DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO DE LA COFRADÍA DE PINTORES EN LA NUEVA ESPAÑA

ROGELIO RUIZ GOMAR

En un mundo tan teñido de religiosidad como lo fue el de la sociedad novohispana, nada más lógico que tuviesen gran aceptación esas asociaciones seculares por sus miembros pero religiosas por sus aspiraciones, que fueron las cofradías y hermandades. La vitalidad y rápida proliferación que tales corporaciones experimentaron en este medio, se explica, sin duda, por la respetabilidad con que de antaño estaban revestidas, pero también, por las diversas prestaciones de carácter socio-económico que ofrecían a sus miembros.[1] Así, nada tiene de extraño constatar que, siguiendo la tradición española, los artistas y artesanos de un mismo oficio en la Nueva España, hubiesen buscado agruparse en tales asociaciones, que en estos casos funcionaron, de hecho, como complemento de los gremios.

Los pintores no fueron la excepción y también formaron la suya, la que pusieron bajo el amparo de la Virgen María, con el título de "Nuestra Señora del Socorro", y que tuvo como sede la iglesia del convento de San Juan de la Penitencia, primero, y luego la del de Santa Inés.

En otro trabajo me he ocupado más en extenso de dicha agrupación,[2] ahora quisiera consagrar estas líneas a recoger las escasas noticias que conozco en relación a la imagen de "Nuestra Señora del Socorro" en torno a la cual aquélla tomó cuerpo.

Escasas y necesariamente incompletas son las noticias con que se cuenta sobre dicha imagen; las más de ellas referencias incidentales debidas a autores que se ocupaban de otros asuntos. Empero, disponemos de un largo escrito preparado por los mismos pintores en 1732 que arroja suficiente luz sobre puntos básicos, como son su origen y naturaleza. Dicho documento, encerraba la pretensión de ser un instrumento notarial para dirimir a favor de los maestros del arte de la pintura, la

[1] Tales prestaciones variaban de una cofradía a otra, pero en ellas encontraban sus miembros alivio para casi todas sus necesidades: auxilio en casos de enfermedad, accidente o muerte; ayuda en casos de pobreza e incluso ayuda a sus viudas y en dotes que permitieran a las hijas contraer matrimonio o ingresar a un convento. *Vid.* Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España (1521-1861)*, México 1954; cap. III, p p. 79-127.

[2] Rogelio Ruiz Gomar, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", en *Juan Correa. Su Vida y su Obra*. México, UNAM, IIE (en prensa).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

controversia que se suscitó entre estos y las religiosas clarisas de San Juan de la Penitencia sobre la "propiedad" de la imagen;[3] y aunque al parecer quedó sin ningún valor legal, habremos de referirnos constantemente a él, toda vez que complementa las noticias dadas por aquéllos, subsana carencias en la información y termina de aclarar algunas confusiones que se habían extendido sobre la hermandad y la imagen, objeto de nuestra atención.

Antes de entrar de lleno al tema, convendría tener presente la advertencia de ese polifacético hombre del dieciocho que fue Cayetano Cabrera Quintero, de que no debía confundirse la hermandad de los pintores (que, como veremos más adelante, fue fundada alrededor del año de 1660) con la "cofradía grande" (o del "Amor de Dios, Nuestra Señora del Socorro y San Juan de la Penitencia") que se extinguió a fines del mismo siglo XVII, y que también había tenido por sede la iglesia de las religiosas de San Juan. En su célebre *Escudo de Armas de México,* obra interesantísima pese a su densa y poco clara prosa, señala que dicha "cofradía grande", casi tan antigua como el convento mismo, había sido fundada por Bartolomé de Góngora —su primer rector y mayordomo— y confirmada y enriquecida con gracias e indulgencias por el papa Paulo V, el 12 de abril de 1613; que la misma, como lo dejaban ver su largo título, era, en realidad, la suma o fusión de tres cofradías; que la principal había sido la de "San Juan Bautista", y que a ella se habían agregado las del "Amor de Cristo", que veneraba a un devoto crucifijo, y la de "Nuestra Señora del Socorro y de la Annunciata" que veneraba a una Dolorosa.[4]

Lo anterior se confirma en el documento notarial aludido, en el cual, redactado como hemos dicho en 1732, se expresa claramente que "con el transcurso del tiempo caducó, se acabó y extinguió la dicha cofradía grande, y sólo quedó y permanece hasta la presente el ramo que llaman de Nuestra Señora del Socorro que tiene de antigüedad cerca de setenta años".[5]

Queda claro, pues, que se trata de dos cofradías distintas, por más que la hermandad de los pintores, fundada hacia 1660, se hubiese cons-

[3] "Escritura de propiedad de la imagen de Nuestra Señora del Socorro de parte de la cofradía o hermandad de los maestros del arte de la pintura", AGNot., vol. 847, Notaría núm. 137, a cargo de Toribio Fernández de Cosgaya; 21 de junio de 1732, fs. 211-216.

[4] Cayetano Cabrera y Quintero. *Escudo de armas de México...*, México 1746, Libro II, cap. IX, parágrafo 345, p. 170. Se aclara así la confusión en que incurrieron algunos autores al suponer que la cofradía fundada por el tal Bartolomé de Góngora, era la cofradía de los pintores (verbigracia, Manuel Rivera Cambas, *vid, infra,* nota 31).

[5] *Vid. supra,* nota 3, f. 211v.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

tituído en heredera de una de las ramas de la "Cofradía grande" —precisamente de la de "Nuestra Señora del Socorro"— que se extinguió a fines del mismo siglo XVII.

Si nos hemos detenido en este punto, es porque ambas cofradías sesionaron no sólo en la misma iglesia de San Juan y centraron su devoción en una imagen de la Virgen, sino que, además, en los dos casos las imágenes fueron unas "Dolorosas" que tenían el mismo título de "Nuestra Señora del Socorro".

Sobre el origen de la imagen de los pintores y del cómo llegó a poder de ellos, tenemos el testimonio expreso de los propios artistas, quienes en el mismo escrito que venimos aprovechando declararon tener y poseer

> por suya propia una imagen de talla con el título de Nuestra Señora del Socorro que, fue hecha de mano del licenciado don José Fernández de León, presbítero difunto, el cual la dio y entregó a don Pedro Deza como uno de los diputados de los de la mesa de la cofradía grande; y éste hizo gracia y donación de dicha imagen a la cofradía pequeña de los maestros de dicho arte de la pintura, quienes la recibieron y tienen en el convento de religiosas de San Juan de la Penitencia de esta dicha ciudad [de México], en donde con efecto se halla.[6]

Siendo este documento un alegato de parte de los pintores para intentar probar la legítima posesión y los derechos que tenían sobre la imagen, no podían dejar de recordar, también, su decisiva intervención sobre la misma; es así que, a más de declarar haberla recibido "desnuda, sin altar ni otra cosa alguna de adorno", aluden expresamente a la completa renovación a que la sometieron:

> Y dicha imagen la llevó a su casa don Cristóbal de Villalpando, maestro que fue de dicho arte de pintor, siendo diputado, y atendiéndola con algunas imperfecciones la desbarató en el todo, formándole de nuevo la cabeza y manos y asimismo su armazón, de tal manera que sólo permanecen las manos viejas, que se hallan en un cajoncito que está en dicho convento . . .[7]

Detallado testimonio que nos procura, incluso, el dato de que fue Cristóbal de Villalpando —siendo diputado de la cofradía— el responsable de la renovación. Como no es la primera vez que encontramos a

[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem,* f. 214.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

ese celebérrimo pintor, activo en el paso del siglo XVII al XVIII, ejecutando labores de escultura [8] no nos extraña hallarlo relacionado a esta intervención pero su habilidad en dicho campo, debe haberle permitido realizar en esta ocasión un excelente trabajo, pues no otra cosa es lo que se desprende del párrafo que Cabrera y Quintero escribió sobre el particular: "... los pintores desbataron y pulieron aquella cabeza, labráronle manos que no admitían composición, y pararon la imagen no menos devota que bella".[9]

De la donación de la imagen y de la intervención de los pintores en la misma, también da cuenta el *Zodiaco Mariano;* en esta obra que no se publicó sino hasta 1755 y que al quedar sin terminar por el padre Francisco Florencia (muerto en 1695) fue continuada por el igualmente jesuíta Juan Antonio de Oviedo, leemos: "... don Pedro Deza donó a uno de los maestros del arte [de la pintura] la cabeza y manos de la imagen en blanco, y el dicho Angulo dió su beneplácito para que los maestros del arte la tomaran a su cargo, acabaran y perfeccionaran la estatua ..."[10]

Lamentamos no tener la fecha exacta en que los pintores recibieron la imagen, pero ello ocurrió entre 1660, en que hemos supuesto se formó la hermandad, y el 29 de julio del año de 1694, fecha en que varios pintores aceptaron prorratearse el costo de una peana de plana para "la imagen de Nuestra Señora del Socorro" que ya estaba a su cargo.[11] Mucho avanzaríamos en este sentido si pudiéramos esclarecer quién fue ese "Angulo" que, según leíamos en el *Zodiaco Mariano,* recibió la imagen a nombre de los pintores. Por ahora ello no es posible, pero, sin salirnos del estrecho marco cronológico propuesto, bien pudiera haber sido cualquiera de los tres siguientes: el maestro Nicolás de Angulo que menciona el mismo padre Florencia entre los pintores que participaron en la inspección de la imagen de la Virgen de Guadalupe, en el año de 1666; [12] el Juan de Angulo, "alférez de los pintores" que para 1669 tenía 35 años y vivía en la calle de Santa Inés;[13] o el Francisco de Angulo, de quien

[8] *Vid.* Efraín Castro Morales, "Una escultura de Cristóbal de Villalpando", en *Boletín Monumentos Históricos,* núm. 3, México, INAH, 1979.

[9] *Op. cit.*, p. 171, parágrafo 346.

[10] *Zodiaco Mariano,* México, 1755; Parte III, cap. IX, parágrafo IV, p. 121.

[11] AGNot. Escribanía núm. 563, a cargo de Martín del Río, Escribano Real, fs. 636v-637.

[12] Francisco Florencia, *La Estrella del Norte,* México, 1688, p. 60v.

[13] *Vid.* Raquel Pineda Mendoza, "AGN. Ramo Matrimonios", *Catálogo de Documentos de Arte,* núm. 4, México, UNAM, IIE, 1984, p. 135 (núm. 1103).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

Manuel Toussaint registra obra fechada en 1687 en la capilla de San Miguel Nonoalco.[14]

En poco tiempo la nueva imagen alcanzó cierta celebridad e importancia; apenas transcurridas las primeras décadas del siglo XVIII, y ya su fama ha crecido hasta el punto de recibir donaciones de no poca significación,[15] y de ser "tenida por muy milagrosa". Cabe pensar, sin embargo, que la devoción de que era objeto para fines del siglo XVII, fuera incipiente y poco extendida. Prueba de ello la tenemos, acaso, en el hecho de que fray Agustín de Vetancourt (cuya famosa *Chronica* se publicó en 1697) ni siquiera la menciona en el capítulo que dedicó, precisamente, a las "Sagradas imágenes" que se veneraban en los templos que conformaban la provincia del Santo Evangelio, y que al ocuparse de las cofradías que existían en el convento de San Juan, asentara, simplemente, que el Martes Santo "...los pintores sacan la imagen devota de Nuestra Señora de las Angustias que está en el altar de San Juan, junto al coro".[16]

De tan escueto testimonio parecería desprenderse que para entonces existía, inclusive, cierta confusión sobre el título o advocación de la imagen, pues que la denomina como "de las Angustias". Por otra parte, lo ambiguo de su redacción ("está en el altar de San Juan, junto al coro") no permite afirmar si el altar en que se alojaba estaba simplemente en San Juan, o estaba ubicada en un altar dedicado a San Juan; de ser esto último, se confirmaría así el dato de que aquélla carecía incluso de altar propio. Y es que, como se recordará, los pintores declararon en su oportunidad haber recibido la imagen "desnuda, sin altar ni otra cosa de adorno".

Sobre el punto del adorno que acompañaba a la imagen, las fuentes impresas y documentales que venimos utilizando, coinciden en señalar que todo lo habían procurado los pintores. En el *Zodiaco Mariano* se alude, tan sólo, al compromiso y pretensión que tenían éstos de vestirla, costearle el colateral, y enriquecerla y adornala con muchas alhajas y preseas,[17] pero sabemos que, en efecto, pusieron aquéllos gran empeño en cumplir su cometido.

[14] Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México,* México, UNAM. IIE, 1965, p. 109.

[15] En 1725 una mujer española, Teresa de Mora, por "especial afecto y devoción a dicha imagen" le obsequió con un solar baldío en el mismo barrio de San Juan. *Vid.* Documento IC, del "Cuerpo de documentos", vol. III de la obra *Juan correa...* (*vid. infra,* nota 2).

[16] Fray Agustín de Vetancourt, *Chronica de la Provincia del Santo Evangelio,* México, 1697; edición facsimilar, México, Editorial Porrúa, 1971, p. 111.

[17] *Op. cit.,* p. 121.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

El testimonio de los propios artistas es muy claro al respecto; no contentos con remarcar haber recibido a la imagen "desnuda, sin altar ni otra cosa alguna de adorno", se erigen orgullosos en responsables de la "decencia en que al presente se halla", para lo cual recuerdan que "a costa y expensas de todos se han hecho vestuarios a dicha imagen, fabricándole su altar, costeándole peana, lámpara y demás adorno que por menor consta en el Libro de Aumentos, en donde se refiere lo que es y en qué tiempo se ha hecho".[18]

Por su parte Cabrera y Quintero asentaría: "Lo que han hecho [los pintores] es cuanto hace al culto y tiene de ornato la imagen, a que si no bastan las limosnas de todos, contribuyen los más acreditados . . ." [19]

Respecto del retablo, el mismo Cabrera y Quintero afirma que fue "costosísimo", que contaba con "tabernáculo y vidrieras que costaron setecientos pesos" y que "aún no cesando, y acrecentando sus limosnas semanarias, tardó años enteros en pulirse".[20]

Tampoco en este caso disponemos de fechas concretas para su edificación, pero inferimos que ello ocurrió hacia el primer tercio de la centuria décimo-octava, más no antes del 24 de enero de 1711, en que se dieron por terminadas las obras de construcción y reedificación en la iglesia y convento de San Juan de la Penitencia que se habían iniciado desde febrero de 1695 con el gobierno eclesiástico del arzobispo Aguiar y Seijas; y aunque a partir de 1730 todavía hubo de hacerle a la iglesia nuevos reparos, a consecuencia de los daños causados por los temblores y a lo débil del terreno, pensamos que para entonces ya el altar estaba terminado y la imagen alojada en él. Esta suposición parecería corroborarse con el testimonio de Cabrera y Quintero cuando asienta que, en el interín que estuvo cerrada la iglesia, tuvieron los pintores a la imagen "en su casa", y que sólo la llevaban a San Juan en ocasión de celebrarle su fiesta ("el día de sus Dolores") o para sacarla en las procesiones de Semana Santa; pero que una vez que fue dedicado nuevamente el templo, la devolvieron a San Juan.[21]

Por lo que toca al resto de las preseas costeadas por los pintores, tenemos la peana de plata, adquirida desde el año de 1694,[22] y la lámpara del mismo metal, provista "con su dotación y finca asignada al aceite" de

[18] *Vid. supra,* nota 3, f. 211v-214 y 214v.
[19] *Op. cit.,* p. 171, parágrafo 347.
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem,* p p. 170-171, parágrafo 346.
[22] *Vid. supra,* nota 11.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

que habla Cabrera y Quintero.[23] finalmente, tenemos la referencia a "varias preciosas alhajas y costosos vestidos"; de estos últimos el mismo Cabrera y Quintero hace la distinción entre los "antiguos (de que otorgaron escritura las religiosas que cuidaban del culto de la imagen . . .)", y los "modernos", de uno de los cuales nos dice que "pasó de quinientos pesos su costo";[24] lo elevado de la suma obliga a pensar en un suntuoso vestido, profusamente decorado, acaso, con perlas o pedrería, y brocados en oro y plata.

Pero no sólo cuidaron los pintores de los aspectos materiales. Con la debida solemnidad celebraban las muchas actividades dedicadas a la Virgen y costeaban "las misas y sermón de el día de los Dolores".[25] Asimismo, con legítimo orgullo sacaban a la soberana imagen en procesión por las calles de la ciudad el Martes Santo por la tarde. De estas procesiones debe de haber sido particularmente lucida la que se verificó el año de 1733, en que se estrenaron las estatuas de los siete arcángeles con que se ornamentó el paso.

> El Martes Santo 31 —dice Sahagún y Arévalo en su colorida y heterogénea *Gaceta de México* correspondiente al mes de marzo de dicho año—, salió de la iglesia del monasterio de San Juan de la Penitencia, de religiosas franciscanas urbanistas, el devoto passo de Nuestra Señora del Socorro, protectora de los pintores mexicanos, a cuyas expensas se estrenaron este día para que acompañasen a la Señora, siete ángeles representando los Príncipes, cuyas airosas y galanas estatuas son también el dechado de la primorosa escultura como el verbigracia de la liberal opulencia.[26]

Con gran solemnidad debió llevarse a cabo, igualmente, la dolida procesión que motivó la terrible epidemia (la "gran matlazahuatl") que padeció la ciudad de México entre los años de 1736 y 1738. Junto con otras muchas imágenes a las que la devoción popular sacó en demanda de salud, nos cuenta Cabrera y Quintero que del convento de San Juan

[23] *Op. cit.*, p. 171, parágrafo 347.
[24] *Ibidem.*
[25] *Vid supra* nota 3, f. 214.
[26] *Gazeta de México,* núm. 64, marzo de 1733. Otros testimonios de estos ángeles los encontramos en el *Zodiaco Mariano* ("precediendo a la imagen de la Santísima Virgen, siete ángeles de bellísima escultura, llevando cada uno insignias de la Pasión"; *op. cit.*, p. 121), y en el interesante opúsculo que escribiera Cayetano Cabrera y Quintero a propósito de dicho acontecimiento: *Breve razón de la idea, estatuas e inscripciones que el nobilísimo arte de la pintura dispuso y costeó, para adorno y comitiva al Passo de la milagrosísima imagen de Nuestra Señora del Socorro, su especial protectora, que se venera en la iglesia del convento de señoras religiosas de San Juan de la Penitencia,* México, Joseph del Hogal, 1733.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

salieron "las dos portentosas imágenes de su Santo Niño y su afligida madre, María Santísima, que dicen del Socorro, maestra y médica soberana. . ."; y, agrega, que de todas las procesiones realizadas en los conventos de religiosas, ninguna fue

> . . . más bien vista (porque salió a más que su plaza) [. . .] por los contornos de aquel barrio (que acaso por lo más cenagoso era de los más infestados), . . .

y que estuvo compuesta por

> crecido número de eclesiásticos, religiosos de San Francisco y seculares, que tras un numeroso concurso de nobleza y plebe, y la parcialidad de naturales de aquel barrio, con sus andas e insignias, conducían la imagen y primorosa estatua de Nuestra Señora . . .[27]

Resumiendo lo hasta aquí expuesto, tenemos que la imagen en cuestión llegó a poder de los pintores como obsequio de uno de los miembros de la cofradía antigua que se extinguió; que se trataba de una imagen de las llamadas "de vestir" o "de candelero", esto es, no de bulto o talla completa, sino sólo cabeza, manos y armazón, y que fue a iniciativa y a expensas de los pintores que la imagen se terminó y perfeccionó; que había sido hecha por un presbítero de nombre José Fernández de León, quien la había entregado a don Pedro Deza, uno de los diputados de la mesa de la cofradía primitiva, y que fue éste último quien, a su vez, la regaló a uno de los miembros de la cofradía pequeña o hermandad de los pintores.

La cuestión que ahora se nos presenta es la de dilucidar si la imagen que aglutinó las aspiraciones religiosas de los pintores y que fue "renovada" por Villalpando, era la misma que había sido venerada por la cofradía primitiva, o era una imagen diferente. El punto encierra su importancia, toda vez que en él encontramos una buena parte de la causa del litigio que se produjo por la posesión de la misma, entre los pintores y las religiosas del convento de San Juan.

Es de nueva cuenta Cabrera y Quintero el que arroja luz sobre el problema al subrayar, en varias ocasiones, la diferencia e "individualidad" de las dos imágenes. Así, por ejemplo, al ocuparse de la que había sido venerada por la cofradía primitiva, asienta:

> . . . y se adoraba en la imagen de María Santísima, Dolorosa también, *cual la que hoy se venera, pero individualmente distinta,* estando, como

[27] *Escudo de armas...*, p p. 168-169, parágrafos 342 y 343.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

aún se ve en las Patentes impresas de aquel tiempo, y Guión que fue de la cofradía, en aptitud *(sic)* del todo diversa, la cabeza inclinada, bajos los ojos, puesta de rodilla, y como imagen de Soledad hasta en lo negro de su traje.[28]

Líneas atrás, al referirse a la imagen que existía en sus propios días, había asentado que era

. . . antigua, mas no tanto como su advocación, que muchos años antes se veneraba en el mismo monasterio de San Juan, . . .[29]

Más claro es aún, cuando expresamente asienta que lo que se dio a los pintores fue "la cabeza y manos *de otra* imagen de los Dolores", habida cuenta del estado de conservación que presentaría la "antigua imagen" con el paso del tiempo, o por los daños que le hubiesen provocado las inundaciones y el no haber estado en la iglesia (por estar ésta cerrada).[30]

Por otra parte, convendría reparar en el hecho de que la imagen que recibieron los pintores, no podía ser muy antigua, toda vez que les había sido entregada por quien la había recibido, a su vez, del propio autor.[31]

En repetidas ocasiones hemos hecho referencia al litigio que se suscitó entre los pintores y las religiosas de San Juan de la Penitencia por la posesión de la imagen, razón por la cual creemos conveniente detenernos brevemente en él.

Ignoramos cómo y cuándo se inició el conflicto, ni cuál fue la solución que se le dio, pero en virtud al sentido de algunas de las condiciones que se expresan en el multicitado documento que prepararon los pintores para esta ocasión, se antoja concluir que en la base del conflicto estaba el hecho de que los pintores se hubiesen apropiado del título de "Nuestra Señora del Socorro" —con el que, como hemos visto, había sido venerada otra "Dolorosa" en ese mismo templo—, y se lo habían puesto a su propia imagen. No debió parecer suficiente a las religiosas que los maestros de aquel arte probaran que su imagen, recibida como obsequio

[28] *Ibidem,* p. 170, parágrafo 345.

[29] *Ibidem.*

[30] *Ibidem,* p. 170, parágrafo 346. De esta imagen termina diciendo que "no quedó de ella más que el nombre y título. . ."

[31] Luego no es a la imagen de los pintores a la que se refiere Manuel Rivera Cambas, cuando dice que era "de notable antigüedad"; y se confunde también cuando, para reforzar la antigüedad, dice que fue una de las imágenes que se sacaron en las procesiones que se verificaron con motivo de una epidemia en el año de 1636; como es fácil advertir, alude en realidad a las procesiones que provocó la "gran matlazahuatl" entre 1736 y 1738 (*México pintoresco artístico y monumental,* México, Imprenta de la Reforma, 1880; t. II, p. 273).

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

de un miembro de la cofradía primitiva, fuese una imagen diferente a la que dicha cofradía había venerado con anterioridad. Para las monjas el asunto tenía una óptica distinta, y con base en la liga existente desde antiguo entre su convento y la devoción a la Dolorosa bajo esa misma denominación, seguramente reclamaron algo así como los derechos en el uso de dicho título. Y es que, por más que se tratara de una imagen diferente, con sólo recibir el título de la primera, devocionalmente se le identificaba y fusionaba con ella. Así las cosas, era lógico que las religiosas hubiesen querido tomarse atribuciones sobre el culto y ornato de la "nueva" imagen, y aún hubiesen pretendido ejercer cierto control sobre la misma. Pero no menos lógica fue la reacción de los pintores, que ante semejante intromisión, amenazaron con irse con todo e imagen a otra iglesia.

Empezaron por puntualizar que su cofradía no guardaba "ninguna obligación ni fuerza" para con el convento; que, tal y como constaba en su "Libro de Juntas", la mayoría de las elecciones que se habían ofrecido en todo ese tiempo, habían sido con asistencia de escribano; y que en el "Libro de Cuentas" se podía ver que en las funciones que habían tenido, habían dado cinco o seis pesos a las religiosas cantoras, habían pagado a los sacristanes su trabajo en el poner la cera y adorno del altar, y que no habían dejado de costear las misas y sermón en la fiesta de los Dolores.

Advirtieron que hasta ese momento (1732) habían estado "en quieta y pacífica posesión" de la imagen, y manifestaron su deseo de que todo prosiguiera así. Para ello se obligaban a continuar "en todo y por todo" dichas fiestas sin introducir innovaciones. Pero condicionaron su intención de mantener la imagen en dicho convento "sin mudarla a parte alguna", a que las religiosas no pudiesen "crear, agregar ni introducir otra hermandad" a la que ellos tenían, a menos que, con el transcurso del tiempo y por estrechez económica, se viesen imposibilitados de fomentar dicha hermandad; pues que en tal caso podrían las religiosas "buscar personas que les ayuden", pero que aún entonces, la asociación que se formasen lo haría "con el título de agregación".

Asimismo, pusieron como condición el que no se moviese la imagen del nicho de su altar, como no fuera para "ponerla en el altar mayor de la iglesia de dicho convento en los días que se hubiere de celebrar alguna fiesta suya". Y, por último, en el caso de que las religiosas quisiesen celebrar alguna fiesta en su honor, lo hiciesen pero en diversos días de aquéllos en que los pintores tenían acostumbrado hacer las suyas, a fin de "evitar cuestiones y concurrencias que las originan".

En el documento se dice que, después de haber oído y entendido el contenido del mismo, las reverandas madres abadesa, de consejo, vicaria,

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

definidoras, mayordoma, contadora y la que tenía a su cuidado el adorno de la imagen, lo habían aceptado "por sí y en nombre de las demás religiosas que son y fueren", según y como en él se contenía. Empero ¿habrán realmente reconocido éstas que la imagen "es, les pertenece y toca a la dicha hermandad del arte de pintores"?; ¿se habrán comprometido, efectivamente, a guardar "en todo y por todo, precisa y puntualmente todas las calidades y condiciones" expresadas en aquél? A ciencia cierta no lo sabemos, pero todo parecería indicar que no. Un dato por demás revelador es el de que dicho documento quedó sin firmar. Esta ausencia de rúbricas, tanto de los representantes de cada una de las partes, como de los testigos y del propio notario, nos lleva a concluir que, contrariamente a lo que en él se asienta, las religiosas se negaron a suscribirlo.[32]

A juzgar por las condiciones que trataron de imponer los pintores podemos inferir que las religiosas, movidas de una sincera devoción, habían buscado y propuesto el refuerzo de otra congregación con el propósito de hacer más lucidas las fiestas. La simple idea provocó tal indignación en los pintores, que amenazaron con mudar su congregación a otra iglesia y llevarse la imagen. Obviamente las religiosas trataron de impedir que ello ocurriera, pero como tampoco podían aceptar que se les limitase tanto en su libertad para mover y festejar a la imagen, y que se les impidiese participar con más que simples cantos en las fiestas consagradas a aquélla, se negaron a firmar la escritura notarial.

Como el litigio se prolongara más de la cuenta, se hizo necesaria la intervención mediadora del juez ordinario eclesiástico, a fin de evitar "del todo las discordias".[33] Pero como ni así las partes llegaron a un acuerdo, la Mitra, al decir de Cabrera y Quintero, decidió retener para sí el dominio de la imagen, mientras resolvía a cuál de las partes debía de adjudicar la misma ("lo que no ha hecho todavía"), pero no dejó de reconocer los derechos de los pintores, ya que dispuso que en el interín "no se les perturbase ni impidiese" en todo cuanto hiciesen "en obsequio de la Señora".[34]

Desconocemos cuál fue el fallo, mas si tomamos en consideración que al poco tiempo aparecen ya los pintores establecidos en otra iglesia, se

[32] Es obvio, pues, que el documento en su totalidad, incluído los párrafos de la aceptación de las monjas y la mención de los testigos en el acto, ya estaba redactado para cuando —ese 21 de junio de ese año de 1732— se entrevistaban las partes de la reja de la contaduría del convento.

[33] *Zodiaco Mariano,* p. 121.

[34] *Escudo de armas,* p. 171, parágrafo 346.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

antoja concluir que el dictamen les fue favorable, pero que, en vista de que la situación se había agravado hasta el punto de impedir su reconciliación con las religiosas clarisas, se habían visto compelidos a mudar la sede.

Ignoramos, pues, en qué momento ocurrió el cambio y desconocemos a ciencia cierta si detrás de él está el conflicto a que hemos aludido, pero lo cierto es que para mediados del siglo XVIII ya los pintores están asentados con su altar y cofradía del Socorro en la iglesia del convento de monjas concepcionistas de Santa Inés.

De todo lo anterior sacamos en claro que los pintores tuvieron entre fines del siglo XVII y las primeras cuatro décadas del XVIII, una congregación en la iglesia del convento de monjas clarisas de San Juan de la Penitencia, bajo la advocación de Nuestra Señora del Socorro; que a ésta, la veneraban en una imagen de bulto que fue terminada por los propios pintores a partir de una cabeza y unas manos que uno de ellos había recibido como obsequio; que las características de dolor o angustia que expresaba el rostro de la mencionada cabeza fue lo que al parecer determinó que la advocación de la imagen, una vez terminada, fuese una Dolorosa; que los pintores le dedicaron a dicha imagen —que pronto fue reputada de "muy milagrosa"— su propio altar, en el cual la honraban en las diversas festividades dedicadas a la Virgen María, pero que en la fiesta principal de la misma se le colocaba en el altar mayor de la iglesia de aquel convento; que los pintores sacaban a la imagen en procesión el Martes Santo de cada año en un vistoso pasa; y, por último, que para mediados del siglo XVIII, la cofradía se trasladó al convento concepcionista de Santa Inés, a causa, quizá, de la controversia que se suscitó entre los pintores y las religiosas de San Juan de la Penitencia, sobre la propiedad de la imagen.

Antes de terminar se impone una última reflexión. ¿Qué fue lo que motivó a los pintores activos en la Nueva España a ponerse bajo la tutela de la Virgen y precisamente bajo la advocación de "Nuestra Señora del Socorro", en vez de acogerse, como podría parecer más lógico, a la sombra de aquel egregio practicante de tan noble arte, que había sido el evangelista San Lucas? [35] Parte de la respuesta se encuentra, sin duda,

[35] Baste recordar el ejemplo de la hermandad de pintores de la ciudad de Sevilla. *Vid;* José Guerrero Lovillo, "La capilla de los pintores de la hermandad de San Lucas", en *Archivo Hispalense,* t. XVI-XVII, Sevilla, 1952, y Heliodoro Sancho Corbacho, "Contribución documental al estudio del arte sevillano", en *Documentos para la historia del arte en Andalucía,* t. II, Sevilla, 1924, p. 291.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.56.1307

en la larga y extensa tradición devocional hacia la Virgen María en el mundo hispanoamericano; pero en este caso concreto, parece que lo decisivo fue el fortuito obsequio de que hemos dado cuenta: aquélla cabeza y manos de expresión dolorida que recibieron, fue lo que determinó la advocación de la imagen, y, a la postre, de la hermandad.