artistas hispanos crean sus propias asociaciones para la promoción de su cultura como la *Cofradía de Artes y Artesanos Hispánicos* que promueve exposiciones donde también tienen cabida trabajos que quedarían fuera de los antes mencionados *Spanish Market* o de la *Spanish Colonial Arts Society*.

Este desligamiento se evidencia también en que hoy son los propios artistas, también de forma individual, los que en muchas ocasiones promocionan y distribuyen sus propias tallas, prescindiendo de intermediarios que impongan su visión del arte y sus condiciones. En el caso que nos ocupa, Max Roybal, además de firmar todas sus tallas en la base de las mismas, reseña su dirección (608 3rd. St. Albuquerque 87102 New Mexico) como forma de promoción y para facilitar a los posibles interesados el contacto con el artista y la compra de las tallas (ver il. 13).

La forma en que esta colección llegó a España e ingresó en el Museo de América es también indicativa de cómo el arte del santero contemporáneo ha evolucionado en esa búsqueda de la identidad hispana. Los santos de Max Roybal formaron parte de una exposición que con el título "Arte popular de Nuevo México" presentó el Instituto de Cooperación Iberoamericana en febrero de 1984. Su comisario, Donald Cutter, Catedrático de Historia Colonial del Suroeste en St. Mary's University de San Antonio (Texas) y muy vinculado también a España, presentó con este motivo una serie de piezas de artistas populares y artesanos novomexicanos entre las que se encontraba, como conjunto más destacado, esta colección de santos de Max Roybal. Como señala Cutter (1984: s.p.) el mismo autor eligió "las piezas que más interés tienen para el público español, como muestra de la pervivencia de su arte tan esencial a la vida nuevamexicana durante tantos años". Existe por lo tanto una intención clara de que los santos de Nuevo México sean conocidos más allá de las fronteras de su comunidad y de su estado, y se presentan como uno de los puntos esenciales en el devenir histórico y en el mundo religioso de los hispanos de Nuevo México, siguiendo la corriente general señalada de recu-

peración y puesta en valor de uno de los símbolos más importantes de la sociedad hispana.

Una vez clausurada la exposición las piezas que habían formado parte de ésta fueron donadas al Museo de América, constituyendo hasta el momento los únicos testimonios de la cultura hispana de Nuevo México que se conservan en el mismo.

A través de este repaso de la colección de santos de Max Roybal del Museo de América hemos intentado dar a conocer una de las manifestaciones más genuinas de la cultura hispana en los actuales Estados Unidos y que, a pesar de sus profundas raíces españolas, es poco conocida y estudiada en nuestro país. Hemos querido más que elaborar un análisis detallado de la colección, incardinar ésta en la historia del arte de los santeros y en el significado que las tallas religiosas adquieren en la sociedad contemporánea como símbolos de la identidad hispana.



Fig. 12. Nuestra Señora de la Soledad // Madera policromada // Albuquerque (Nuevo México) // Autor: Max Roybal. c. 1980 // MAM 84/11/4. Representa a la Virgen María tras la crucifixión de Cristo y generalmente en Nuevo México aparece representada sosteniendo un lienzo con la Santa Faz. En este caso probablemente lo tuvo entre sus manos por la posición de las mismas, pero en la actualidad lo ha perdido.

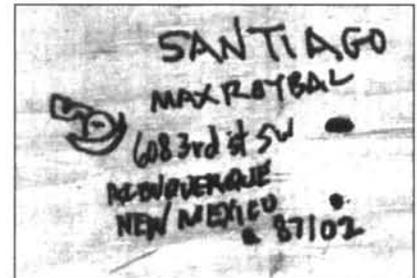


Fig. 13. Firma y dirección del taller de Max Roybal en la base de una de sus tallas.

- AHLBORN, Richard E., RUBENSTEIN, Harry, R. (1983: "Smithsonian Santos: Collecting and the Collection", *Hispanic Arts and Ethnohistory in the Southwest*, Marta Weigle et al. eds., Santa Fe, Ancient City Press, 31-79.
- BOYD, E. (1969: *The New Mexico Santeo*, Santa Fe, The Museum of New Mexico Press.
- BOYD, E. (1974): *Popular Arts of New Mexico*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press.
- BRIGGS, Charles L. (1980): *The wood carvers of Córdoba, New Mexico: Social Dimensions of an Artistic Revival*, Knoxville, University of Tennessee Press.
- CUTTER, Donald (1992): *España en Nuevo México*, Madrid, Mapfre.
- CUTTER, Donald (1984): *Arte popular de Nuevo México*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica.
- DICKEY, Roland F. (1990): *New Mexico Village Arts*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- DOMÍNGUEZ, Fray Francisco Atanasio (1956) [1776]: *The Missions of New Mexico, 1776. A description with other contemporary documents*, Eleanor B. Adams and Fray Angélico Chávez eds., Albuquerque, The University of New Mexico Press.
- ESPINOSA, José E. (1967): *Saints in the Valleys: Christian Sacred Images in the History, Life and Folk Art of Spanish New Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- GAVIN, Robin Farwell (1994): *Traditional arts of Spanish New Mexico. The Hispanic heritage wing at the Museum of International Folk Art*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press.
- HUNT, Marjorie, WEINTRAUB, Boris (1991): "Masters of Traditional Arts", *National Geographic*, January, 74-101.
- KUBLER, George (1972), *The Religious Architecture of New Mexico. In the Colonial period and since the American occupation*, Albuquerque, The University of New Mexico Press.
- LARCOMBE, Claudia (1983): "E. Boyd: a biographical sketch", *Hispanic Arts and Ethnohistory of the Southwest*, Marta Weigle et al. eds., Santa Fe, Ancient City Press, 31-79.
- PALMER, Gabrielle, PIERCE, Donna (1992: *Cambios: The spirit of transformation in Spanish Colonial Art*, Albuquerque, University of New Mexico Press in cooperation with the Santa Bárbara Museum of Art.
- PIERCE, Donna y WEIGLE, Marta (1996): *Spanish New Mexico. The Spanish Colonial Arts Society*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press.
- SIPORIN, Steve (1992): *American Folk Masters. The National Heritage Fellows*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- STEELE, Thomas, J. (1984): *Santos and Sanints: The Religious Folk Art of Hispanic New Mexico*, Santa Fe, Ancient City Press.
- VEDDER, Alan C. (1983): "Conservation of an altar screen from a Penitente Brotherhood Morada", *Hispanic Arts and Ethnohistory in the Southwest*, Marta Weigle et al. eds., Santa Fe, Ancient City Press, 219-227.
- WROTH, William (1982): *Cristian Images in Hispanic New Mexico. The Taylor Museum Collection of Santos*, Colorado, The Taylor Museum of the Colorado Springs Fine Arts Centre.