

## LA PASIÓN DE CRISTO SEGÚN JOSÉ DE ALCÍBAR

(MUSEO DE ARTE SACRO, CHIHUAHUA, MÉXICO)<sup>1</sup>

ALENA ROBIN

THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO (CANADÁ)

### ABSTRACT

This article studies the Passion series of New Spanish painter José de Alcívar (active 1751-1803), which is now preserved in the Museo de Arte Sacro, Chihuahua, Mexico. Signed and dated in 1776, the series is constituted of 14 large canvases. However, from an inventory of 1801 of the goods belonging to the parish church of Chihuahua (now the cathedral), it is believed this series originally had 15 canvases, and was hung in the nave of the church. The series is quite singular for different reasons. First of all, in the less glorious moment of the city was the series patronized to one of the most famous painter in the Viceroyalty. Also, the iconography of the paintings is quite complex. Although one canvas seems to be missing from the original series, all of the remaining canvases have two, and sometimes three, secondary scenes. The purpose of the article is to analyze this important series and try to understand how it functioned from the inside and the outside: how it should be read and how it is related to some pious exercises realized within the church.

El pintor novohispano José de Alcívar (activo 1751-1803) ha dejado una obra pictórica muy vasta, tanto de temas religiosos como retratos, que está diseminada por toda la república mexicana.<sup>2</sup> Fue un importante actor del desarrollo de la pintura novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII. Alcívar no estuvo presente en el examen que realizó su colega pintor Miguel Cabrera del original de la Virgen de Guadalupe en 1751. No obstante, Alcívar ayudó a sacar copias de la imagen en una visita posterior al ayate del Tepeyac, y por eso se lo

---

<sup>1</sup> Quiero expresar mi gratitud a Clara Bargellini quien fomentó mi interés en la serie de la Pasión de Alcívar, así como al Padre Paulo Medina quien me posibilitó una estancia en Chihuahua, para dar una conferencia sobre el tema en el contexto del Quinto Festival Cultural de Nombre de Dios y ver *in situ* la serie. Este trabajo es en parte fruto de mi investigación postdoctoral, desarrollada en 2008 y 2009 en el departamento de historia del arte de la Université de Montréal (Canadá), *Prolégomènes à une étude des Chemins de Croix franciscains en Amérique Latine*, por el cual he recibido una beca del Fonds québécois de recherche sur la société et la culture.

<sup>2</sup> TOUSSAINT, Manuel (1990) - *Pintura colonial en México*, ed. Xavier Moyssén. México: UNAM-III, pp. 169-171; FERNÁNDEZ, Gabriel Loera (1981) - "El pintor José de Alcívar, algunas noticias documentales". En *Boletín de monumentos históricos*, núm. 6, pp. 59-62. Un reciente panorama de la pintura novohispana se puede consultar en: GOMAR, Rogelio Ruiz (2004) - "Unique Expressions: Painting in New Spain". En *Painting a New World, Mexican Art and Life, 1521-1821*. Denver: Denver Art Museum, pp. 47-77.

considera parte de la llamada generación de la *Maravilla Americana*.<sup>3</sup> Formado en la tradición novohispana, fue testigo de los cambios que trajo desde Europa la fundación de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en 1785, y participó activamente en ellos. En 1799 firmó un cuadro donde atestigua fungir como teniente director de la dicha academia. En esta ocasión me interesa estudiar la serie de la Pasión de este importante pintor, conservada en el Museo de Arte Sacro de Chihuahua, en el norte de México, colección proveniente de la catedral de la misma localidad.

Los cuadros están firmados en diversos lienzos, de diferentes maneras.<sup>4</sup> La firma más completa de la serie se encuentra en el lienzo representando a Jesús golpeado por los sayones, pues es en este cuadro donde se inscribe el lugar donde se pintó, la ciudad de México, y la fecha de 1776, año en el que probablemente se pintó, o se terminó de pintar, toda la serie [Fig. 4]. En 1801 Don Juan Ignacio de las Casas levantó un inventario de los bienes de la entonces parroquia de Chihuahua, por orden del obispo.<sup>5</sup> En él se mencionan quince cuadros de la Pasión de Cristo, adornando el cuerpo de la iglesia. Es muy probable que se trate de la presente serie de catorce cuadros, pues es la única de temática pasionaria que conserva el Museo de Arte Sacro, lo que implicaría en algún momento la pérdida de un lienzo.<sup>6</sup> Todos los cuadros de la serie, menos uno, tienen la particularidad de representar una escena complementaria en segundo plano.

La fecha de 1776 ostentada en uno de los cuadros de la serie de Alcívar es significativa. La construcción de la parroquia se realizó principalmente entre 1725 y 1760.<sup>7</sup> No obstante, la zona conoció una crisis desde alrededor de 1740, que afectó a la actividad constructiva de la localidad y de la propia iglesia, crisis superada hasta fines del siglo XVIII.<sup>8</sup> La expulsión de los jesuitas en 1767, que desarrollaban una importante labor de misión evangélica en la región, incrementó el sentimiento de inestabilidad que se sentía en este momento, así como la presencia siempre amenazadora de los indígenas apaches. Es importante notar cómo, durante el momento menos glorioso de Chihuahua, se encargó para la parroquia una serie pasionaria de dimensiones mayores, muy

<sup>3</sup> En referencia al texto publicado por Miguel CABRERA (1977) sobre la pintura de la Virgen morena en 1756, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, ed. Porfirio Martínez Peñalosa. México: Editorial Jus.

<sup>4</sup> Reproduzco, debajo de las ilustraciones, la forma en que están firmados cada lienzo. Sobre la importancia de las firmas de los pintores novohispanos, cfr.: BARGELLINI, Clara (2006) - "Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos". En *El proceso creativo, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM-IIE, pp. 203-222.

<sup>5</sup> BARGELLINI, Clara (1984) - *La catedral de Chihuahua*. México: UNAM-IIE, p. 91.

<sup>6</sup> No se ha podido establecer el tema del lienzo faltante.

<sup>7</sup> BARGELLINI, Clara (1984), p. 31.

<sup>8</sup> BARGELLINI, Clara (1984), pp. 69-71.

compleja en su iconografía como se verá a continuación, con uno de los pintores de mayor renombre del momento. Existía anteriormente a este encargo una devoción a la Pasión de Cristo en la parroquia, como lo demuestra la existencia de una capilla dedicada al Santo Cristo de Mapimí, desde la primera iglesia que se construyó en la localidad en 1709.<sup>9</sup> También, desde 1725 existía una cofradía de los Dolores de María en la parroquia.<sup>10</sup> No obstante, tanto la temática, como la cantidad de cuadros que constituye la serie de Alcívar y el emplazamiento original, en las paredes de la nave de la iglesia, permiten pensar que la serie está relacionada con la devoción del Vía Crucis.

El Vía Crucis es una devoción impulsada por los franciscanos, ante la dificultad de tener acceso a los Lugares Santos, por las múltiples invasiones que conoció Jerusalén, y así nació la idea de la peregrinación de sustitución. La principal función de este ejercicio piadoso era recorrer, en cualquier parte del mundo, los últimos momentos de la vida de Jesús que realizó cargando la Cruz, camino al Calvario. El Vía Crucis conformado por una serie de cuadros, como los de Alcívar, es una de las tantas modalidades en las cuales se expresó la devoción, los otros son constituidos por estampas, esculturas, azulejos, relieves o elementos arquitectónicos especiales.<sup>11</sup> Los momentos claves de la Pasión de Cristo son recordados por las estaciones, en donde los fieles suelen detenerse para recitar oraciones específicas. Para crear un Vía Crucis sólo se necesitaban de los permisos oficiales de los franciscanos y de una cruz de madera en cada estación. Las representaciones plásticas eran accesorias y permitidas sólo por costumbre, porque ayudaban al fiel a visualizar lo que iba meditando. Si el devoto cumplía con los requisitos se ganaba las mismas indulgencias que los que visitaban el original en Jerusalén. En un principio la fundación de un Vía Crucis estaba relacionada de manera estrecha con los franciscanos, en particular con la primera y tercera orden. No obstante, a lo largo del siglo XVIII hubo varios *Breves papales* que democratizar esta práctica y permitieron una mayor difusión de la devoción. Así, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII no sólo se practicaba el Vía Crucis en ámbitos franciscanos, sino que todas las parroquias podían tener uno, aunque sólo miembros de la orden franciscana los podían instaurar. En este contexto se debe entender el Vía Crucis de Chihuahua de José de Alcívar.

Si bien el Vía Crucis de pintura fue tal vez la modalidad más extendida de esta devoción, no todos tenían la complejidad compositiva e iconográfica de la

<sup>9</sup> BARGELLINI, Clara (1984), pp. 13-14.

<sup>10</sup> BARGELLINI, Clara (1984), pp. 45, 49-50.

<sup>11</sup> Sobre el Vía Crucis en Nueva España. *Cfr.* ROBIN, Alena (2007) - *Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en la Nueva España*. México: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis de doctorado en historia del arte.

serie del Museo de Arte Sacro de Chihuahua. Para empezar, según el inventario de 1801, estaba originalmente constituida de 15 lienzos, mientras Clemente XII decretó en 1731 que el Vía Crucis estaría constituido oficialmente de 14 estaciones. Además, si contamos las escenas secundarias que presentan casi todos los cuadros, se duplicarían las estaciones. Pero aparte de la cantidad, la serie de Alcíbar del Museo de Arte Sacro difiere en la advocación de varias de las estaciones tradicionalmente establecidas, e incluye el desenlace glorioso de la Pasión en la Resurrección, distintas apariciones de Cristo y su Ascensión. Parece que la temática de las estaciones nunca fue decretada oficialmente y más bien fue algo que se fue asentado por el peso de la tradición. Obviamente, esta situación no fue exclusiva de la serie de Alcíbar: crónicas religiosas franciscanas, textos devocionales del Vía Crucis y diferentes series de pintura del mismo tema incorporan una situación similar.<sup>12</sup> Por estas analogías, la serie de Alcíbar se puede incluir dentro de las series de Vía Crucis atípicas. La clave podría estar en algún libro devoto que haya circulado en tierras americanas, el cual todavía no se identifica.

La narración de la serie de Alcíbar es continua, desde la oración en el huerto hasta el momento que antecede la Ascensión del Salvador, con la implicación que el fiel podía fácilmente seguir la narración de la Pasión de Cristo a través de los lienzos, sin interrumpir su meditación. En la primera mitad de la serie, el fiel va siguiendo a Cristo en las escenas principales, es decir se presenta Jesús de espalda al espectador, como si el devoto fuera caminando tras de él, lo que es literalmente la idea del Vía Crucis, menos en un caso. En la escena de la flagelación [fig. 6], el encuentro es cara a cara, lo que rompe con el esquema que se venía siguiendo. Estéticamente, el encontrarse con la espalda llagada de Cristo podría haber causado repulsión, e interrumpir la meditación del fiel, por lo violento de la confrontación.<sup>13</sup> Si bien la representación del sufrimiento físico de Cristo debía despertar la conmoción del devoto, tal vez encontrarse primero con su rostro cansado resultaba más evocador para la meditación del fiel. A partir del momento en que Cristo es clavado a la cruz, el espectador se encuentra con Cristo, es decir que ya no sigue a Jesús, sino que el espectador se topa visualmente de frente con el cuerpo del Salvador. La contemplación del cuerpo de Cristo en la Cruz es frontal, mientras en los demás lienzos, se representa en

<sup>12</sup> El texto que explica detalladamente el desarrollo de esta devoción en Europa sigue siendo el de Amédée de Zedelgem (1949), "Aperçu historique sur la dévotion au chemin de la croix". En *Collectanea franciscana*, tomo XIX, pp. 45-142. Estoy preparando un estudio sobre Vía Crucis atípicos de pintura: "Vía Crucis y series pasionarias en los virreinos latinoamericanos", en proceso.

<sup>13</sup> Sobre la estética de la espalda llagada de Cristo en Nueva España, *cfr.* ROBIN, Alena (1980) - "The Wound on Christ's Back in New Spain". En *RACAR* (Revue d'Art Canadienne/ Canadian Art Review), vol. XXXII, núm. 1-2, pp. 79-93.

diagonal, hasta el momento de la Resurrección, cuando nuevamente aparece de manera frontal. Tal vez esta confrontación directa del cuerpo de Cristo muerto y después resucitado resultaba más inspiradora para el devoto: seguir a Cristo de espaldas en las angustias, los procesos religiosos y políticos, y el sufrimiento de su Pasión; confrontar y adorar a su cuerpo en su muerte, Resurrección, y Ascensión, que, a finales de cuenta, aseguraba la salvación de los fieles.

La serie se lee en conjunto, incluyendo a las escenas complementarias, de izquierda a derecha, según el orden establecido también en las ilustraciones que acompañan este texto. Los detalles de ambientación en cada lienzo son reducidos a lo mínimo necesario para entender el acontecimiento, planteado sobre un fondo neutro, si no es por la presencia de las escenas secundarias. Alcívar obliga de esta manera al espectador a concentrarse en los principales actores de cada escena, pero a la misma vez invita a moverse de figura a figura, a través del recurso de las escenas complementarias. Así se conjugan dos aspectos del Vía Crucis: contemplación y movimiento.

En cuanto a las escenas secundarias, no se tratan de visiones místicas, de apariciones milagrosas o de sueños premonitorios, sino de narraciones complementarias a la escena principal. A veces, los personajes de la escena principal y de la secundaria se repiten, lo que reafirma la unidad temporal y la continuidad del discurso integrado: son momentos inmediatamente anteriores o posteriores a la escena principal. Este recurso pictórico tampoco era, obviamente, exclusivo de José de Alcívar, pero se desconoce por el momento otra serie novohispana del Vía Crucis que lo emplea en todas las estaciones.

El emplazamiento de las escenas complementarias varía mucho. En la mayoría de los lienzos, estas escenas se encuentran en el lado izquierdo de la composición, principalmente en el ángulo superior. Cuando las escenas secundarias aparecen a la izquierda del cuadro es que por allí se empieza cronológicamente la lectura del cuadro; cuando aparecen a la derecha, además de ofrecer un paso complementario a la escena principal, facilitan la continuación de la narración hacia el lienzo que sigue. El emplazamiento de la representación de la lanzada [fig. 10], complemento a la escena de la crucifixión, rompe el esquema de las demás escenas secundarias pues es la única que se encuentra casi en el centro del lienzo, tanto a la horizontal como a la vertical. Es de subrayar la manera armoniosa en que se inserta en la escena central, pues realmente parece continuación del paisaje y no se siente un rompimiento como en las demás composiciones. Tal vez se pueda explicar por la importancia del tema para el comitente y para el propio sentido de la serie.

La forma en que Alcívar incorporó las escenas complementarias a las principales ofrece variantes. El recurso pictórico más común fue incluirlas dentro

del mismo paisaje de la escena principal, con resultados muy diferentes. A veces es muy convincente, como el ejemplo a penas mencionado del momento de la lanzada [fig. 10], a veces crea un poco de confusión como el encuentro de la Verónica en referencia a la escena del encuentro de Cristo con su madre [fig. 8]. Otro procedimiento fue utilizar al ámbito arquitectónico de la composición para insertar las escenas secundarias. Los ejemplos mejor logrados de esta modalidad son cuando Jesús aparece arriba de una escalera, llevado fuera del palacio de Caifás, y se aprecia a San Pedro compungido abajo de la misma escalera [fig. 4]. Otro ejemplo muy bien planteado es la presentación de Jesús como *Ecce Homo*, de la ventana del palacio de Pilatos en el ángulo superior izquierdo, mientras en el primer plano se aprecia la primera caída [fig. 7]. A medio camino entre estos dos recursos, está el de abrir un cuadro sin referencia directa al contexto de la escena principal. Por ejemplo, de un ambiente arquitectónico cerrado a veces se abre lo que podría parecer una puerta o una ventana hacia la escena secundaria, como en el caso de la coronación en relación con la flagelación [fig. 6], de la aparición de Cristo a los discípulos con la Resurrección [fig. 13], o de la incredulidad de Santo Tomás con la despedida de Cristo a la Virgen [fig. 14].

Una escena complementaria pasa casi desapercibida: se trata de Jesús en la cárcel de Caifás, en el ángulo inferior derecho de la escena de Jesús golpeado por los sayones [fig. 4]. Curiosamente, este lienzo es el único que cuenta con dos escenas secundarias, pues el arrepentimiento de San Pedro aparece en el ángulo superior izquierdo.

No todos los acontecimientos representados en la serie de Alcívar cuentan con fuentes evangélicas. Esto era muy común en las series pasionarias, pues aparte de la Biblia, los pintores novohispanos contaban con una amplia literatura devocional, los evangelios apócrifos, tratados iconográficos, además de la propia tradición pictórica para complementar los hechos evangélicos.

Mientras Jesús iba caminando con sus discípulos al Monte de los Olivos, les advirtió que se escandalizarían de él esta noche, pero también les prometió que se volverían a encontrar después de la Resurrección (Mt. 26, 30-32; Mc. 14, 27-28). Éste es exactamente el ciclo que ofrece la serie de José de Alcívar: un desenlace final glorioso al sufrimiento de Cristo en su Pasión, una promesa de encuentro con Cristo resucitado, que además se recalca pictóricamente en los tonos amarillos de las pinturas que a la vez se vinculan con las apariciones de la serie. Solo en tres ocasiones se utiliza un pigmento amarillo claro en la serie de Alcívar: en el primer lienzo de la serie, en las nubes que acompañan la aparición del ángel a Cristo orando en el jardín de Olivos [fig. 1], y en los dos últimos lienzos de la serie, en las nubes que acompañan a Cristo resucitado [figs. 13-14].

La primera escena de la serie es la oración en el huerto (Mt. 26, 36-46; Mc. 14, 32-42; Lc. 22, 40-46) [fig. 1]. Jesús está de rodillas, las manos juntas, en actitud de oración, pidiendo compasión a su Padre. Un ángel, supuestamente San Miguel, aparece entre nubes, sosteniendo en la diestra una copa, con forma de cáliz. La copa tiene un doble significado: a la súplica de Cristo a su Padre, “aparte de mí esta copa”, en referencia al sufrimiento que lo esperaba, y al sacrificio de la misa, donde el vino simboliza a la sangre de Cristo. A pesar de que este acontecimiento ocurrió de noche, el lienzo no está tan oscuro, pues una luminosidad irradia del ángel e ilumina a Cristo. El momento de la oración en el huerto representa la tristeza y la agonía enfrentada por Cristo pues sabe lo que le espera en la Pasión. San Lucas narra en su evangelio que fue tanta la aflicción de Jesús en este momento que sudó gruesas gotas de sangre, que corrían hasta la tierra, cosa que representa Alcívar pero en unas muy finas gotas de sangre que corren por la frente de Jesús. Cristo buscó refugio en la oración, tres veces la interrumpió, y fue hacia sus discípulos, Pedro, Jacobo y Juan, en busca de consuelo. En las tres ocasiones los encontró dormidos, evento representado en la escena secundaria. El consuelo que trae el ángel a Jesús se confronta aquí al abandono de sus discípulos. Lo curioso de esta escena complementaria es que se repite a la persona de Cristo, lo que será una constante en toda la serie de Alcívar. En otros ejemplos novohispanos está Cristo orando con el ángel, y en una esquina, aparecen los discípulos dormidos, sin que se vea necesario incluir nuevamente la figura de Jesús. Con el recurso empleado por Alcívar parece que quiso aislar la escena principal de la secundaria, como si se tratasen de dos momentos totalmente diferentes, aunque comúnmente se entiende son acontecimientos casi simultáneos.

El segundo lienzo debe empezarse a leer en la escena complementaria en la que se muestra al beso de Judas (Mt. 26, 47-56; Mc. 14, 43-52; Lc. 22, 47-53; Jn. 18, 2-11) en la parte inferior izquierda, que aquí parece más bien un abrazo [fig. 2]. Judas vendió a su maestro por 30 monedas y fue él que guió a los soldados a prender a Jesús. Al acercarse a su maestro, Judas lo saludó y le dio el beso que era la señal para que los soldados lo identificaran. La escena principal representa a Jesús rodeado de soldados, en el momento de su prendimiento. La actitud de los soldados es más bien de curiosidad hacia el detenido que de verdadera violencia. La composición presenta una penumbra general pues se sitúa el acontecimiento nuevamente en la noche. La luminosidad que irradia el rostro de Jesús se contraponen a la tenebrosidad del rostro de los soldados. Este aspecto es otra constante de la serie de Alcívar y también se puede apreciar en otras pinturas pasionarias: fue un recurso empleado por los artistas para contrastar la bondad de Jesús a la maldad de sus atacantes. Lo mismo se simboliza con los ojos fuera

de sus orbitas presentados en varios de los personajes de la serie.

Solamente el lienzo de Jesús ante Anás no lleva escena complementaria [fig. 3]. Este hecho es un poco extraño, pues no se trata de un acontecimiento tan importante en el conjunto de la narración de la Pasión para necesitar ser exclusivo de la composición. En la serie de Alcíbar, es el único cuadro que hace alusión directamente al proceso religioso de Jesús, el cual se inició ante Anás. El interrogatorio consistió principalmente en averiguar cuál era la doctrina predicada por el prisionero y quiénes eran sus discípulos. Únicamente San Juan menciona este episodio en su evangelio y de manera muy escueta (Jn 18, 12-13, 22-24). Anás había sido gran sacerdote y era suegro de Caifás, quien en ese momento ejercía este alto cargo. Se puede identificar a Anás por un gesto de los sayones hacia Cristo. Se dice que Jesús le contestó de tal manera a Anás que unos de los guardias, vestido con armadura, irritado por su falta de respeto, lo abofeteó en la cara. Unos devocionarios de la época narran que la fuerza de la bofetada fue tal que Jesús cayó al suelo. Este golpe también sería la fuente de la herida que a veces se aprecia posteriormente en la mejilla de Jesús. A veces la casa de Anás está representada como un rico palacio y él está sentado en una especie de trono. Aquí el único indicio del alto rango de Anás es la tarima en que está parado, además del tapete con rico brocado, aunque representado de una manera un poco ingenua por el pintor.

El proceso religioso de Jesús se prosiguió ante Caifás (Mt. 26, 57-66; Mc. 14, 53-64; Lc. 22, 66-71; Jn. 18, 24). Reunido en la casa de Caifás, el consejo del Sanedrín, conformado por los ancianos, sumos sacerdotes y escribas, buscaba testimonios para condenarlo. No obstante, Alcíbar decidió representar este acontecimiento, como escena secundaria del cuarto lienzo que constituye la serie, en el momento en que Jesús es expulsado de la casa de Caifás, y no en el momento de la entrevista, lo que es más común en la plástica [fig. 4]. Este preciso momento ocurrió después del interrogatorio nocturno y antes de la apertura matutina de la sala del consejo y coincide con el tercer episodio de la negación de San Pedro, que aparece compungido debajo de la escalera por la que es llevado Cristo (Mt. 26, 69-75; Mc. 14, 66-72; Lc. 25, 55-62; Jn. 18, 15-18, 25-27). A su lado está un gallo, símbolo de su triple negación hacia su maestro, de su cobardía y arrepentimiento. El tema de Jesús escarnecido, escena principal del lienzo, se desarrolla de noche en la cárcel de Caifás (Mt. 26, 67-68; Mc. 14, 65; Lc. 22, 63-65). En este aposento Jesús fue maltratado e injuriado por los guardias. Con los ojos vendados, lo empujaban, golpeaban, escupían y hacían burlas: los sayones le pedían a él que, habiendo profetizado tantas veces, adivinara quién lo estaba maltratando. La segunda escena complementaria que ostenta esta composición, la más discreta de toda la serie, no representa un



acontecimiento específico, sino ilustra la soledad que sufrió Jesús en la cárcel de Caifás. Tal vez se representó de manera tan discreta a Jesús en la cárcel de Caifás, justamente para subrayar la soledad y la congoja sufridas en aquel espacio, aumentado además por la negación de su discípulo.

El siguiente lienzo de la serie ilustra al proceso político de Jesús que tuvo dos episodios: Jesús ante Pilatos (Mt. 27, 1-2, 11-14; Mc. 15, 1-5; Lc. 23, 1-5; Jn. 18, 28-38), tema de la escena secundaria, y Jesús ante Herodes, representado en la escena principal del cuadro [fig. 5]. Finalizada la reunión matutina del consejo, e incapaz de condenar a Jesús por razones religiosas, se mandó a Jesús con Pilatos. Alcívar ilustra este momento cuando Pilatos, en la esquina superior izquierda del cuadro, situado sobre una tarima cubierta por un tapete, interroga a Jesús. Pero como Jesús era de Galilea, y por lo tanto de la jurisdicción de Herodes, Pilatos se lo mandó, para que fuese juez en esta causa. Herodes lo recibió por curiosidad y le pidió que realizara algún portento en su presencia. Solamente San Lucas relata este acontecimiento en su evangelio (Lc. 23, 6-11). Alcívar representa al dignatario en la escena principal, sentado en un trono, también sobre una tarima cubierta por un tapete. La corona puesta en su cabeza hace alusión al alto nivel del mandatario. Plásticamente, el detalle que diferencia a las dos escenas es la túnica blanca que se le está entregando a Jesús ante Herodes, para mofarse de sus pretensiones de realeza. Al no encontrar motivo de acusación, Herodes mandó a Cristo de vuelta ante Pilatos.

Los evangelistas hacen referencia del momento de la flagelación, pero de manera muy breve y general (Mt. 27, 26; Mc. 15, 15; Lc. 23, 16; Jn. 19, 1). No obstante, este momento fue el elegido por los pintores novohispanos para desbordar el sufrimiento físico en la persona de Jesús durante su Pasión. Alcívar representa a Cristo arrodillado, sucumbiendo a los latigazos de sus atacantes, junto a una columna baja [fig. 6].<sup>14</sup> Alcívar supo variar admirablemente las posturas así como los instrumentos de tortura de los cinco verdugos que rodean a Jesús. Uno de ellos está de espalda al espectador, preparándose para dar con fuerza un golpe a Jesús, incorporando un interesante escorzo, así como el de la izquierda, que jala fuertemente la soga que sostiene al Salvador. La espalda deshecha de Cristo, la actitud del verdugo que jala con una mano la cabellera de Cristo, y los propios ojos casi en blanco de Cristo debieron de haber impactado

<sup>14</sup> La tradición iconográfica ha empleado dos tipos de columnas, sustentadas por leyendas diferentes. Se considera a la columna baja, traída de Jerusalén por el Cardenal Colonia en 1223 y actualmente conservada en Roma en la iglesia de Santa Práxedes, como la auténtica de la flagelación. Por siglos estuvo disponible a la vista de los artistas, pero sólo a partir del siglo XVI fue incorporada al arte religioso, haciendo más dolorosa la representación de la tortura de Cristo que con la columna alta, en la cual se podía apoyar el Salvador para recibir los golpes. Cfr. MÁLE, Émile (1985) - *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Editorial Encuentro, p. 212. Los pintores novohispanos han usado de las dos columnas de manera indistinta.

bastante la meditación del fiel novohispano. La escena está ambientada en un interior solamente definido por un gran cortinaje que se abre hacia una ventana redonda por el lado izquierdo. En el lado superior derecho, se encuentra la escena secundaria, planteada en otro interior poco definido, donde ocurre la coronación de Jesús. Ambos espacios son partes del palacio de Pilatos. El horror de la escena principal en primer plano está contrastada por el sentimiento de tranquilidad de la escena complementaria, donde Jesús está vestido con un manto rojo, sentado, mientras unos sayones le colocan la corona de espinas en la cabeza, y otro, arrodillado, le presenta la caña (Mt. 27, 27-31; Mc. 15, 16-20; Jn. 19, 2-3).

La escena secundaria del lienzo que sigue es derivación de la coronación de espinas: la presentación de Jesús al pueblo [fig. 7]. La condena de Cristo culmina con un segundo interrogatorio ante Pilatos, en el cual el mandatario da a escoger entre la liberación de Jesús o la de Barrabás, y se lava las manos pues no había encontrado en Cristo motivo de condenación (Mt. 27, 15-26; Lc. 23, 13-25; Jn. 18, 39-40, 19, 6-16). La flagelación, coronación de espinas y presentación de Jesús ante el pueblo fueron recursos empleados por Pilatos para exonerar el reo de la muerte. No obstante, ante la presión del pueblo, Pilatos lo entregó para ser crucificado. Alcívar ilustra el acontecimiento, situando a Jesús, Pilatos y a un soldado en un balcón, que mira a una plaza abierta. El soldado sostiene en la siniestra la soga que pende del cuello de Jesús que también está atado de las manos. Pilatos señala con un dedo al reo, símbolo de sus palabras: "He aquí el hombre" (*Ecce Homo*). Este preciso momento solamente se narra en el evangelio de San Juan (Jn. 19, 4-7). Normalmente, la zona inferior de las pinturas que ilustran este tema está ocupada por el pueblo, que, excitado, vocífera y clama por la muerte de Salvador, al tiempo que otros traen la cruz. Alcívar presenta aquí una sabia planeación del tema, pues en vez de la turba, la gente que se presenta en el primer plano es el propio Cristo ya cargado de su Cruz, rodeado de una multitud de soldados, que lo empujan y jalan en su primera caída, apoyándose sobre una piedra.

El encuentro de Jesús con su madre, tema principal del lienzo siguiente, así como la Verónica que se encuentra en la escena secundaria, son temas que ilustra Alcívar en la serie de Chihuahua y que no tienen fundamento en los evangelios, más bien provienen de tradiciones y consideraciones piadosas [fig. 8]. En la escena principal, la Virgen acude de pie, acompañada por San Juan, al encuentro de su hijo, rodeado de soldados. El acontecimiento ocurre fuera de la muralla de la ciudad de Jerusalén, pero muy cerca de ella, pues se puede apreciar todavía parte de ella. Una torre de la muralla sirvió al pintor para plantear la escena complementaria, donde se agrupan cuatro sucesos del Vía Crucis

tradicional; tres son ejemplos de compasión hacia Cristo camino al Calvario, nuevamente en una caída, planteado aquí en un fondo paisajístico muy neutro. Simón Cirineo fue obligado a ayudar a Cristo a cargar su Cruz frente al temor que no llegase vivo al Monte Gólgota (Mt. 27, 32; Mc. 15, 21; Lc. 23, 26). La Verónica aparece arrodillada frente a Cristo, en el acto de enjugar el sudor y la sangre de su rostro con un lienzo, en el que se dejaría impreso su rostro, milagro que aquí se deja sobrentendido. A la espalda de la Verónica, otras mujeres están arrodilladas que podrían hacer alusión al momento en que Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén (Lc. 23, 28-29). Es la otra escena de la serie donde se hace alusión a las caídas de Cristo rumbo al Calvario. Un trompetero anuncia el paso del cortejo.

El siguiente cuadro se sitúa ya en el Monte Gólgota, donde Jesús está despojado de sus vestimentas, acontecimiento ilustrado en la escena secundaria, para posteriormente ser clavado a la Cruz, tema central de la composición [fig. 9]. El momento del expolio ilustra una nueva humillación del Señor, donde, al quitarle su túnica, nuevamente se renovaron sus llagas, asunto que se ilustra aunque no de manera tan directa como en la flagelación. Alcívar sitúa este momento en fondo neutro, donde Jesús está rodeado de algunos soldados. En la escena principal, el Salvador aparece ya extendido sobre la Cruz, mientras un verdugo está ocupado en clavar su brazo derecho, otro sostiene sus pies, mientras un tercero parece estar escogiendo un clavo. María, San Juan y la Magdalena también acompañan a Cristo. Ninguno de los acontecimientos están narrados en los evangelios pero existe una amplia literatura devota e iconográfica de donde pudo inspirarse Alcívar para la representación de estos momentos que ilustran otras afrontas que sufrió Cristo en su Pasión.

El lienzo de la crucifixión presenta una composición frontal de este acontecimiento, remarcando la importancia del mismo (Mt. 27, 33-44; Mc. 15, 22-32; Lc. 23, 33-43; Jn. 19, 18-27) [fig. 10]. Majestuoso, Cristo está pendiente de la Cruz, que es el eje vertical y central del cuadro. Jesús está clavado a la Cruz con tres clavos. Varias gotas de sangre dispuestas por su cuerpo recuerdan los suplicios sufridos en la Pasión. Al pie de la Cruz, del lado izquierdo del cuadro están las santas mujeres con la Virgen, como testigo y acompañante de este momento y coadyuvadora en la redención de los humanos. Del lado derecho, la Magdalena y San Juan. Debajo de la Cruz está una calavera que alude a la leyenda según la cual Adán había sido enterrado en el monte Gólgota.<sup>15</sup> El propio nombre del lugar se refiere a que estaba destinado a la muerte de los reos y estaba lleno por todas partes de cráneos y huesos. No obstante, en la

<sup>15</sup> SCHENONE, Héctor H. (1998) - *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, p. 289.

composición de Alcívar está alusión se lleva a un nivel superior. De los pies de Cristo caen unas finas gotas de sangre sobre la calavera: así, la fuente de la caída y la redención de los humanos se encontraban en el mismo sitio. De ambos lados de Cristo están los ladrones en sus respectivas cruces. Aunque Alcívar se esmeró en la anatomía de Jesús, no hizo lo mismo con los cuerpos semidesnudos de los ladrones. Probablemente, en este cuadro se ilustra el momento preciso de la conversación con el buen ladrón, pues los ojos de Cristo van dirigidos a uno de sus acompañantes. Solamente San Lucas narra este acontecimiento en su evangelio (Lc. 23, 39-43). El buen ladrón, Dimas, está tradicionalmente colocado a la derecha de Cristo, y el malo, Gestas, al lado izquierdo. Esto queda asentado en la composición de Alcívar también a través de los pigmentos empleados para la piel de cada ladrón, que es más clara en el caso de Dimas. Los pies de Dimas se representan amarrados a la cruz, mientras los de Gestas fueron clavados al madero, de lo cual desprende violentamente un pie. De él salen unas gotas de sangre que, al contrario del caso de Cristo, se dirigen al vacío: se trata de la sangre derramada en vano. A lo lejos, se funde la escena secundaria con el paisaje, cuando un centurión de nombre Longinos, montado a caballo, perforó con su lanza el costado de Cristo, del cual brotó sangre y agua (Jn. 19, 31-37). El tema de la lanzada también ilustra la conversión del soldado, pues cuenta una leyenda que Longinos tenía la vista muy debilitada y que al traspasar con su arma el costado de Jesús, unas gotas de sangre salpicaron sus ojos y con ello recuperó la vista.<sup>16</sup> En este momento se convirtió, renunció a la milicia y se retiró a hacer vida monástica, convirtiendo a muchos con su buen ejemplo. En este cuadro, Alcívar funde ágilmente los tres primeros beneficiados directos de la muerte de Cristo: Adán, Dimas y Longinos. No obstante, tal vez convendría incluir una cuarta persona beneficiada por la sangre redentora de Cristo: el propio José de Alcívar. En este caso, no creo que la ubicación de la firma del pintor, sobre la Cruz, entre los pies de Cristo y la calavera, sea fortuita. Hacia ella se dirigen unas gotas de la sangre redentora de Cristo, tal vez para ilustrar la esperanza de Alcívar de ser salvado él también.

Cuando Jesús ya había muerto, José de Arimatea se presentó ante Pilatos para solicitar la entrega del cuerpo que aún pendía de la cruz, lo que le fue concedido (Mt. 27, 57-60; Mc. 15, 42-47; Lc. 23, 50-56; Jn. 19, 38-42). Los sucesos que ilustra Alcívar en los siguientes lienzos son posteriores a este momento y derivan de los evangelios [fig. 11]. La escena del descendimiento de Alcívar, en la esquina superior izquierda, proviene del grabado de Lucas Vorsterman I. Este grabado está basado en la composición pictórica de Pedro Pablo Rubens,

<sup>16</sup> VORÁGINE, Santiago de la (1982) - *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza editorial, vol.1, pp. 198-199.

conservada en la catedral de Amberes, realizada entre 1611 y 1614.<sup>17</sup> Es uno de los grabados de Rubens que circuló ampliamente en América, pues se conocen tanto copias pictóricas como escultóricas de él.<sup>18</sup> El planteamiento del descendimiento de Chihuahua respetó mucho la composición original del grabado, en las posturas, ademanes, ropajes, y fisionomías. Los instrumentos de la Pasión han variado, aquí se resumen a la corona de espinas, tres clavos y el título que aquí se lee como INRI, posiblemente porque resultaría más fácil entender que las inscripciones en hebreo, griego y latín de Rubens que si bien cuentan con apoyo evangélico, no fueron muy difundidas en Nueva España (Lc. 23, 38; Jn. 19, 19-20). Salvo estas alteraciones, llama la atención que Alcívar se haya apegado tanto a la composición del grabado para una escena de tamaño reducido. La escena principal del lienzo representa la lamentación y adoración sobre el cuerpo muerto de Cristo sobre un fondo neutro. El tema fue ampliamente alimentado con las meditaciones piadosas del dolor y llanto de María sobre el cuerpo inerte de su hijo e implica la idea de una última despedida. Aquí la Virgen está acompañada de las otras Marías, dos a la cabeza de Cristo y la Magdalena a sus pies, y de San Juan. En la parte inferior del lienzo están algunos de los instrumentos de la Pasión: los clavos, ligeramente ensangrentados, la corona de espinas, y tal vez el plato en que se lavó las manos Pilatos.

La lectura del siguiente cuadro empieza por la escena complementaria, en la esquina superior izquierda, donde se representa el momento en que llevan al cuerpo muerto de Cristo para ser sepultado [fig. 12]. Aquí, José de Arimatea, Nicodemo, San Juan, la Virgen, la Magdalena y otro personaje no identificado, que podría ser otro discípulo o un guardián, cargan delicadamente el cuerpo amortajado de Cristo hacia una gruta. Es de notar que la mortaja también envuelve la cabeza de Cristo, para evitar que su boca se abra. El sepulcro pertenecía a José de Arimatea, tallado en la misma roca del monte Calvario. La escena principal ilustra el momento preciso en que, una vez dentro de la cueva, se está depositando el cuerpo de Cristo dentro del sepulcro. Es extraña, hasta un poco reiterativa, la combinación de ambas escenas. No obstante, la última se ha interpretado tradicionalmente como una alusión al sacrificio de la Misa, en que el cuerpo de Cristo se presenta al fiel como el Santísimo.<sup>19</sup> Nuevamente, el cuerpo de Cristo está rodeado de una multitud: la Virgen con la Magdalena, José de Arimatea, Nicodemo, San Juan, otro personaje masculino y una de las Santas Mujeres. Alcívar dispuso el grupo de tal manera que la vista del cuerpo

<sup>17</sup> JUDSON, J. Richard (2000) - *Rubens. The Passion of Christ*. En *Corpus Rubenianum* Lugwid Burchard. Turnhout: Harvey Miller Publishers, vol. 6, pp. 162-169.

<sup>18</sup> SCHENONE, , Héctor H. (1998), pp. 332-336.

<sup>19</sup> JUDSON, J. Richard (2000), pp. 216-219.

muerto de Cristo se expone sin obstáculos al espectador.

Cristo aparece gloriosamente resucitado en la escena principal del siguiente lienzo [fig. 13]. El cuerpo triunfante de Jesús es de hecho el eje central de la composición. Los evangelios no narran este preciso momento, sino que ponen el enfoque en los momentos posteriores de las apariciones. La versión de Alcívar ilustra la teatralidad del momento en que Cristo sale resplandeciente de su sepulcro, que ostenta la forma de un sarcófago abierto, y los soldados caen de espaldas deslumbrados por la aparición. El número y el orden de las apariciones de Cristo posteriormente a su Resurrección varían mucho según las fuentes consultadas.<sup>20</sup> Las apariciones que más frecuentemente se representan en la plástica son a la Magdalena, a los peregrinos de Emaús y a Santo Tomás. En la esquina superior derecha, Alcívar ilustra la aparición de Cristo resucitado a sus discípulos (Mc. 16, 14; Lc. 24, 36-41; Jn. 20, 19-20). Cristo está aquí semidesnudo, cubierto de un manto rojo, mostrando las llagas a los discípulos que lo rodean, los cuales hacen ademanes de maravillarse. El pintor nuevamente ambientó la escena en un interior arquitectónico muy sencillo, con dos ventanas.

El siguiente cuadro empieza en la esquina superior izquierda, con la incredulidad de Santo Tomás (Jn. 20, 24-29) [fig. 14]. Según el relato tradicional de los hechos posteriores a la Resurrección de Cristo, Pedro y Juan habían acudido, después de la noticia reportada por la Magdalena, al sepulcro, el cual habían encontrado vacío: vieron y creyeron (Lc. 24, 9-12; Jn. 20, 1-10). Ausente en este momento, y tampoco presente en camino a Emaús, Tomás dudaba de la Resurrección del Señor, y se negaba a creer, hasta no poder ver sus llagas y meter la mano en su costado. Alcívar recurrió para este momento a la tradicional fórmula, donde Santo Tomás está arrodillado frente a Cristo, nuevamente semidesnudo y cubierto de una capa encarnada, y le acerca la mano a la llaga de su costado. La escena principal representa a Jesús que se despide de su Madre, justo antes del momento de su Ascensión. La tradición piadosa establece que la aparición a la Virgen es la primera después de la Resurrección del Salvador, pues ella es la que más había sufrido en su Pasión.<sup>21</sup> No obstante, Alcívar dejó este momento para el final. Si bien la Virgen se representa orando de rodillas en su alcoba cuando recibe la visita de su hijo triunfante, características que corresponden a este momento, creo que Alcívar combinó la aparición con la despedida de Cristo a su madre para ofrecer un final más grandioso a su serie: los momentos que anteceden a su regreso con el Padre celestial.

Las escenas principales de la serie de Chihuahua narran acontecimientos de

<sup>20</sup> RÉAU, Louis (1996) - "Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento". En *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 574-575.

<sup>21</sup> SCHENONE, Héctor H. (1998), p. 350.

la Pasión que conciernen fundamentalmente a Cristo para instruir al espectador en la historia sagrada. Las escenas secundarias cumplen, en mi opinión, otra funcionalidad. Representan enseñanzas morales particularmente dirigidas a la vida personal de los devotos: el abandono y la pereza con los discípulos dormidos; la traición con el beso de Judas; la cobardía y el arrepentimiento con la negación de San Pedro; la soledad de Cristo en la cárcel; la humillación ante Pilatos; la burla de Cristo con la coronación; la condenación con la presentación ante el pueblo; la compasión con la Verónica, el Cirineo y las hijas de Jerusalén; la mortificación con el espolio; la conversión con la lanzada; el cuidado y adoración del cuerpo de Cristo con el descendimiento y el entierro; el miedo y la sorpresa con la aparición de Cristo a los discípulos; y finalmente, la duda y la creencia frente a las evidencias físicas de la Resurrección. Todos estos acontecimientos ilustran sentimientos humanos que los devotos podrían presenciar en su vida cotidiana. En este sentido, la serie del Vía Crucis de Chihuahua les proporciona inspiración para vencerlos, en caso de los negativos, o confirmarlos, en caso de los positivos.

Existe una multitud de series del Vía Crucis de gran formato en diferentes iglesias de lo que fue el virreinato de Nueva España. No obstante, a mi conocer, ninguna presenta la complejidad compositiva o iconográfica, como la de José de Alcívar en Chihuahua. También es de notar el sentimiento de dolor controlado en la serie de Alcívar del Museo de Arte Sacro, en comparación con otras series pasionarias dieciochescas, como la de Gabriel de Ovalle o de Ignacio Berben, ambas conservadas en el Museo de Guadalupe, Zacatecas, donde el sufrimiento y la sangre se desbordan.<sup>22</sup> La estética pasionaria de José de Alcívar es una medida: por ejemplo, vemos los efectos de la flagelación en la espalda ensangrentada de Jesús, pero no se lleva al extremo de enseñar su espalda deshecha con las costillas y la espina dorsal expuestas.

José de Alcívar estuvo involucrado por lo menos en dos otras ocasiones con series pasionarias. En 1787, pintó tres láminas de cobre, de pequeñas dimensiones (31 x 24 cm), con las que se completó el Vía Crucis pintado por Juan Correa casi un siglo antes, actualmente conservada en el Seminario Menor de Guadalupe, Zacatecas.<sup>23</sup> Se supone que la pérdida o la destrucción de unas láminas de Correa motivaron la hechura de las de Alcívar. Pintó las

<sup>22</sup> cfr. BARGELLINI, Clara (1995) - “Amoroso horror”: arte y culto en la serie de la Pasión de Gabriel de Ovalle de Guadalupe, Zacatecas”. En *Arte y violencia, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM/IE, pp. 499-524 y RAMÍREZ, Maricela Valverde (2009) - *Ignacio Berben, un pintor del reino de la Nueva Galicia, siglo XVIII*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas/ Gobierno del Estado de Zacatecas.

<sup>23</sup> VARGASLUGO, Elisa y GUADALUPE, José Guadalupe (1985) - *Juan Correa, su vida y su obra*, Catálogo, tomo II, segunda parte. México: UNAM-IE, p. 554.

siguientes escenas: Cristo cargando la cruz, la crucifixión, y el santo sepulcro. La temática de estas escenas también se encuentra en la serie de Chihuahua, pero su planteamiento es mucho más sencillo en las láminas de Zacatecas, tal vez para respetar el estilo de Correa, también por el reducido tamaño de la superficie a pintar. Las composiciones de la crucifixión y del santo sepulcro guardan reminiscencias con las de Chihuahua, por lo que es posible que Alcívar haya recorrido a la misma fuente grabada para ambas series, aunque no la haya copiado completamente en las láminas de Zacatecas. Otra posibilidad es que se haya citado a sí mismo, aunque las composiciones zacatecanas no son copias exactas de los lienzos de Chihuahua.

La otra serie, atribuida a Alcívar, está constituida de 12 escenas, también sobre láminas de cobre de pequeñas dimensiones (63 x 49 cm). Actualmente está en la sacristía del templo de San Felipe Neri, la Profesa, de la ciudad de México; se desconoce si siempre estuvo en este lugar. La serie empieza con el lavatorio de los pies a los discípulos y termina con la adoración del cuerpo muerto de Cristo. Varias temáticas coinciden con la serie de Chihuahua, pero nuevamente, el planteamiento de las composiciones es muy diferente. También aquí han desaparecido las escenas secundarias que ostenta la serie de Chihuahua. Varias escenas de esta serie tienen una importante ambientación arquitectónica de sabor neoclásica, ausente en la serie de 1776. Alcívar recurrió nuevamente al grabado de Rubens para la representación del descendimiento en la serie de la Profesa, aunque allí ha conocido más adaptaciones por parte del pintor. En este caso también es posible que fuese una cita lejana de la escena complementaria del lienzo de Chihuahua del mismo tema.

No es de extrañarse que Alcívar haya pintado tantas series pasionarias. Por una parte su producción artística, aún sin estudiar cabalmente, fue muy numerosa. Por otra, hay que recalcar un interés generalizado por la Pasión de Cristo en el arte novohispano del siglo XVIII. También, como se ha mencionado previamente, en la segunda mitad del siglo XVIII el Vía Crucis conoció un auge tal que las naves de las iglesias se revistieron de cuadros de esta práctica. Los pintores novohispanos dieciochescos también participaron de esta sensibilidad pasionaria: habían fundado una congregación de los Dolores de la Virgen, bajo la advocación de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro en la iglesia del convento de Santa Inés de la ciudad de México. Alcívar había ocupado el cargo de tesorero mayordomo y, en su testamento, dejó limosnas para dicha congregación.<sup>24</sup> Esta familiaridad con los hechos de la Pasión a través de las celebraciones de la congregación de los Dolores se refleja en las series de la Pasión de Alcívar. También, los sobrinos del pintor, Juan José y Juan Bautista de Alcívar, fueron

---

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ, Gabriel Loera (1981), pp. 62-64.



eclesiásticos del arzobispado de México, así que es posible que José de Alcívar haya aprovechado el conocimiento de sus sobrinos sobre las escrituras sagradas y otra literatura pasionaria para las composiciones complejas de Chihuahua.

Lista de ilustraciones de Alena Robin, “La Pasión de Cristo según José de Alcívar (Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México)”

(Los títulos entre paréntesis corresponden a las escenas complementarias)

1. José de Alcívar, La oración en el huerto (Jesús encuentra a los discípulos dormidos), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 112 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Fotografía de la autora.
2. José de Alcívar, El prendimiento de Jesús (El beso de Judas), 1776, Óleo sobre tela, 168 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Fotografía de la autora.
3. José de Alcívar, Jesús ante Anás, 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111.5 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Joseph de Alzibar Pinxit, al centro inferior. Fotografía de la autora.
4. José de Alcívar, Jesús es golpeado por los sayones (Arrepentimiento de San Pedro, Jesús en la prisión), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Alzibar Pinxit Mexico ano 1776, esquina inferior izquierda. Fotografía de la autora.
5. José de Alcívar, Jesús ante Herodes (Jesús ante Pilatos), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 112 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Fotografía de la autora.
6. José de Alcívar, La flagelación (La coronación de espinas), 1776, Óleo sobre tela, 168 x 111.5 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Joseph de Alzibar Pinxit, al centro. Fotografía de la autora.
7. José de Alcívar, La primera caída (Ecce Homo), 1776, Óleo sobre tela, 168.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Alzibar Pinxit, esquina inferior derecha. Fotografía de la autora.

8. José de Alcívar, Encuentro de Cristo con su madre (La Verónica), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111.5 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Joseph de Alzibar Pinxit, al centro. Fotografía de la autora. Fotografía de la autora.

9. José de Alcívar, Cristo es clavado a la Cruz (El expolio), 1776, Óleo sobre tela, 167 x 111.5 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Fotografía de la autora.

10. José de Alcívar, La crucifixión (La lanzada), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Alzibar Pinxit, en el centro, sobre la cruz. Fotografía de la autora.

11. José de Alcívar, La lamentación (El descendimiento de la cruz), 1776, Óleo sobre tela, 168.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Alzibar Pinxit, al centro inferior. Fotografía de la autora.

12. José de Alcívar, La deposición de Cristo (Jesús conducido al sepulcro), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Joseph de Alzibar Pinxit, al centro inferior. Fotografía de la autora.

13. José de Alcívar, La Resurrección (Jesús resucitado frente a los discípulos), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Fotografía de la autora.

14. José de Alcívar, La despedida a María (La incredulidad de Santo Tomás), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111.5 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Alzibar Pinxit, esquina inferior izquierda. Fotografía de la autora.

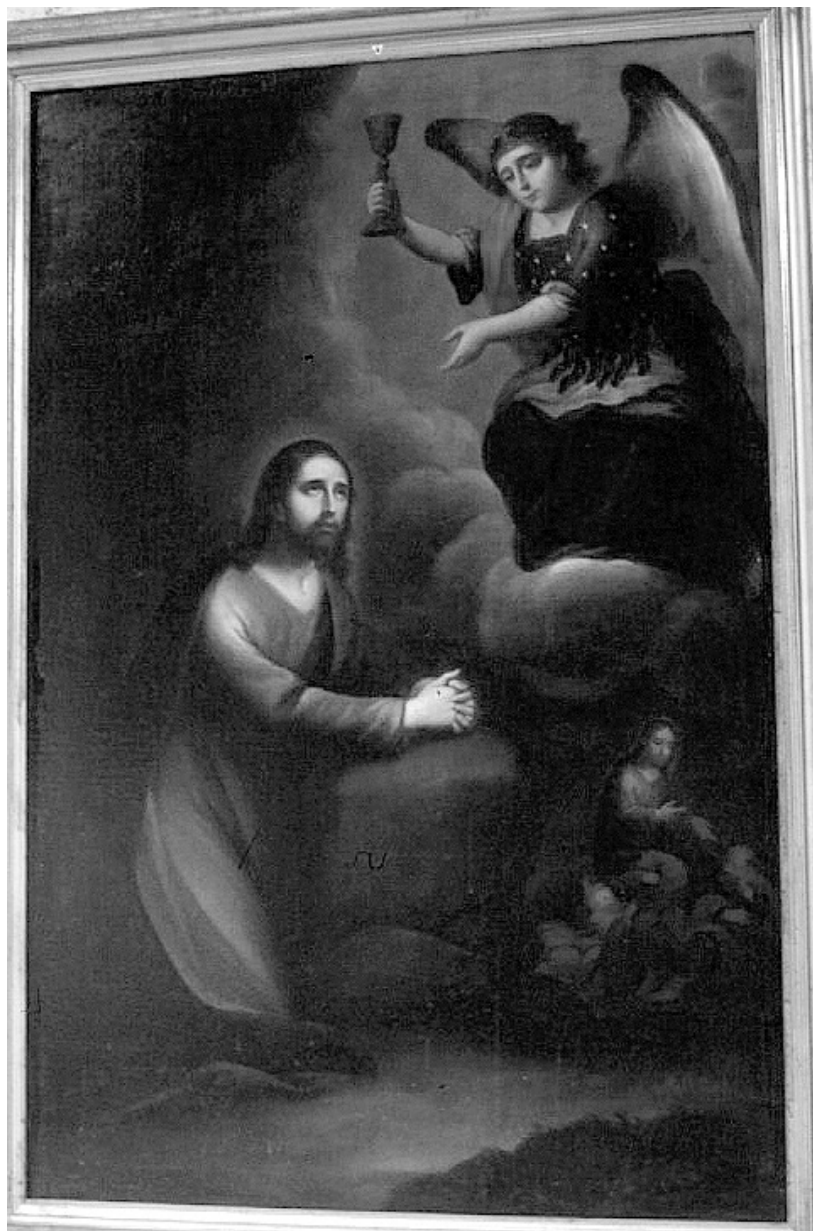


Fig. 1



Fig. 2

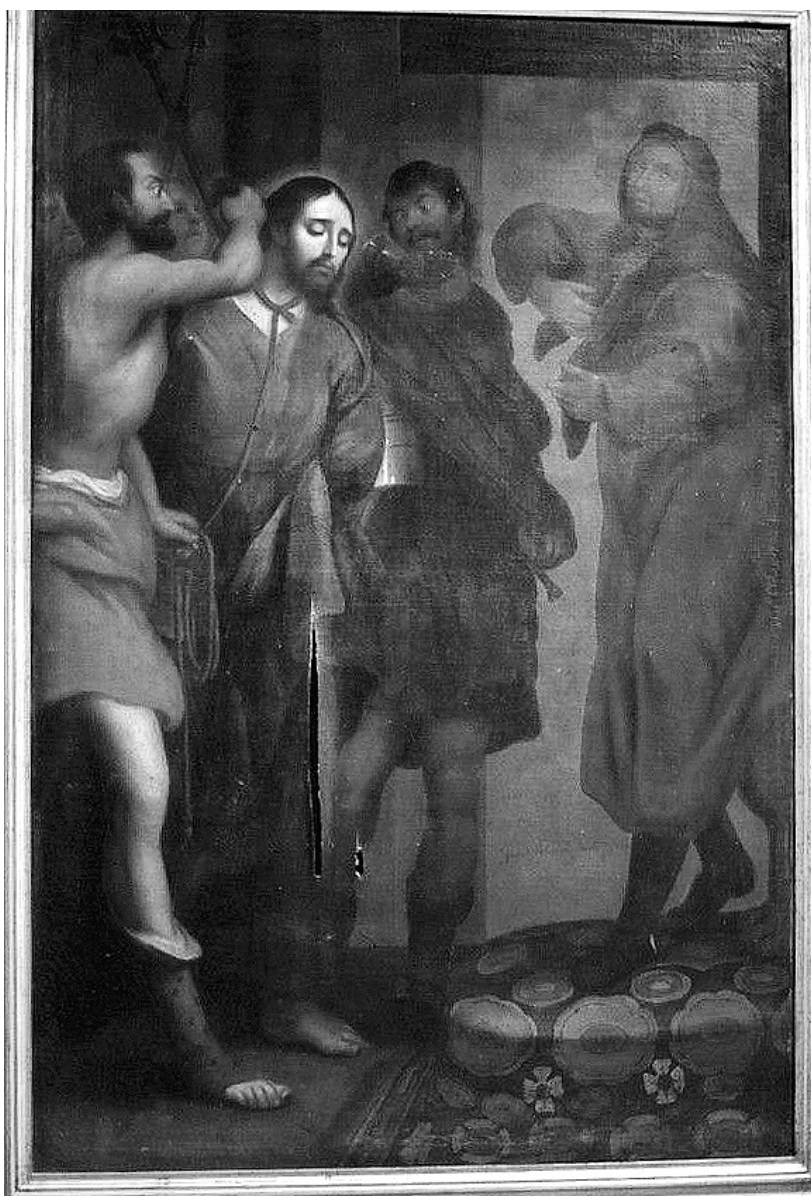


Fig. 3



Fig. 4

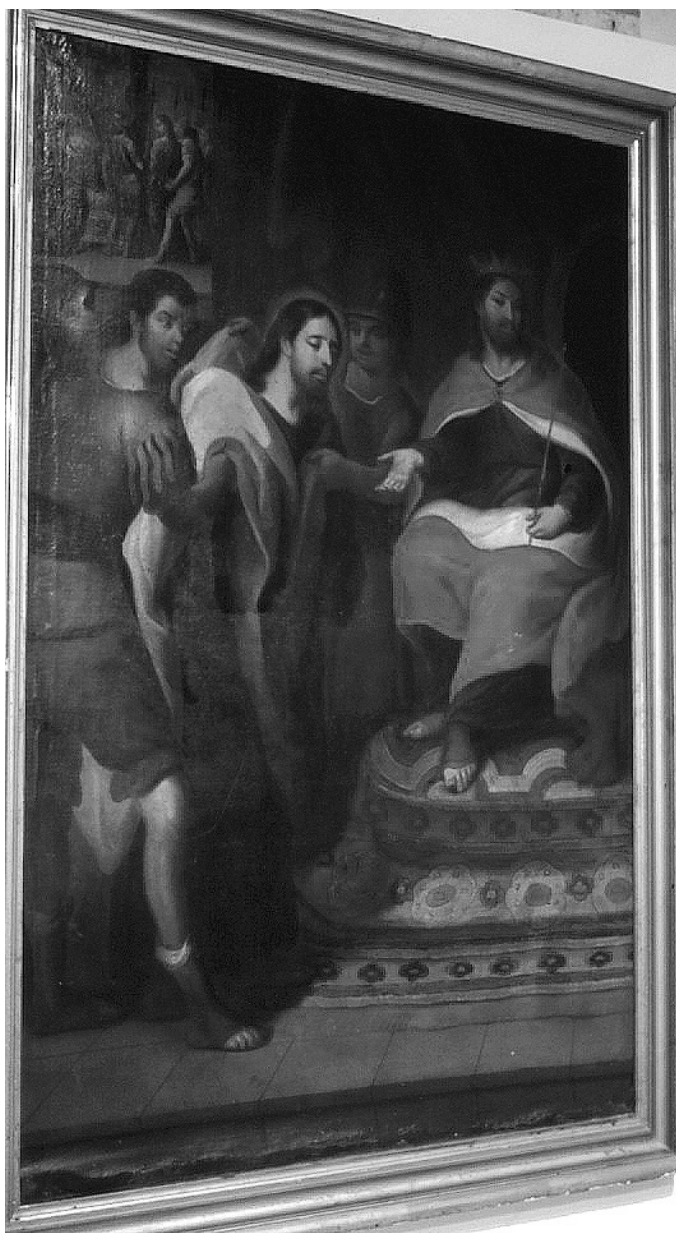


Fig. 5

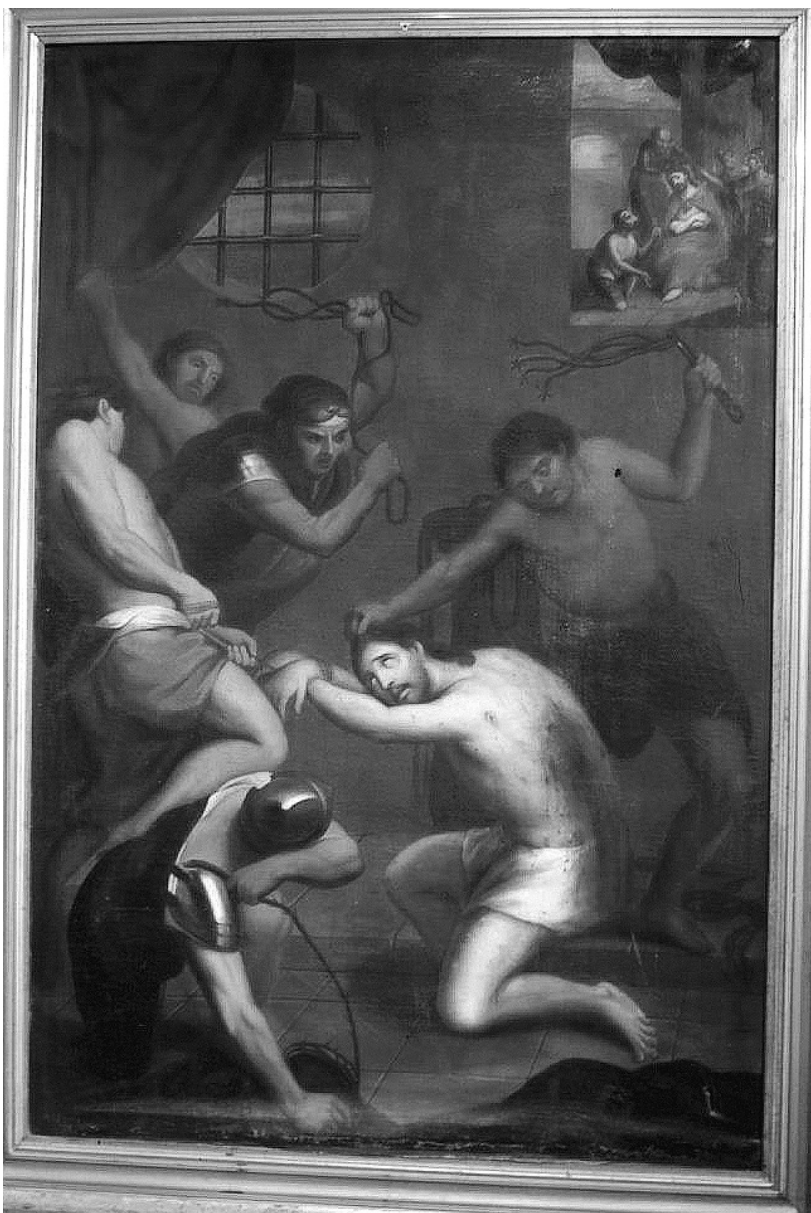


Fig. 6





Fig. 7



Fig. 8

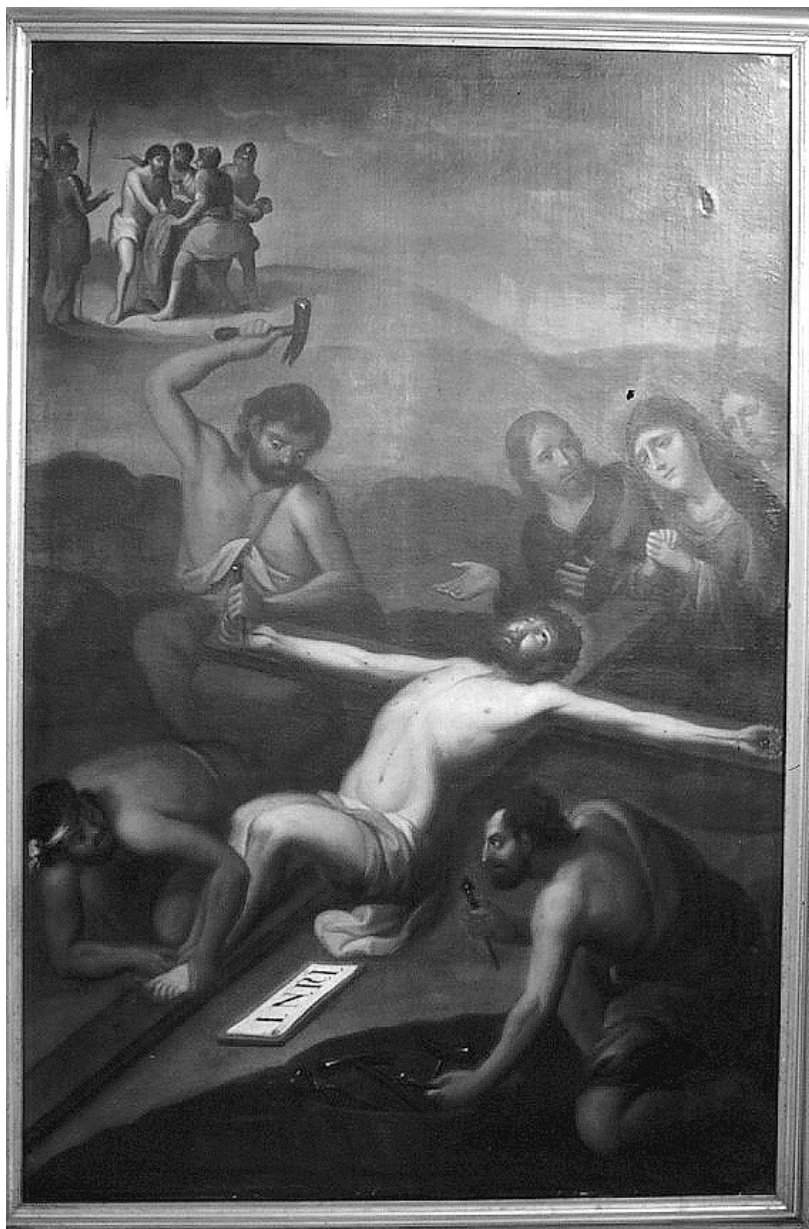


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14