



EDICIÓN 21
ENERO-JUNIO 2025
E-ISSN 2389-9794

De castigos y tolerancias. La escena de Cristo atado a la columna y san Pedro arrepentido

Ana-María Carreira





De castigos y tolerancias. La escena de Cristo atado a la columna y san Pedro arrepentido*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.119492>

Ana-María Carreira**

Resumen: Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido, una composición que enlaza dos escenas de las que no hay evidencia en los evangelios canónicos, será representada por varios artistas en el siglo XVI y desde Andalucía, España, se propagará al continente americano. En este artículo se presenta esta imagen en ocho pinturas al óleo del siglo XVII, y en tres versiones iconográficas que están localizadas en capillas, iglesias y museos visitados en el marco de la investigación Capillas doctrineras en la región cundiboyacense. Esta escena y sus personajes se relacionan con las persecuciones, vejámenes e iconoclasia que, por aquellos tiempos, sufrió la población indígena muisca y que aún persisten en la memoria de los pueblos.

Palabras clave: Cristo atado a la columna; san Pedro arrepentido; iconografía; región cundiboyacense; muiscas.

* **Recibido:** 25 de marzo de 2025 / **Aprobado:** 1 de agosto de 2025 / **Modificado:** 25 de septiembre de 2025. Este artículo es parte de la investigación “Capillas doctrineras en la región cundiboyacense: paisaje, arquitectura y ornamentación”, dirigida por Ana María Carreira. Contó con financiación institucional, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

** Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Colombia. Posdoctorado en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Docente e investigadora del Área de Humanidades y Estudios literarios de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Docente de la Maestría en Patrimonio Artístico y Cultura en Sudamérica Colonial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.  ana.carreira@utadeo.edu.co, aniko.carreira@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-5610-631X>

Cómo citar / How to Cite Item: Carreira, Ana-María. “De castigos y tolerancias. La escena de Cristo atado a la columna y san Pedro arrepentido”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 21 (2025): 12-45. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.119492>



About punishments and tolerances. The scene of Christ tied to the column and Saint Peter repentant

Abstract: Christ tied to the column with repentant Saint Peter, a composition that links two scenes for which there is no evidence in the canonical gospels, will be represented by several artists in the 16th century, and from Andalusia, Spain, it will spread to the American continent. In this text this image is presented in eight oil paintings from the 17th century, and in three different iconographic versions, which are located in chapels, churches and museums visited within the framework of the research Doctrinal Chapels in the Cundiboyacense region. This scene and its characters will be related to the persecutions, humiliations and iconoclasm that the indigenous Muisca population suffered at that time and which still persist in the memory of the people.

Keywords: Christ tied to the column; Saint Peter repentant; iconography; cundiboyacense region; muiscas.

De punições e tolerâncias. A cena de Cristo amarrado à coluna e São Pedro arrependido

Resumo: Cristo amarrado à coluna com São Pedro arrependido, composição que une duas cenas das quais não há evidências nos evangelhos canônicos, será representada por vários artistas no século XVI e da Andaluzia, Espanha, se espalhará para o continente americano. Este texto apresenta esta imagem em oito pinturas a óleo do século XVII e três diferentes versões iconográficas, que se encontram em capelas, igrejas e museus visitados no âmbito da pesquisa “Capelas da Doutrina na Região Cundiboyacense”. Esta cena e seus personagens estão relacionados às perseguições, assédios e iconoclastias que a população indígena Muisca sofreu naquela época e que ainda persistem na memória do povo.

Palavras-chave: Cristo amarrado à coluna; São Pedro arrependido; iconografia; região cundiboyacense; muiscas.

Introducción

A partir del registro y análisis de pinturas y esculturas en iglesias y museos, el estudio desarrollado en el marco de la investigación *Capillas doctrineras en la región cundiboyacense: paisaje, arquitectura y ornamentación*, se ha encontrado, reiteradamente, una escena en pinturas realizadas durante el período colonial en el Reino de la Nueva Granada. La imagen es *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido*.

Otras escenas y personajes frecuentes son: Benditas áimas del purgatorio, Ecce Homo, Cristo de la columna, Cristo crucificado y distintas advocaciones de la Virgen María. En particular, cautiva la del *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido* por ser una representación que enlaza dos escenas de las que no hay evidencia en los evangelios canónicos, y no se menciona la presencia de san Pedro durante la flagelación de Jesucristo.

Esto da cuenta de que existe una desproporción entre la escasa información de los textos evangélicos sobre esta escena y la amplia imaginería que se ha producido. Los cuatro evangelistas dicen que Jesús fue azotado, o incluso, simplemente “castigado” (Lucas 23:13-16), y en ningún pasaje se menciona que fue atado a una columna, ni que había testigos. Ese desconocimiento de cómo fue el castigo de la flagelación permitió ciertas libertades de interpretación, como la inclusión de distintos personajes en la escena.

La pregunta que guía este ensayo es qué origen tiene esta escena, y si hay explicaciones que permitan comprender que sea una imagen recurrente en la región; una escena de la Pasión de Cristo donde se suscitan sentimientos de dolor, sufrimiento y contrición.

El modelo iconográfico

El tema se lo conoce con diferentes nombres, entre los que destacan: *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido*, *San Pedro en lágrimas ante Cristo atado a la columna*, *El Señor atado a la columna y la contrición de San Pedro*. A veces no se nombra a Pedro: *Cristo de la columna*, *El Señor atado a la columna*, *La flagelación del Señor o Jesús de la Misericordia*, y en algunas otras Jesús no es mencionado: *La negación de San Pedro*, *Las lágrimas de San Pedro*, *San Pedro penitente*, *San Pedro en lágrimas* o *San Pedro arrepentido*.





Como se señaló, el modelo iconográfico fusiona la escena de la flagelación y el arrepentimiento de san Pedro, y en algunos casos aparece, de manera secundaria, el momento de la negación de Pedro. Se presenta, a continuación, la descripción de las diferentes escenas.

La flagelación

El acontecimiento transcurre en el Pretorio de Jerusalén, centro de poder romano dirigido por Poncio Pilato, donde Jesús fue llevado por segunda y última vez tras sus pasos por distintas instancias (Anás, Caifás y Herodes). Allí se lo presentó a la multitud (escena denominada *Ecce Homo*), que prefirió liberar a Barrabás. Luego Jesús fue despojado de sus ropas (escena de *El expolio*¹), sometido a burlas relativas por su presunto delito de pretender ser rey de los judíos (INRI) y torturado con la flagelación y la coronación de espinas.

Este es uno de los pasajes claves de la Pasión de Cristo narrado por los cuatro evangelistas. En Mateo 27:26 se cuenta: “Entonces les soltó a Barrabás; y habiendo azotado a Jesús, le entregó para ser crucificado”; y en Marcos 15:15: “Y Pilato, queriendo satisfacer al pueblo, les soltó a Barrabás, y entregó a Jesús, después de azotarle, para que fuese crucificado”.

Por su parte Lucas (22-23) menciona que Pilato dijo “Le soltaré, pues, después de castigarle”. Y en el evangelio de Juan (18-19) se introduce un elemento de confusión al situar la flagelación antes del dictamen, en un intento de Pilato para que ese gesto conmoviera al pueblo y pudiera soltar a Jesús. Ninguno alude a que fue atado a una columna.

En las imágenes, Jesús aparece desnudo cubierto sólo por un paño blanco (perizoma) que simboliza santidad. En referencia a la desnudez, Héctor Schenone señala que Santa Brígida, en uno de los pasajes de las *Revelaciones*, dice que “la Virgen informa a la vidente que Jesús sufrió el castigo desnudo por completo, padeciendo aquella desnudez”².

A continuación, Schenone cita a Interián de Ayala, quien subraya la necesidad de representar con decoro las escenas de la Pasión:

1. El expolio: presentación de Jesús antes de la crucifixión, momento en el que es despojado de su túnica inconsútil (sin costuras). Era costumbre que estas túnicas fueran una recompensa para los soldados romanos que, en vez de repartírsela para evitar romperla, se la jugaban a suertes, por lo que permanecían intactas.

2. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial, Jesucristo* (Argentina: Fundación Tarea, 1988), 220.

...y con él todos los que trajeron este episodio de la Pasión, agrega que está fuera de duda que no se debe pintar a Jesucristo en su Sagrada Pasión sino tapado y cubiertas aquellas partes que el pudor y la honestidad mandan se cubran.³

Por otra parte, Pedro Damián argumentó que “si se llevara una túnica, esta amortiguaría los golpes y que, además, Cristo no habría tenido vergüenza a la hora de exponerse desnudo para salvar el mundo”⁴. Esto da cuenta que la desnudez de Jesús ha sido un tema controversial y que va más allá de esta escena, quizás porque puede manifestar su vulnerabilidad.

Schenone manifiesta que la iconografía de la flagelación puede interpretarse como una alegoría de la Pasión, es decir, del sufrimiento. En la mayoría de los idiomas occidentales, el término “sufrimiento” presenta un doble sentido. El más frecuente significa tristeza, infelicidad o desagrado; sin embargo, existe otra utilización más antigua que involucra pasividad o frustración, y esto implica una disposición pasiva de aquel que lo padece. Si a esta última acepción, aquella en la que la persona no reacciona ante una agresión, le añadimos la desnudez, estamos frente a un Jesús vulnerable y entregado al dolor⁵.



Un elemento clave: la columna

La columna, salvo algunas excepciones, siempre está presente en la iconografía de la flagelación. Hasta el siglo XVI es representada como una columna sustentante, que va de suelo a techo, y más tarde aparecerá como una pequeña columna provista de argollas.

Estas imágenes se corresponden con dos reliquias⁶. La primera, que se encuentra en la Basílica del Santo Sepulcro de los Padres franciscanos de Tierra Santa, es un fragmento de fuste delgado de pórvido rojo que mide 70 cm, lo que hace suponer que la columna

3. Ibid.

4. Citado por Patrick Vandermeersch, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico* (Madrid: Trotta, 2004), 59. San Pedro Damián (Rávena, 1007-Roma, 1072). Su contribución más importante fue la renovación eclesial del siglo XI. Canonizado en 1823 por el Papa León XII, y por los sermones que compuso y los libros que escribió fue declarado Doctor de la Iglesia en 1828. Biografía de San Pedro Damián, Aci Prensa, 4 de marzo de 2013, <https://www.aciprensa.com/recurso/4004/biografia-de-san-pedro-damian>

5. “La etimología de la palabra sufrir/sufrimiento proviene del latín *sufferre*, compuesto por el prefijo *sub* (‘debajo de’) y la desinencia *ferre* (‘carga o peso’), de donde se sigue que el concepto hace alusión a cargar un peso, a soportar una carga agotadora”. Rubén Óscar Revello y María de la Victoria Rosales, “El sufrimiento frente a la etapa final de la vida”, *Persona y Bioética* 27, no. 1 (2023): 4, <https://doi.org/10.5294/pebi.2023.27.1.6>

6. “La devoción a estos sagrados vestigios del pasado, comienza ya en los primeros momentos del cristianismo, en la época de las persecuciones, y se convierte en un estímulo para la fe”. Ángel Luis Nápoles Gimeno, “Una aproximación de la iconografía de la flagelación”, ponencia presentada en el I Encuentro de cofradías y hermandades del segundo misterio doloroso, Zaragoza, 2004, 17.



original tendría cierta altura. La tradición dice que en el año 333 en el Cenáculo del monte Sión, le mostraron a un peregrino de Burdeos una columna de la flagelación hallada entre unas ruinas cercanas al palacio de Caifás⁷. Esto es dudoso porque la flagelación aconteció en la casa de Pilato y no en la de Caifás. Para probar la veracidad se les mostraba a los peregrinos de Tierra Santa y a los cruzados unas manchas rojizas y hasta la marca de las dos manos de Jesús impresas en el fuste de la columna⁸.

La segunda reliquia fue representada en la escena de la flagelación después de la Contrarreforma y está localizada en la basílica paleocristiana de Santa Práxedes, Roma, donde se conserva un segmento del pilar en la pequeña capilla de San Zenón, dentro de un relicario en forma de templo dorado⁹. Fue traída desde Jerusalén a Roma por el cardenal Giovanni Colonna, debido, principalmente, a que Roma era el corazón de la cristiandad¹⁰.

Se dice que la reliquia fue encontrada a principios del siglo IV por Santa Elena¹¹, quien realizó una peregrinación al Gólgota en Tierra Santa (ca. 326), con el fin de recoger vestigios asociados con la crucifixión de Jesús en el Calvario¹². La primera que menciona la columna es Egeria, viajera y escritora hispanorromana, en *Itinerarium Egeriae* (383 d. C.), quien dice durante el oficio del Viernes Santo en Jerusalén: “aún no ha salido el sol; después de la despedida todos corren a Sión¹³, a orar junto al pilar de la flagelación”¹⁴.

Esta columna es ligeramente cónica, con forma de balaustre. Mide 63 cm de altura y unos 40 cm de diámetro en la base, de piedra blanca y negra, y un tipo de granito con grandes cristales blancos¹⁵. Llevaba un anillo de hierro que se anclaba en la parte superior, para pasar la cuerda y atar las muñecas. El tamaño no excedería la altura de la cadera del condenado.

7. San Jerónimo decía haberla visto en Jerusalén sosteniendo un pórtico.

8. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002), 472.

9. El relicario es una obra de 1898 en estilo *art nouveau* del artista Duilio Cambellotti (Roma, 1876-1960).

10. “... parece que el anillo de hierro que se anclaba en la parte superior, para pasar la cuerda y atar las muñecas, fue donado en 1240 al rey de Francia, San Luis IX. En 1585, el Papa Sixto V donó una astilla de la columna a los habitantes de la ciudad de Padua”. María Milvia Morciano, “La columna de la flagelación, un misterio guardado en Santa Prassede”, *Vatican News*, 2 de marzo de 2023, <https://www.vaticannews.va/es/iglesia/news/2023-03/columna-de-la-flagelacion-un-misterio-guardado-en-santa-prassede.html>.

11. Santa Helena fue la madre de Constantino I, canonizada en el siglo IX.

12. María Lara Martínez y Laura Lara Martínez, “Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo”, *Comunicación y Hombre* no. 3 (2007): 45, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2469807>

13. El monte Sión corresponde al emplazamiento de la iglesia de los Apóstoles. La iglesia fue destruida por los musulmanes en el 1009 y sucesivamente reconstruida en el siglo XII con el nombre de Santa María en Monte Sión.

14. Morciano, “La columna de la flagelación, un misterio guardado en Santa Prassede”.

15. Este granito proviene de la parte norte del desierto egipcio oriental, un lugar remoto, impermeable y desértico.

Sobre el porqué de las dos reliquias, Emile Mâle remite a un grabado de Martin Freminet (París, 1565/1567-1619) que representa a Cristo atado a la columna de Santa Práxedes, el cual se acompaña de un texto donde se da una explicación a esta disyuntiva:

Había en Jerusalén... dos columnas de la Flagelación. La primera era la del pórtico del templo, donde Jesús fue flagelado durante la noche de la Pasión: es ésta de la que habla san Jerónimo. La segunda era la del pretorio de Pilato, en la que Jesús fue flagelado bajo la orden del procurador romano: era una columna baja, que permitía flagelar a la víctima tanto en el dorso como en el pecho; durante muchos siglos fue venerada en Jerusalén antes de que el cardenal Colonna la trajese a Roma.¹⁶

En suma, es controvertida la autenticidad de estas columnas debido a la falta de evidencias científicas y a la proliferación masiva de reliquias falsas durante la Edad Media.

En las composiciones, las manos de Cristo pueden estar atadas al pilar o independientes de este y sujetadas a través de una cuerda con nudo corredizo; el tamaño de la columna dará cuenta de cómo pudo haber sido castigado. Cuando está atado a una columna de fuste largo, se presentan dos formas de sujetarlo: el reo está de pie amarrado de espalda con los brazos hacia atrás o de frente abrazado al fuste. Cuando está amarrado a una columna corta, el reo está parado de frente y amarrado o encadenado a una argolla colocada en la parte superior del fuste, así podrían azotarlo con mayor facilidad al obligarlo a estar con el dorso plegado estirando la piel, ya que esto aumentaría el dolor de los golpes en la espalda.

No obstante, la representación de la columna nos remite al tormento sufrido por Jesús, a los azotes o látigos, penas corporales que eran un preámbulo legal a toda ejecución. Desde la antigüedad, se aplicaba como un correctivo con variada violencia de acuerdo con la cantidad de golpes e instrumentos usados. Los judíos echaban al reo al suelo, dándole no más de cuarenta azotes con unas varas. Y entre los fariseos, según Deuteronomio:

Si el culpable merece que lo azoten, el juez le ordenará tenderse en el suelo y hará que allí mismo le den el número de azotes que su crimen merezca. Pero no se le darán más de cuarenta azotes; más de eso sería humillante para tu hermano.¹⁷



16. Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreform.: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2002), 246-247.

17. Deuteronomio, 25:2-3.



Entre los romanos se utilizaba el *fasces*, un haz de treinta varas de abedul u olmo, atadas de manera ritual con una cinta de cuero rojo que formaba un cilindro; los lictores lo cargaban como símbolo de autoridad y capacidad para ejercer la justicia¹⁸. Y en los monasterios, quien ordenaba los azotes para castigar una falta era el abad y, algunas veces, la misma persona reclamaba ser azotado por piedad¹⁹.

Jesús fue castigado por un tribunal romano y le aplicaron la pena que destinaban a los esclavos²⁰ y extranjeros. Fue llevado a cabo por los soldados de la guardia de Pilato²¹ con una especie de látigo de múltiples correas, a menudo incrustadas con fragmentos de plomo o hueso (*flagellum*), cuyos golpes provocaban fracturas y múltiples contusiones²². En cuanto a la cantidad y brutalidad de los azotes, se dejaban al arbitrio de los verdugos, “... la única limitación que contemplaba Roma era la de no propinar más golpes que los que aguantara el condenado, ya que no debía existir una muerte prematura”²³. Los mismos romanos eran conscientes de la残酷 del tormento, por esto las leyes Porcia y Semprona del siglo II (a. C.) prohibían que un ciudadano romano fuera sometido a semejante castigo, y quedaba reservado para los esclavos o los habitantes de las Provincias sometidas al Imperio²⁴. En sus visiones, Santa Brígida asevera que el látigo tenía ganchos con punta: “su cuerpo entero fue lacerado sin rechazar los látigos de agujones que le desgarrraban la piel una y otra vez manifestando así su grandeza”²⁵.

18. *Fasces*: las varas unidas significan que “la unión hace la fuerza”, puesto que es más fácil quebrar una vara sola que quebrar un haz de varas. Manuel López, “Glosario de monedas romanas. FASCES”, *Imperio Numismático*, <https://www.imperio-numismatico.com/t129125-glosario-de-monedas-romanas-fasces>

19. Vandermeersch, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*, 59.

20. “En la antigua Roma a los esclavos se les insulta con términos que aluden a los terribles castigos físicos que pueden sufrir y que incluyen la fustigación, la furca o incluso la crucifixión”. El filósofo romano Lucio Anneo Seneca (4 a. C.- 65 d. C.) dice en el tratado *De la ira*: “uno no debe enfurecerse por las palabras o comentarios, procedan de quien procedan; no hay razón para castigar con látigos y cepos a un esclavo por una contestación algo descarada”. David Ros Gil, *Laedere verbis: el daño causado con la palabra y su represión en la antigua Roma* (Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2015), 157-158, <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=%2F2dObCRB2nM%3D>

21. “Algunos autores suponen que quienes castigaron a Cristo en el Pretorio eran auxiliares de la cohorte, seguramente no romanos, individuos reclutados entre los países vecinos: sirios, samaritanos, etc., fieles a Roma, que tuvieron la oportunidad de vengarse, descargando su resentimiento en un odiado judío, uno de sus enemigos declarados”. Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial* (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 218.

22. “... estos azotes reciben el nombre de ‘escorpiones’, pues del mismo modo que estos arácnidos nos causan un gran daño con su cola, son precisamente los añadidos los que hacen que estos látigos desgarren la carne”. Vandermeersch, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*, 186.

23. Nápoles Gimeno, “Una aproximación de la iconografía de la flagelación”, 13-14. Nápoles Gimeno es miembro fundador de la Confraternidad Nacional de Hermandades y Cofradías del Segundo misterio Doloroso (La Flagelación) de España.

24. Nápoles Gimeno, “Una aproximación de la iconografía de la flagelación”, 13-14.

25. Santa Brígida de Suecia, *Revelationes Sanctae Birgittae*, cap. 1, XIII.

Por otra parte, en la antigua Roma, en cada casa señorial había una columna a la que ataban y castigaban a sus esclavos²⁶, por lo que la presencia de la columna en las imágenes de la flagelación de Jesús corresponde a la forma habitual en que se castigaba a los esclavos.



La negación y el arrepentimiento de Pedro

La imagen de san Pedro en lágrimas arrepentido revela la predicción hecha por Jesús durante la última cena, en la cual expresa que Pedro lo negaría y repudiaría tres veces antes de que cantara el gallo. Este pasaje aparece en los Evangelios de Mateo 26:33-35, de Marcos 14:29-31, de Lucas 22:33-34 y de Juan 18:15-27. Los relatos de la negación en los Evangelios difieren entre sí; según el Evangelio de Mateo, cuando Jesús anuncia la negación de Pedro, este dice: “Aunque tenga que morir contigo, yo no te negaré”²⁷, y esa misma noche, Jesús fue arrestado. Y en Lucas se consigna la primera negación de Pedro a una criada:

Prendieron entonces a Jesús y lo llevaron a la casa del sumo sacerdote. Pedro los seguía de lejos. Pero luego, cuando encendieron una fogata en medio del patio y se sentaron alrededor, Pedro se les unió. Una criada lo vio allí sentado a la lumbre, lo miró detenidamente y dijo: —Este estaba con él. Pero él lo negó, diciendo: —Muchacha, yo no lo conozco.²⁸

En este versículo se puede ver toda la escena; están los siervos y los guardias sentados frente a unas brasas encendidas porque hacía frío y junto a ellas se calentaban, y Pedro está con ellos, momento que aparece representado en algunas pinturas. La segunda negación la hace a la misma criada, la tercera la hace a una serie de personas, y cuando niega conocer a Jesús, “Pedro se acordó de que Jesús le había dicho: ‘Antes de que cante el gallo, me negarás tres veces’. Y saliendo de allí, lloró amargamente”²⁹. Esta imagen de Pedro en lágrimas, arrepentido por su cobardía, se propagó a partir del siglo XVI. La Iglesia de la Contrarreforma la tomó para difundir entre la feligresía la idea del remordimiento y la penitencia, y diferenciarse con la doctrina que apoyaba la reforma de Lutero que atacaba, en

26. Morciano, “La columna de la flagelación, un misterio guardado en Santa Prassede”.

27. Mateo 26:35.

28. Lucas 22:55-57.

29. Mateo 26:75.



especial, el sacramento de la confesión³⁰. Además, la figura del gallo representa la negación de Pedro a Cristo y también significa su contrición al oír el canto del animal, convirtiéndolo en un símbolo del arrepentimiento.

Tras la resurrección, el Evangelio de Juan³¹ narra cómo Jesús le preguntó tres veces a Pedro si le amaba, versículo que marca la rehabilitación de Pedro tras su arrepentimiento. Por esto le dice: “Apacienta mis ovejas”. Si Pedro, la cabeza de la Iglesia y el origen del papado, negó a su maestro tres veces, después se dio cuenta de la gravedad de su error, se arrepintió y fue perdonado, esto significa que los más humildes fieles pueden también merecer el perdón divino. Esta imagen humanizada de Pedro se popularizó como un símil del pecador contrito que acude ante el confesor a redimir sus pecados. En esta escena, el “Cristo flagelado sería el pastor-confesor que de manera omnisciente conoce cada rincón de la conciencia de su oveja-penitente que sería san Pedro” y Jesús lo absuelve y le imparte gracia a su alma³².

La escuela andaluza

El tema de Cristo atado a la columna adquirió especial relevancia en la Corona de Castilla a partir del siglo XVI. Se trata de un motivo característico del arte español, y la escena con san Pedro arrepentido se propagó por la región andaluza. Esto se explica por el cambio en la situación política, social y religiosa, la caída del reino nazarí y la contrarreforma, cuyos postulados no solo atañen a España, sino que también arribaron a los territorios conquistados en América. Este nuevo orden exigió contar con renovadas imágenes y símbolos que exaltaran los valores religiosos mediante el estímulo de los sentidos y, con ese fin, dar respuestas a los nuevos pobladores. La necesidad de producir imágenes generó la llegada de obras y artistas del resto de la península, y también de Italia y de la zona flamenca.

En cuanto a la iconografía, hay varias versiones sobre cuál fue la fuente. Manuel Reyes de la Carrera sugiere que en el libro *Revelaciones de Santa Brígida* se relata

30. “...para la Reforma, la del hombre es una naturaleza caída, marcada por el pecado; se trata de un ser incapaz de acercarse a Dios por sus propios medios, igualmente disminuido en sus facultades naturales, las que guían en medio de la vida de este mundo”. Vandermeersch, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*, 180.

31. Juan 21:15-17.

32. Manuel Ramón Reyes de la Carrera, “La iconografía de Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido”, en XIV Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia” (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013), 52.

la aparición de san Pedro a la Santa³³. Allí Pedro le revela que cuando Jesús está siendo flagelado, corre hacia él, y esto puede explicar las representaciones artísticas donde se fusiona Cristo flagelado y Pedro arrepentido.

Por otro lado, Carmelo Solís Rodríguez señala que el probable origen se encuentre en el *Libro de Oración y Meditaciones*, del dominico Fray Luis de Granada³⁴, por entonces prior del convento de Santo Domingo en Badajoz, que dice:

Volvióse entonces el Salvador, y miró a Pedro; y fuérnse los ojos tras aquella oveja que se le había perdido. ¡Oh vista de maravillosa virtud; oh vista callada, más grandemente significativa! Bien entendió Pedro el lenguaje y las voces de aquella vista; pues las del gallo no bastaron para despertarle, y estas sí. Mas de Pedro lo declaran, las cuales no manaron tanto de los ojos de Pedro cuento de los ojos de Cristo (1554).³⁵

En estos párrafos, Luis de Granada incorpora a san Pedro junto a Jesús atado a la columna, escena que será representada en *El Señor atado a la columna y la contrición de San Pedro*, pintura de Luis de Morales³⁶, por entonces una de las figuras más destacable en Badajoz³⁷. Otra obra de 1546 es la de Pieter Kempeneer, quien pinta *Cristo atado a la columna y lágrimas de San Pedro para la iglesia de Santa Catalina en*



33. "...siempre que pensaba lo mucho que había pecado, y cómo lo negué, lloraba amargamente, porque ya sabía amar perfectamente, y no había para mí manjar tan dulce como las lágrimas... Lo que saqué de mi negación y caída fue, que considerando que yo no era nada por mí, me levanté y corrí a la misma verdad, que es Dios, el cual imprimió tanto en mi corazón la memoria de su nombre, que ni la presencia de los tiranos, ni los azotes y tormentos, ni la muerte misma, fueron bastantes para borrarlo de mi memoria". Brígida de Suecia, citado por Reyes de la Carrera, "La iconografía de Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido", 45.

34. "Fray Luis de Granada (Granada, 1504-Lisboa, 1588) fue, sin duda, la primera referencia de la espiritualidad moderna española y figura clave en la Reforma Católica antes y después de Trento". Carlos Romero Mensaque, "Fray Luis de Granada", Proyecto *Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna* (Almería: Universidad de Almería, 2016)

35. Citado por Carmelo Solís Rodríguez, "Las visitas pastorales y el patrimonio arquitectónico y mobiliar de la Iglesia", *Memoria ecclesiae*, no. 14 (1999): 411-450.

36. Luis de Morales (Badajoz, ca. 1515-1520-Alcántara, 1586) también conocido en la historiografía artística con el nombre de Divino Morales: "...este calificativo se debía a que el pintor extremeño se especializó en temas religiosos, efigiando con mucha frecuencia a Cristo y María en las más diversas advocaciones". José Luis Barrio Moya, "Pinturas de Luís de Morales en colecciones madrileñas del siglo XVII", *Asociación cultural Coloquios históricos de Extremadura*, Trujillo (2001), 1.

37. Posiblemente fue un encargo de don Cristóbal de Rojas y Sandoval, obispo de Badajoz entre 1556 y 1562, amigo de los jesuitas, quien pidió a san Ignacio de Loyola que se instalaran en su diócesis. Participó, por expreso deseo de Carlos V, en la segunda etapa del Concilio tridentino (1551-1552), cuyos decretos se empeñó en aplicar. Pintor de don Juan de Ribera, su protector, obispo de Badajoz desde 1562 hasta su traslado a Valencia en 1568. Fue afamado teólogo y uno de los colecciónistas de arte más importantes de finales del siglo XVI.



Sevilla³⁸. Y en el Museo de Bellas Artes de Granada se halla la obra *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido* de Juan de Aragón, fechada entre 1570-1580³⁹.

Sin embargo, hay varias pinturas de *Cristo atado a la columna con San Pedro* anteriores a la publicación del libro de Fray Luis de Granada, entre ellas, una tabla de madera de castaño conservada en la Gemäldegalerie de Dresden, registrada como Córdoba 1510⁴⁰, y otra de Alejo Fernández, fechada en ca. 1508, en el Museo de Bellas Artes de Córdoba⁴¹.

El arte barroco, y en especial la escuela sevillana en el siglo XVII, impulsaron la iconografía de Jesús flagelado junto a Pedro arrepentido, pues cobra una relevancia especial el momento en que el arte se pone al servicio de los ideales de la iglesia contrarreformista⁴². Entre otras obras están: *Lágrimas de San Pedro*, 1631, de Juan del Castillo (Sevilla, ca. 1593-1655); *Las lágrimas de San Pedro*, 1640, y *San Pedro ante Cristo atado a la columna*, 1650, de Francisco de Zurbarán (Badajoz, 1598-Madrid, 1664); y *El penitente San Pedro arrodillado ante Cristo en la columna*, 1670, de Bartolomé Esteban Murillo⁴³.

La llegada a América

Desde el puerto de Sevilla partieron a la América española frailes de las diferentes órdenes religiosas, especialmente franciscanos y dominicos, que emigraron con el espíritu de llevar la fe hasta los confines del Nuevo Mundo. Para una mejor

38. Pieter Kempeneer fue también conocido como Pedro de Campaña (Bruselas, 1503-1587), activo en Sevilla desde 1537. En su taller se formó Luis de Morales. Barrio, “Pinturas de Luís de Morales en colecciones madrileñas del siglo XVII”, 2.

39. *Cristo atado a la Columna con San Pedro arrepentido*, Juan de Aragón. óleo sobre tabla, 230 x 175 cm, <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdegranada/-/juan-de-aragon?inheritRedirect=true> Lázaro Gila Medina, *Los pintores granadinos en la granada moderna según los escribanos de la ciudad* (Granada: Universidad de Granada, 2021), 18.

40. *Cristo en la Columna de la Flagelación con Pedro arrepentido*, Córdoba, 1510, técnica mixta sobre madera de castaño, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/243468>

41. *Cristo atado a la columna con San Pedro y donantes*, Alejo Fernández, ca. 1508, óleo sobre tela, 201 x 159 cm, https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cristo_atado_a_la_columna_con_San_Pedro_y_donantes_-_Alejo_Fern%C3%A1ndez.jpg

42. La escena de la flagelación será abonada por una fuente literaria, *Las Celestiales Revelaciones de Santa Brígida* (siglo XIV), donde la santa visualizó algunas escenas absurdas y exageradas de la pasión de Cristo. En algunos apartes relata que Jesús había sido azotado 5445 veces. Todos estos relatos enriquecieron el imaginario artístico de los pintores tridentinos, y es por ello que las imágenes que podemos observar de la pasión y muerte de Cristo son muchas veces llevadas al extremo de la残酷 and dolor.

43. La obra titulada *Arrepentimiento de Pedro* (ca. 1630-1656) del pintor español Francisco Collantes sirvió de modelo para la representación de san Pedro en las colonias americanas. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, 205.

comprensión de estos misterios, tuvieron un medio de extraordinaria fuerza pedagógica, las imágenes que los acompañaron, grabados, pinturas y esculturas que ayudaron a dar a conocer los principales sucesos de la vida de Cristo, la virgen y los santos.

Por lo tanto, la iglesia de la Contrarreforma que llegó a América utilizó para fines de instrucción de los fieles todas las manifestaciones de la sensibilidad, entre otras, la escena de Jesús atado y san Pedro arrepentido. El principal distintivo de este arte fue el extremo naturalismo que expresaba el nuevo tipo de devoción interiorizada, la *Devotio Moderna*⁴⁴, en la que se esperaba que el devoto, al contemplar a Jesús y san Pedro, se identificara con ellos. De modo que la imagen se convirtió en una retórica encargada de transmitir valores y adoctrinar a las sociedades conquistadas.

Referiremos a continuación algunas obras donde se representó la escena de Jesús atado a la columna y san Pedro arrepentido, correspondientes a las escuelas quiteña y cusqueña. De uno de los pintores de mayor prestigio en la Real Audiencia de Quito, Andrés Sánchez Gallque (Quito, siglo XVI-XVII), se registran tres óleos sobre madera; del año 1600 la obra *Arrepentimiento de San Pedro* para la iglesia y convento de la Trinidad Carmen Bajo en Quito, Ecuador; en 1609 la *Negación de San Pedro*, localizado en el Museo Colonial Charcas en Sucre, Bolivia; y, para la misma época, realizó *Cristo de la columna*, pintura exhibida en el Museo Colonial de Quito⁴⁵.

En la nave central de la iglesia de San Francisco de Quito se halla un óleo de autor desconocido titulado *Jesús de la Misericordia*⁴⁶. De la escuela quiteña, de autor sin identificar, el *Señor de los dolores con San Pedro y María Magdalena* (XVII-XVIII)⁴⁷, y un pequeño óleo sobre tabla, de autor desconocido (XVI-XVII), titulada *Cristo atado a la columna junto a San Pedro arrepentido*⁴⁸; en ambas se destacan las heridas de Jesús sufridas por los azotes.

44. *Devotio moderna* fue una corriente espiritual que floreció en los Países Bajos en la segunda mitad del siglo XIV, invitando a la renovación apostólica a través del redescubrimiento de prácticas piadosas genuinas tales como la humildad, la obediencia y la sencillez de vida.

45. Ximena Carcelén y Susan Verdi Webster, *Andrés Sánchez Gallque y los primeros pintores de la Audiencia de Quito: exposición celebrada en el Museo de Quito, del 14 de agosto al 14 de noviembre de 2014* (Ecuador: Museo de Arte Colonial, 2014).

46. Diego Demetrio Orellana, “Tesoros coloniales de los jesuitas en san Francisco”, Crítica y opinión cultural (blog), <http://criticayopinioncultural.blogspot.com/>

47. Colección del Museo Nacional de Cultura y Patrimonio (Quito), <https://colonialart.org/artworks/2922b/view>

48. Subarna, “Cristo atado a la columna junto a san Pedro arrepentido”, Casa de Subastas Subarna, Barcelona, <https://www.subarna.net/es/lote/200-921-921/604-12171--CRISTO-ATADO-A-LA-COLUMNA-JUNTO-A-SAN-PEDRO-ARREPENTIDO->





De la escuela cusqueña, un óleo sobre lienzo del jesuita Bernardo Bitti, titulada *Las Lágrimas de San Pedro*, ca. 1603, se encuentra en la Iglesia de la Compañía en la ciudad de Arequipa; y de Diego Quispe Tito, *Jesús mirando a Pedro*, un óleo sobre tela localizado en el Museo Nahim Isaías de Guayaquil, Ecuador⁴⁹. En la ciudad de Arequipa hay dos óleos sobre lienzo de autores desconocidos que llevan por título *Las lágrimas de San Pedro*, siglo XVIII, localizados en la Mansión del Fundador y en la pinacoteca del Convento de Santa Catalina⁵⁰.

Por último, nombrar dos óleos sobre tela del pintor Melchor Pérez de Holguín, *El Señor de la columna*⁵¹ y *El desmayo de Cristo atado a la columna*⁵², y otra de autor desconocido, *Cristo y San Pedro*, del siglo XVIII, localizada en la Basílica Nuestra Señora de Copacabana, Bolivia⁵³.

Imágenes en la región cundiboyacense

A continuación, se exponen las pinturas localizadas en la región cundiboyacense, realizadas entre fines del siglo XVI y el siglo XVII, en las cuales se representa a Cristo atado a la columna con Pedro arrepentido, la mayoría de autor desconocido pues lo que se imponía era el fin religioso de las mismas. Es importante advertir que la mayoría de estas pinturas no están en buenas condiciones de conservación, y que posiblemente se encuentren otras más en colecciones privadas o en espacios religiosos de la región que aún no hemos registrado.

Entre las obras estudiadas hemos identificado algunos rasgos comunes. La escena de la flagelación se desarrolla en un interior con los dos personajes, Jesús y Pedro, y en ellas no aparecen los verdugos. En cuanto a Cristo, su cuerpo se exhibe desnudo, sólo cubierto por el paño blanco en sus zonas púdicas. En estas obras no se representan las huellas de los azotes; no se muestran las llagas o la sangre, de modo que no hay dramatismo en las imágenes. A Pedro, se lo representa siempre arrodillado, como un hombre maduro con barba y cabellos entre gris y blanco. En cuanto a lo formal, las composiciones son verticales, la técnica es pintura al óleo y los soportes son lienzos.

49. ARCA. Universidad de los Andes, <https://arca.uniandes.edu.co/obras/2772>

50. ARCA. Universidad de los Andes, <https://arca.uniandes.edu.co/obras/8896>

51. ARCA. Universidad de los Andes, <https://arcav1.uniandes.edu.co/artworks/7025>

52. También llamado *Cristo después de la flagelación y San Pedro*, en ARCA. Universidad de los Andes, <https://arcav1.uniandes.edu.co/artworks/7074>

53. ARCA. Universidad de los Andes, <https://arca.uniandes.edu.co/obras/6830>



Hemos categorizado tres composiciones: 1. Cristo está abrazado o apoyado a una columna alta y Pedro arrodillado a su derecha, sin elementos secundarios que puedan distraer la atención; 2. Cristo está atado de espaldas a una columna alta, Pedro arrodillado a su derecha y en un segundo plano la escena de la negación de Pedro a la criada; y 3. Cristo está amarrado a una argolla anclada a una columna baja y Pedro arrodillado a su izquierda.

Composición 1

La primera obra (figura 1) es de Angelino Medoro (Nápoles, 1567-Sevilla, 1631), quien estuvo en las ciudades de Santafé y Tunja del Reino de la Nueva Granada entre 1587 y 1600. Sobre un fondo de color oscuro se representa a Jesucristo de medio cuerpo, lleva cabello y barba oscura y alrededor de su cabeza se dibujan unos rayos de luz⁵⁴. Está apoyado de frente a una columna de fuste liso y alto, de sección circular y de orden dórico⁵⁵, atado por unas cuerdas a ella, la abraza y se mantiene recto.

En la parte inferior derecha del cuadro, arrodillado, se encuentra san Pedro de medio cuerpo, de perfil; su semblante es el de un anciano melancólico con la mirada hacia Cristo en actitud de súplica y sus manos entrelazadas a la altura de su cuello en gesto de piadosa oración y actitud de profundo recogimiento; el apóstol implora perdón a Jesús por su pecado⁵⁶. Está vestido con una túnica roja envuelto en un manto oscuro. En cuanto a la composición, a la izquierda se ubica la columna, Jesús en el centro y a la derecha Pedro; la atención se concentra en una diagonal que va de izquierda a derecha y une las dos miradas, lo que expresa una estrecha relación y compasión entre los dos personajes. La representación tiene rasgos manieristas que se observan en las manos y en el torso de Jesús, que se encuentra exageradamente hundido en la parte del abdomen⁵⁷.

54. Podrían ser las tres potencias, un atributo de la Divinidad de Jesús que simbolizan la plenitud en la gracia, la omnipotencia (lo puede todo) y la omnisciencia (facultad de saberlo todo).

55. Se destaca que el fuste de la columna no es delgado, algo propio de las representaciones previas al Barroco, que aquí no se da.

56. En *Chirológia* de John Bulwern, el gesto de las manos corresponde a "Ploro", en latín se traduce "Lloro".

57. Una obra de composición similar, titulada *Cristo de la columna y súplica de San Pedro*, de autor desconocido, se encuentra en la iglesia Nuestra señora del Rosario de Samacá, Boyacá.



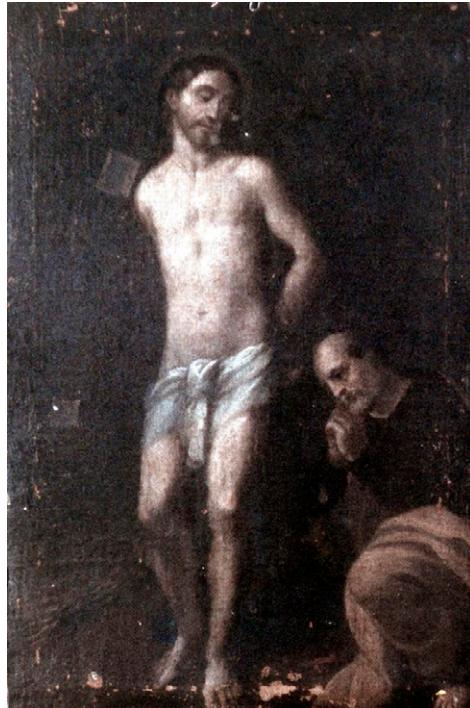
Figura 1. *El señor de la columna*, Angelino Medoro



Fuente: Colección de La red cultural del Banco de la República en Colombia. *El señor de la columna*, Angelino Medoro, ca. 1582-1630, óleo sobre tela, 108,2 x 82,3 cm. Museo de arte Miguel Urrutia (MAMU), Bogotá, <https://colecciones.banrepultural.org/document/el-seor-de-la-columna-pintura/63a069165d96b8790f348867?pageId=6357aa7ae27d753f221c618d&s=aoDeCreacin&so=asc&pos=3&pgn=0>

La siguiente pintura se encuentra en el convento de las Carmelitas descalzas en Bogotá (figura 2); la imagen con la que contamos es insuficiente, por lo que se hará una breve descripción. En la composición, Jesús se encuentra en el centro, desnudo, vistiendo únicamente el paño blanco, está de pie y de frente, su espalda está apoyada a una columna alta (apenas perceptible); sólo se ve su brazo izquierdo doblado, sus manos parecen estar atadas a la columna y sus piernas se hallan apenas flexionadas. A la derecha se ubica Pedro arrodillado, lleva una túnica de cuello redondo y un manto que le cubre la rodilla izquierda que está doblada y del que se asoma su pie izquierdo. Cristo inclina su cabeza hacia abajo, lo mira benignamente y Pedro, que no lo mira, agacha su cabeza y pone sus manos entrelazadas a la altura del mentón en señal de perdón. Es una pintura con claroscuros, el fondo es oscuro y la luz se concentra en el cuerpo de Cristo.

Figura 2. Las lágrimas de San Pedro



Fuente: Fajardo de Rueda, et al. (2005). Tesoros artísticos del convento de las carmelitas descalzas de Santafé de Bogotá. Bogotá: Universidad Nacional, Convenio Andrés Bello. *Las lágrimas de san Pedro*, autoría desconocida, sin fecha (¿siglo XVII?), óleo sobre tela. Convento de las carmelitas descalzas, Bogotá. ARCA. Arte colonial, ID:17886, <https://arcav1.uniandes.edu.co/artworks/17886>

Composición 2

En estas pinturas la escena es más completa y de carácter narrativo. La composición es abierta, Cristo está de pie, en este caso de espalda a una columna alta, de sección circular y con basa en la parte inferior, atado con unas cuerdas a la altura de los codos. Las piernas están flexionadas, y la pierna derecha dando un paso hacia adelante en posición de *contrapposto*. Su cuerpo está encorvado hacia adelante, cubierto con el paño blanco sobre sus partes púdicas, los pliegues del cuello exageradamente marcados y lleva largos cabellos oscuros.



A la derecha de la composición se encuentra Pedro arrodillado; su rodilla izquierda está apoyada en el suelo, la otra doblada con el pie descubierto. Está vestido con una túnica y envuelto en un manto. Su cabeza girada hacia arriba lleva cabello abundante y barba blanca. Se destaca el gesto de sus brazos abiertos hacia abajo y las palmas hacia arriba, como pidiendo clemencia. La inclinación del cuerpo de Cristo y la cabeza levantada de Pedro hacen que sus miradas se encuentren; los ojos de Jesús se ven severos y los de Pedro suplicantes. También en esta escena el encuentro de las miradas traza una diagonal que concentra la atención del cuadro.

El escenario es un espacio de formas clásicas, el piso está dibujado con líneas en zigzag, en un segundo plano; en la parte superior derecha de la composición está representada una habitación enmarcada por una pilastra y un medio arco, donde se muestra el momento en que Pedro, frente a un fogón encendido, le niega a la criada el conocer a Jesús. La criada está de pie y su brazo derecho levantado como interrogando a Pedro, quien está sentado en un banco bajo o en posición de cuclillas (no se distingue pues lo cubren sus ropas), la mira como sorprendido y abre los brazos en señal de desconocer de quién habla.

Esta escena se encuentra representada en pinturas localizadas en la iglesia de Santa Bárbara de Sora, Boyacá (figura 3), en la iglesia de San Isidro Labrador de Chíquiza, Boyacá (figura 4), y en la Capilla Museo Santa Clara la Real, Tunja (figura 5). Existen otras dos, una ubicada en el ático del Retablo de la Capilla del Fundador en la Catedral Santiago Apóstol de Tunja, y otra que responde a la composición descrita, titulada *La negación de San Pedro de Angelino Medoro*, que está resguardada en la iglesia de San Francisco de Tunja⁵⁸. Esto podría responder a que las obras mencionadas son réplicas, lo que se corrobora para el caso de la catedral de Tunja, ya que Medoro realizó otras dos obras para la capilla de los Mancipes⁵⁹. Las obras podrían fecharse entre fines del siglo XVI y principios del XVII, y el tipo de columna representa la reliquia de la columna que está en la Basílica del Santo Sepulcro de los Padres franciscanos de Tierra Santa.

En los casos analizados, los rasgos estilísticos denotan la influencia del manierismo, en especial la figura de Cristo. En cuanto a la representación, la pintura del

58. Jesús Andrés Aponte Pareja, “La pintura manierista en el Nuevo Reino de Granada. Angelino Medoro y su influencia en el nacimiento de la pintura neogranadina”, *La Hornacina*, 27 de junio de 2018, <https://www.lahornacina.com/articuloscolombia21.htm>

59. Pinturas de Angelino Medoro que formaron parte del programa iconográfico diseñado por Pedro García Ruiz: la *Oración en el huerto* y el *Descendimiento de la cruz*. Juan David Parra Cárdenas, “Historia de un sepulcro: la Capilla de los Mancipe en la Iglesia Mayor de Santiago de Tunja, 1569-1620” (tesis de maestría, Universidad de los Andes, 2019), <https://hdl.handle.net/1992/43835>



lienzo que se encuentra en la Capilla Museo Santa Clara la Real tiene un tratamiento diferente ya que la pincelada es más cuidada. Por otra parte, la pintura en Chíquiza es la más expresiva, la pincelada es suelta (ver detalle del rostro de san Pedro) y, a pesar del deterioro del lienzo, se revela un manejo experimentado de luces y sombras. En cambio, la pintura en Sora es plana y con impericias en el dibujo de los cuerpos, como se evidencia en la desproporción de brazos y piernas de Jesús; en ella están casi imperceptibles tanto la aureola de san Pedro, como los rayos alrededor de la cabeza de Jesús.

Figura 3. Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido



Fuente: fotografía de Ana María Carreira, 2021. *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido*, autor desconocido, sin fecha (¿siglo XVII?) óleo sobre lienzo. Iglesia de Santa Bárbara, Sora.



Figura 4. Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido



Fuente: fotografía Ana María Carreira, 2018. Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido, autor desconocido, sin fecha (siglo XVII?), óleo sobre lienzo. Iglesia San Isidro Labrador, Chíquiza, Boyacá.

Figura 5. Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido



Fuente: fotografía, Ana María Carreira, 2023. *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido*, autor desconocido, sin fecha (¿siglo XVII?), óleo sobre lienzo. Capilla Museo Santa Clara la Real, Tunja, Boyacá.

Composición 3

Las siguientes tres pinturas se diferencian de las anteriores porque la columna es la que se conserva en la basílica paleocristiana de Santa Práxedes, en Roma. Por lo tanto, corresponde a la iconografía que comenzó a representarse con los postulados tridentinos.

La columna es baja, de forma troncocónica, semejante a un balaustre, en la parte superior está anclada una argolla y se apoya sobre una basa. Como se mencionó con este tipo de columna, a Cristo se lo priva de apoyo, lo que acentúa la emotividad de la escena, pues al estar inclinado y amarrado solamente por las manos a



una argolla, recibiría más azotes. Además, de acuerdo con Schenone esta columna ha ofrecido más posibilidades a los artistas para representar el cuerpo de Jesús al presentarse con los brazos extendidos hacia adelante, y con la posición del *contrapposto*, propio de los artistas barrocos⁶⁰.

En cuanto a la composición, el fondo es oscuro, a la izquierda se ubica san Pedro, en el centro la columna y a la derecha Cristo desnudo y de pie, conforme a la ley romana.

La primera es la que se encuentra en la iglesia Nuestra Señora de las Nieves en la ciudad de Tunja, cuyo autor es Baltasar Vargas de Figueroa (Bogotá, 1629-1667) (figura 6). En un primer plano, en la parte inferior del cuadro, Pedro se representa de medio cuerpo, sus manos están entrelazadas a la altura de su pecho, viste túnica con escote en V y manto que le cubre los dos hombros; está de frente y levanta su cabeza girando hacia la izquierda, tiene sus pómulos marcados, el cabello y la barba son de color gris y se destacan unos tupidos bigotes. En segundo plano está Jesús, quien lleva largos cabellos oscuros. Se percibe una luminosidad alrededor de su cabeza y una gruesa cuerda, con un nudo que rodea su cuello y continúa hasta sus manos, que están cruzadas y atadas a la argolla. Está de frente a la columna, la pierna izquierda se adelanta y su cuerpo gira hacia nosotros. Aquí es sugestivo el camino de las miradas; Pedro mira angustiado a Jesús, sus ojos expresan una profunda tristeza por haberlo negado y traicionado, y Jesús nos mira apaciblemente como interrogándonos, haciéndonos partícipes de la escena. En esta obra, el artista muestra las debilidades comunes en sus trabajos, la figura de Cristo es desproporcionada y las manos se muestran inertes, en cambio los rostros son delicados y expresivos⁶¹.

60. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, 220.

61. Marta Fajardo de Rueda, "Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada," HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local vol. 6, no. 11 (2014).

Figura 6. *El Señor de la Columna y San Pedro suplicante*, Baltasar Vargas de Figueroa



Fuente: fotografía de, Ana María Carreira, 2023. *El Señor de la Columna y San Pedro suplicante*, Baltasar Vargas de Figueroa, siglo XVII, óleo sobre lienzo. Iglesia Nuestra señora de las Nieves, Tunja, Boyacá.

La segunda pintura, muy deteriorada, está localizada en la Capilla Museo Santa Clara la Real, Tunja (figura 7). Las diferencias con la pintura anterior es que Pedro, la columna y Jesús están en un mismo plano. A la izquierda, Pedro está arrodillado con sus manos entrelazadas a la altura del mentón, su cabeza se inclina hacia abajo, viste una túnica con cuello redondo y el manto se le desliza por los hombros. Y Jesús, situado a la derecha, además del amarre de sus manos a la argolla superior, carga una cadena que sale de la parte inferior de la columna y le rodea su tobillo izquierdo. En este caso, la mirada de Jesús se dirige hacia abajo; se resalta el contraste del fondo oscuro, su cuerpo iluminado y el resplandor detrás de su cabeza.



Figura 7. Cristo de la columna con San Pedro arrepentido



Fuente: fotografía de Samuel León, 2023. *Cristo de la columna con san Pedro arrepentido*, autor desconocido, siglo XVII, óleo sobre lienzo. Capilla Museo Santa Clara la Real, Tunja, Boyacá.

Por último, la obra titulada *El Señor atado a la columna y San Pedro* (figura 8), que se encuentra en el Museo Santa Clara de Bogotá. Aquí Pedro está arrodillado, ubicado parcialmente detrás de la columna, sus manos están entrelazadas en un gesto de oración y el manto se desliza por su hombro izquierdo. En este caso su rostro es apacible y dirige su mirada a Jesús, quien como en el caso de la pintura de Baltasar Vargas de Figueroa, nos convoca a la escena, creando un vínculo personal entre el feligrés y la imagen.

Figura 8. El Señor atado a la columna y San Pedro



Fuente: Museo Santa Clara, Pieza del mes, junio de 2022. *El Señor atado a la columna y san Pedro*, autor desconocido, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 91 x 66 cm. <http://www.museo-colonial.gov.co/colecciones/piezas-del-mes/Paginas/El-Se%C3%B1or-atado-a-la-columna-y-san-Pedro-.aspx>

Castigos en el Reino de la Nueva Granada

El altiplano cundiboyacense estuvo habitado desde el siglo VI a. C. por el pueblo muisca, hasta que llegaron los conquistadores en 1537. Esta invasión produjo un fuerte descenso demográfico, causado por diversas violencias ejercidas para someter a la población indígena: problemas de salubridad por las malas condiciones de vida, enfermedades traídas por los conquistadores, desplazamientos de indios fuera de su territorio y duros trabajos a los que se los esclavizaba.



En su crónica, el obispo y escritor neogranadino Lucas Fernández de Piedrahita (1624-1688)⁶², menciona que todos los indios tenían la conciencia de que había un autor de la naturaleza que era el responsable de haberlo creado todo, y refiriéndose en particular a los muiscas señala escenarios rituales en los que destacan las lagunas, los montes y algunos ríos. En relación con sus devociones, estos estaban representados por culebras, sapos, lagartijas, hormigas y gusanos, dando cuenta de un panorama religioso complejo y heterogéneo, producto de un larguísimo proceso cultural. Por lo tanto, la evangelización y la cristianización de los indios no fue una tarea fácil y rápida; en ese proceso los españoles interpretaron que esas religiones indígenas se debían al engaño que el demonio ejercía sobre los indios, y esto condujo a la iconoclasia. En la región cundiboyacense se organizaron campañas de extirpación y quema de sus imágenes sagradas (ofrendas, tunjos y momias), y se aplicaron duras represiones a quienes mantenían sus devociones. Esto se convirtió en “una preocupación constante de las autoridades civiles y religiosas españolas, sobre todo a partir de la última mitad del siglo XVI”⁶³. Al respecto, Héctor Llanos Vargas señala:

La extirpación de *idolatrías* fue concebida como una cruzada por las autoridades políticas y eclesiásticas. Durante los siglos XVI y parte del XVII adelantaron visitas a cada uno de los pueblos de *indios*, en donde amenazaron, torturaron y metieron a la cárcel a los caciques, sacerdotes y chamanes, con el fin de obligarlos a rechazar sus prácticas religiosas y para que entregaran sus ídolos para ser destruidos en la hoguera...⁶⁴

Esta cruzada se llevó a cabo a pesar de la promulgación de las leyes de protección dictadas desde principios del siglo XVI para la defensa y cristianización de los indígenas, así como de las denuncias de Bartolomé de Las Casas. Estas disposiciones fueron violadas por la codicia de quienes asistían a los indios y por su connivencia con las castas de encomenderos⁶⁵.

62. Lucas Fernández de Piedrahita, *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada* (Biblioteca Popular de Cultura Colombiana), 16-18.

63. Carl Henrik Langebaek, “Resistencia indígena y transformaciones ideológicas entre los muiscas de los siglos XVI y XVII,” en *Muiscas: representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*, ed. Ana María Gómez Londoño (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005), 30.

64. Héctor Llanos Vargas, *En el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo: adoctrinamiento de indígenas y religiosidades populares en el Nuevo Reino de Granada* (Siglos XVI-XVIII) (Bogotá: Unibiblos, 2007), 87.

65. Andrés Castro Roldán, “Evangelización de indios y secularización del clero: una mirada a las políticas jesuitas en el Nuevo Reino de Granada (1605-1650)”, en *Global Perspectives on Legal History* 13, editado por Pilar Mejía, Otto Danwerth y Benedetta Albani (Frankfurt: Max Planck Institute for European Legal History, 2020), 38, https://www.lhlt.mpg.de/2287855/gplh_13_castro-roldan.pdf.



Las condenas y castigos aplicados sobre los cuerpos de los indígenas durante los procesos de persecución contra “las idolatrías”⁶⁶ fueron variados. Algunos simples, como oraciones, peregrinajes, misas, disciplina con látigo, flagelo, uso del cilicio, ayuno y multas; otros duros, como portar sambenitos que los exponían a insultos, la vergüenza de portar una cruz al cuello, pasear sobre un animal por todo el pueblo, el destierro y hasta la hoguera.

En el Sínodo de Santafé de 1556 se dejaba testimonio de las celebraciones indígenas que se realizaban según sus antiguos ritos, al mismo tiempo que se ordenaba su persecución:

Y porque somos informados... que los Indios, assí Cristianos, como infieles usan ritos y ceremonias antiguas en borracheras y bayles supersticiosos, en gran ofensa de Dios nuestro Señor, Santo Synodo aprobante, mandamos, y ordenamos a nuestros ministros y alguaciles no lo consientan hacer y si lo hicieren los prendan y traigan ante nos para que sean castigados con forme a Derecho.⁶⁷

El castigo más común fueron los azotes, como figura en los archivos de la Inquisición de Cartagena de Indias, creada en 1610:

...el culpable era tendido desnudo sobre un tablado, con las manos atadas a un torno y los pies a una estaca; mientras sus miembros eran estirados de una manera cruel, el ejecutor lo desagarraba sin piedad, descargando sobre él golpes con dobles y triples correas y no lo dejaba aunque soltara sangre por todas partes.⁶⁸

A su llegada al Nuevo Reino de Granada en 1599, el jesuita Alonso de Medrano hace una descripción del estado de las cosas, y relata que en una visita que realiza el arzobispo de Santafé de Bogotá, Fray Luis Zapata de Cárdenas (Badajoz, 1515-Bogotá, 1590), este dijo:

66. En la legislación del Sínodo de Santafé de 1556 relativa a las prácticas religiosas indígenas, se alude al predominio de “hechiceros, que llaman xeques o mohanes”, y las costumbres de algunos, incluso cristianos, que hacen ofrendas “al sol, o a la luna, o al demonio –o a cualquier creatura– [de] hayo, maíz o turmas, o esmeraldas, u oro, o mantas, o plumajes, o cuentas y otra cosa alguna”. Cobo Betancourt y Cobo; *La legislación de la arquidiócesis de Santafé en el periodo colonial*, XXVIII.

67. Mario Germán Romero, *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada* (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960), 469.

68. Peter Spierenburg, “Violencia, Castigo, el Cuerpo y el Honor: Una Revaluación”, en *Figuraciones en Proceso*, compilado por Vera Weiler (Bogotá: Fundación Social, 1998), 56, <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2967/05CAPI04.pdf?sequence=11&isAllowed=true>



...toda su tierra con grande autoridad y aparato y zelo del bien de aquellas almas y en esta salida se descubrió en parte la grande ydolatria que avía entre estos indios y fueron castigados en auto publico mas de quatrocientos sacerdotes del demonio y quemados muchos ydolos...⁶⁹

Más adelante, Medrano señala que en los pueblos Caxica, Chia, la Serrezuela, Suba y Tuna, se prendieron hogueras para quemar públicamente ídolos y plumería, y fueron castigados los “sacerdotes del demonio”.

Sobre los agravios a los indígenas en la Gobernación de Antioquia, Hernando Oquiba, indio ladino de la encomienda de Martín Durán que servía en las minas de la ciudad de Cáceres, recordaba que al minero mestizo Francisco de Ribera lo golpeaban con 30 o 40 azotes⁷⁰.

A partir del siglo XVII hubo un mayor control religioso, y en las zonas rurales de la diócesis de Santafé se mantuvo la persecución⁷¹. Los muiscas continuaron clandestinamente adorando a sus imágenes y camuflaron “sus ceremonias en ritos públicos de los cristianos”, y otras prácticas pasaron a la esfera privada como una forma de resistencia cultural⁷². Esta resistencia se prolongó hasta comienzos del siglo XVIII, cuando por última vez se encontraron santuarios indígenas con ídolos no cristianos.

En esa cruzada, párrocos y misioneros aplicaban estos tormentos sobre los indígenas en nombre de Dios por las faltas graves que cometían. Sostenían que el no seguir el dogma cristiano los llevaría al infierno, sembrando el miedo al castigo. Hoy en los pueblos que fueron adoctrinados persiste la memoria de las arbitrariedades y violencia que ejercieron sobre aquellos indígenas que desafiaron las imposiciones de encomenderos y párrocos, y se mantienen presentes leyendas y objetos usados

69. Michael Francis, “Descripción del Nuevo Reino de Granada (1958)”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, no. 30 (2023): 350, https://www.academia.edu/82116164/Descripción_del_Nuevo_Reino_de_Granada_1958

70. “...más de treinta o cuarenta azotes que le desoló el cuero y le salió mucha sangre y le lavo con orines y aji y después lo soltó y el dicho castigo fue porque lo topo paseando y no trabaxaba en la mina”. Juan David Montoya y José Manuel González, *Indios, poblamiento y trabajo en la provincia de Antioquia: siglo XVI y XVII* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2010), 241.

71. “...la extensa arquidiócesis de Santafé de Bogotá se creó desde 1562 como parte de los procesos de subdivisión de las estructuras territoriales, cuando se la desprendió de la arquidiócesis de Lima, a la cual había estado vinculada desde 1546. Santafé de Bogotá, erigida como sede metropolitana para el obispado en 1609...”. Pilar Mejía, Otto Danwerth y Benedetta Albani, eds., *Normatividades e instituciones eclesiásticas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XIX* (Frankfurt am Main: Max Planck Institute for European Legal History, 2020), 5, <http://dx.doi.org/10.12946/gplh13>

72. Langebaek, “Resistencia indígena y transformaciones ideológicas entre los muiscas de los siglos XVI y XVII”, 43.



para la tortura. Por ejemplo, se documenta el día en que se instaló el rollo y la picota, que hoy ya no existe, en la plaza de Villa de Leyva, Boyacá⁷³. Permanecen otros instrumentos de tormento, como en la plaza de Sáchica, Boyacá; allí, frente a la capilla se encuentra “La piedra del castigo”, que se dice era donde azotaban a aquellos que se resistían a adoptar la nueva fe. En Gachantivá, sobre la piedra donde castigaban a los indios, se ha recogido la memoria oral de algunos adultos mayores:

En la vereda de Gachantivá Viejo, si contaban que habían indios, eso siempre ellos contaban sus historias, en Gachantivá Viejo si, allá contaba mi papá que allá habían unas piedras, unas columnas de piedra donde pegaban los indios y les pegaban. (Rosa María Castro, 92 años, 2021).

Aquí nomasito hay un puesto que yo, se llama La Picota y hay una piedra clavada donde dicen que le castigaban a los indios pero, quién sabe si sería o no, hay un pedacito de piedra todavía eso está aquí nomasito. (Campo Elías Salas, 93 años, 2021)⁷⁴.

En Sora, Boyacá, en el atrio de la capilla, el espacio abierto que prolonga los muros laterales sobre la puerta principal, existe una viga de madera que atraviesa todo el frente, denominada “La Viga de los Holocaustos”. Dicen que fue utilizada por los curas doctrineros para colgar a los indios y disciplinarlos en la obediencia a Dios, señalándose las hendiduras que dejaron las cuerdas con las que practicaban los castigos.

A manera de corolario

La escena de *Jesús atado a la columna junto a Pedro arrepentido* que hemos ilustrado a través de pinturas localizadas en museos, iglesias y capillas doctrineras de la región cundiboyacense tuvo como propósito promover el arrepentimiento. Los clérigos, a través de las prácticas espirituales, avivaban este sentimiento entre los nativos, y en ese camino los exhortaban a realizar penitencias para purgar por

73. “... ante el ilustre señor Juan de Otálora y por su mandato, estando en medio de la plaza pública desta villa, se hizo un agujero en ella, y en él fue puesto e hincado un estante alto para rollo y picota en que fuesen ejecutados y castigados los delitos y pecados públicos, el cual dijo que mandaba y mandó poner porque esta dicha villa, como villa a ella sufragana (sic) y sujetá a ser de jurisdicción dela dicha ciudad de Tunja, hasta tanto que Su Majestad otra cosa provea y mande [...].” “Colocación de rollo y picota, 1572”. Documento del Archivo Histórico de Tunja, en Diego Martínez Celis, *Gachantivá: Historia, Memoria y Patrimonio Cultural* (Gachantivá, Alcaldía Municipal de Gachantivá, 2021), <https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2651/1/Gachantiva%20full%20baja.pdf>

74. Martínez Celis, *Gachantivá Historia, Memoria y Patrimonio Cultural*, 39.



sus pecados. Sin embargo, frente a los castigos que recibían los indígenas, nos preguntamos ¿qué pudieron interpretar sobre esta escena?

En estas imágenes no se representa a un flagelado, ni a un mártir sufriente; Jesús está atado, no hay heridas, ni rastros de sangre, ni presencia de sayones ni látigos. Jesús se encuentra antes del momento en que será golpeado, y se lo percibe abandonado, resignado a aceptar su situación y su destino. Quizás los indígenas se identificaron con ese hombre que espera pacientemente el tormento al que ellos también eran sometidos, es decir, un Jesús que padece igual que un humano. De modo que la imagen pudo comunicar una espiritualidad más cercana a la devoción medieval, a la persona humana de Cristo, y no a la tridentina, en la cual Cristo es la manifestación de la divinidad⁷⁵.

Por otra parte, la figura de Pedro arrodillado frente a Jesús es el arrepentido que se confiesa para despojarse de la culpa porque es consciente de su pecado. La imagen también puede representar la del miedo al castigo, que asume, interioriza su falta y sabe que merece ser “disciplinado” por su pecado y, entonces, para no ser castigado, pide clemencia.

Al mismo tiempo, Pedro no hace nada frente a un hombre doblegado, amarrado e indefenso que le podría estar pidiendo ayuda, y los indígenas pudieron ver en Pedro a sus propios verdugos, o identificarse con quienes renunciaron a revelarse por temor a sus caciques, curas y encomenderos.

Otro aspecto a destacar es que estas imágenes no empujaron a los indígenas de la región a realizar penitencias para purgar por sus pecados, no hubo mortificación de sus cuerpos, prácticas tan divulgadas en las hagiografías de santos y santas en las que se auto infligían dolor a través de cilicios, azotes, cadenas al cinto o la cama; sufrimientos que imitaban al Cristo flagelado y crucificado con el fin de poder alcanzar el cielo, costumbres que aún continúan en otras regiones de Latinoamérica y de España⁷⁶. Por las crónicas de la época se infiere que los indígenas de la cultura muisca no adoptaron estas prácticas.

75. Vandermeersch, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*, 70-73.

76. En Quito, durante la procesión del viernes de la Semana Santa la gente se flagela, carga cruces y se auto castiga de formas distintas (caminan descalzos, pisan clavos o espinas). Patrick Vandermeersch señala que hasta los años sesenta del siglo XX en los monasterios y conventos se usaba el término “disciplina”, no “flagelación”, ya que “vincula el acto de flagelarse a un proceso de interiorización. Se empleaba el látigo para disciplinar a alguien (...) el término [flagelación] no se generalizará hasta llegados los tiempos de la Contrarreforma”. Vandermeersch, *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*, 57.



Dentro de estas conjeturas, esas imágenes que inundaron los espacios religiosos, no sólo la de Cristo atado a la columna con san Pedro arrepentido, sino la de tantos santos y vírgenes que conquistaron los imaginarios, pudieron haber mutado de sus propias divinidades y haberse resemantizado, produciendo una apropiación no deliberada de las formas europeas, como estrategia indígena para sobrevivir a las adversidades de la conquista y la colonización.

Por último, quedan preguntas sin responder como si llegaron a la región cundiboyacense grabados con esta escena, en quién o en quiénes se inspiraron los artistas, como el caso de Angelino Medoro o Baltasar Vargas de Figueroa, y si fueron sus pinturas las que influyeron a otros artistas desconocidos. Otra pregunta que nunca tendrá respuesta, ya que no hay crónicas escritas por los propios indios, es qué relaciones se generaron entre los fieles y estas imágenes sagradas, es decir, si los muiscas interpretaron en estas pinturas que hemos presentado lo que la iglesia tridentina quiso comunicar. Por otra parte, no hay rastros de dónde estuvieron ubicadas originalmente, en qué sector de las iglesias, o si fueron encargadas para altares particulares, y qué imágenes las acompañaron, las cuales pudieron completar el discurso evangélico concebido por los clérigos.

Bibliografía

- [1] Aponte Pareja, Jesús Andrés. "La pintura manierista en el Nuevo Reino de Granada. Angelino Medoro y su influencia en el nacimiento de la pintura neogranadina". *La Hornacina* (blog), 11 de junio de 2017. <https://www.lahornacina.com/articuloscolombia20.htm>
- [2] ARCA. *Archivo de Arte Colonial*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2016-2020. <https://arcav1.uniandes.edu.co/>
- [3] Barrio Moya, José Luis. "Pinturas de Luís de Morales en colecciones madrileñas del siglo XVII". *Asociación cultural Coloquios históricos de Extremadura*, Trujillo (2001). <https://chdetrujillo.com/pinturas-de-luis-de-morales-en-colecciones-madrileñas-del-siglo-xvii/>
- [4] Biblia Versión Reina-Valera (ed. Original 1602). Sociedades Bíblicas Unidas 1960 (1602). <https://www.bibliatodo.com/concordancia-biblica?s=evangelio%20los%20cuatro%20evangelios&t>
- [5] Brígida de Suecia, Santa. *Revelationes Sanctae Brigitiae. Vita abbreviata S. Brigitiae*. Sevilla: Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, 1500. <https://archive.org/details/A336135>



- [6] Bulwer, John. *Chiropedia, or The Naturall Language of the Hand*. Londres: T. Harper, 1644.
- [7] Carcelén, Ximena, y Susan Verdi Webster. *Andrés Sánchez Gallique y los primeros pintores de la Audiencia de Quito: exposición celebrada en el Museo de Quito, del 14 de agosto al 14 de noviembre de 2014*. Ecuador: Museo de Arte Colonial, 2014.
- [8] Castro Roldán, Andrés. "Evangelización de indios y secularización del clero: una mirada a las políticas jesuitas en el Nuevo Reino de Granada (1605-1650)". En *Global Perspectives on Legal History 13*, editado por Pilar Mejía, Otto Danwerth y Benedetta Albani, 35-59. Frankfurt: Max Planck Institute for European Legal History, 2020. https://www.lhlt.mpg.de/2287855/gplh_13_castro-roldan.pdf
- [9] Cobo Betancourt, Juan Fernando y Natalie Cobo, eds. *La legislación de la arquidiócesis de Santafé en el periodo colonial*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2018. <https://publicaciones.icanh.gov.co/index.php/picanh/catalog/view/16/303/2764>
- [10] Fajardo de Rueda, Martha. "Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada". *HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local* vol. 6, no. 11, (2014): 68-125. https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/41977/pdf_333
- [11] Fernández Piedrahita, Lucas. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada: a las S. C. R. M. de d. Carlos Segundo rey de las Españas y de las Indias*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1881. <https://babel.banrepultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3164/>
- [12] Francis, Michael. "Descripción del Nuevo Reino de Granada (1958)". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, no. 30 (2003): 341-36. https://www.academia.edu/82116164/Descripción_del_Nuevo_Reino_de_Granada_1958_
- [13] Gila Medina, Lázaro. *Los pintores granadinos en la granada moderna según los escribanos de la ciudad*. Granada: Universidad de Granada, 2021.
- [14] Langebaek, Carl H. "Resistencia indígena y transformaciones ideológicas entre los muiscas de los siglos XVI y XVII". En *Muiscas: representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*, editado por Ana María Gómez Londoño, 24-43. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- [15] Llanos Vargas, Héctor. *En el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo: adoctrinamiento de indígenas y religiosidades populares en el Nuevo Reino de Granada (Siglos XVI-XVIII)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- [16] Lara Martínez, María y Laura Lara Martínez. "Santa Elena y el hallazgo de La Cruz de Cristo". *Comunicación y hombre*, no. 3 (2007): 39-50. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=129412635003>



- [17] López, Manuel. Glosario de monedas romanas. FASCES. *Imperio numismático* (blog), 3 de marzo de 2011. <https://www.imperio-numismatico.com/t129125-glosario-de-monedas-romanas-fasces>
- [18] Mâle, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro, 2001.
- [19] Martínez Celis, Diego. *Gachantivá Historia, Memoria y Patrimonio Cultural*. Alcaldía Municipal de Gachantivá, 2021. <https://openarchive.icomos.org/id/eprint/2651/1/Gachantiva%20full%20baja.pdf>
- [20] Mejía, Pilar, Otto Danwerth y Benedetta Albani, eds. *Normatividades e instituciones eclesiásticas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XIX*. Frankfurt am Main: Global Perspectives on Legal History 13, 2020. <http://dx.doi.org/10.12946/gplh13>
- [21] Montoya Guzmán, Juan David y González Jaramillo, José Manuel. *Indios, poblamiento y trabajo en la provincia de Antioquia: siglo XVI y XVII*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- [22] Morciano, María Milvia. “La columna de la flagelación, un misterio guardado en Santa Prassede”. *Vatican News*, 2 marzo 2023. <https://www.vaticannews.va/es/iglesia/news/2023-03/columna-de-la-flagelacion-un-misterio-guardado-en-santa-prassede.html>
- [23] Museo Arocena, Torreón-Méjico. *Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido, siglo XVI*. Google Arts & Culture. https://artsandculture.google.com/asset/saint-peter-s-regret/EQHTTrFb_lOC9uw?hl=es-419
- [24] “Propuesta de recorrido. Sala I. Un nuevo orden, un nuevo arte”. Museo Bellas artes de Granada. Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdegranada/propuestas-de-recorrido>
- [25] Nápoles Gimeno, Ángel Luis. “Una aproximación de la iconografía de la flagelación”. Ponencia presentada en el I Encuentro de cofradías y hermandades del segundo misterio doloroso, Zaragoza, 2004.
- [26] Orellana, Diego Demetrio. “Tesoros coloniales de los jesuitas en san francisco”. *Crítica y opinión cultural* (blog), 7 de abril de 2023. <https://criticayopinioncultural.blogspot.com/2024/01/tesoros-coloniales-de-los-jesuitas-en.html>
- [27] Parra-Cárdenas, Juan David. “Historia de un sepulcro: la Capilla de los Mancipe en la Iglesia Mayor de Santiago de Tunja, 1569-1620”. Tesis de maestría, Universidad de los Andes, 2017. <https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/78725642-23ec-424a-a1d3-daa3aec4fccd>



- [28] Piedrahita, Lucas Fernández de. *Noticia historial de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1.
- [29] Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*, tomo 1, (2), Barcelona: Serval, 1996.
- [30] Revello, Rubén Óscar, María de la Victoria Rosales. “El sufrimiento frente a la etapa final de la vida”. *Persona y Bioética*, vol. 27 no. 1, 2023. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-31222023000102716&lng=en&nrm=iso
- [31] Reyes de la Carrera, Manuel Ramón. “La iconografía de Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido en las hermandades de Sevilla y su provincia”. En *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*, dirigido por José Roda Peña, 41-72. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013. https://www.hermandades-de-sevilla.org/wp-content/uploads/2013/12/xiv_simposio.pdf
- [32] Romero, Mario Germán. *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960.
- [33] Romero Mensaque, Carlos José. “Fray Luis de Granada”, Proyecto Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna (blog). Almería: Universidad de Almería, 2016. <https://www2.ual.es/ideimand/fray-luis-de-granada/>
- [34] Ros Gil, David. *Laedere verbis el daño causado con la palabra y su represión en la antigua Roma*. Tesis de doctorado, Universidad de Valencia, 2015. <https://roderic.uv.es/items/6761d882-8fc6-4160-9aa8-200223b4f66c>
- [35] Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Argentina: Fundación Tarea, 1992.
- [36] Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Argentina: Fundación Tarea, 1988.
- [37] Solís Rodríguez, Carmelo. “Las visitas pastorales y el patrimonio arquitectónico y mobiliar de la Iglesia”. *Memoria ecclesiae*, no. 14 (1999): 411-450.
- [38] Spierenburg, Peter. “Violencia, castigo, el cuerpo y el honor: una revaluación”. En *Figuraciones en Proceso*, compilado por Vera Weiler, 116-151. Bogotá: Fundación Social, 1998. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2967/05CAPI04.pdf?sequence=11&isAllowed=y>
- [39] Subarna. “Cristo atado a la columna junto a san Pedro arrepentido.” Casa de Subastas Subarna. Barcelona. <https://www.subarna.net/es/lote/200-921-921/604-12171--CRISTO-ATADO-A-LA-COLUMNA-JUNTO-A-SAN-PEDRO-ARREPENTIDO->
- [40] Vandermeersh, Patrick. *Carne de la pasión: flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*. Traducido por José Francisco Domínguez García. Madrid: Trotta, 2004.

