

# ORIGINALIDAD DE LA CAPILLA DE LUIS DE LUCENA (GUADALAJARA): LA INTERPRETACIÓN MANIERISTA DEL ORDEN SALOMÓNICO

José Miguel Muñoz Jiménez  
*Universidad Europea de Madrid*

## I. INTRODUCCIÓN

Hace ya más de veinticinco años que, en forma de Tesis Doctoral, presenté un amplio estudio sobre *La Arquitectura del Manierismo en Guadalajara*<sup>1</sup>. Fue publicado en 1987 por la Diputación Provincial, y en él ocupaba un capítulo destacado el análisis en clave manierista de la Capilla de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de los Ángeles o de Luis de Lucena de Guadalajara, al tiempo que además de rechazar el supuesto mudejarismo del edificio, insistía en la interpretación salomónica del mismo como particular reconstrucción del templo de Jerusalén, y en relación con la erudición de su promotor, el Doctor Lucena, y su directa vinculación con los círculos romanos de mayor vanguardia arquitectónica en los años de su construcción, en torno a 1540.

Para ser justos, hay que recordar que ya antes José Ramón López de los Mozos había dado a conocer la existencia de un “salmo davídico” escrito en el exterior del edificio, tanto en la primitivas puertas, lamentablemente desaparecidas, como en el alféizar de las ventanas de su cuerpo superior<sup>2</sup>. Así comenzaba la senda del salomonismo de la Capilla.

Edificio singular, auténtico *unicum* constructivo, su simbología se acompañaba de formas que sólo cabía calificar de “caprichosas”. Pero a pesar de su originalidad y de los problemas de autoría derivados de la falta de documentación sobre su diseño y ejecución, entiendo que en la citada publicación quedó claro que la Capilla de Lucena formaba parte de un mucho más extenso conjunto de edificios hispánicos pertenecientes al estilo

<sup>1</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. : *La Arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Guadalajara, 1987, pp. 274-282.

<sup>2</sup> LÓPEZ DE LOS MOZOS XIMÉNEZ, J. R.: “A propósito de un salmo davídico en la Capilla de Luis de Lucena ( Guadalajara ) : su simbolismo”, *Archivo Español de Arte*, 210, 1980, pp. 194-200.

del Manierismo, tanto de su primera fase serliana ( 1540-1560 ), como de la clasicista o escurialense ( 1560-1630 ).

Se trataba de una nueva interpretación estilística de la arquitectura quinientista de la provincia, y aún de toda España<sup>3</sup>, en función de la asimilación de las formas evolutivas de Italia, en la que después de la fecunda aunque equivocada eclosión del Plateresco, mixtura del Gótico final y de la primera decoración “al romano”, la arquitectura en nuestra nación se adentraba como en el resto de Europa por la senda del Manierismo en sus diferentes opciones italianas -la “Terza maniera” vasariana-, de “maniera y contramaniera”, pero siempre saltándose aquel periodo estilístico denominado en Italia como Clasicismo, el de Bramante y Antonio Sangallo, el del Rafael arquitecto, aquél que por su corta duración (1495-1520) no pudo ser desarrollado fuera del foco romano. Y ello porque, tras el “sacco” de 1527, el Manierismo “rampante” según Shermann irrumpió con fuerza arrolladora en todas las artes, como expresión directa de la llamada Crisis del Renacimiento<sup>4</sup>.

Pero parece que me estoy alejando del objeto de esta comunicación: volver a reflexionar una y otra vez, como fruto de la inquietante sugestión que produce un edificio tan singular como la capilla de Luis de Lucena, sobre la intención de su comitente al traer desde Roma ( ¿? ), en su viaje a Guadalajara en 1538 y 1539, una traza con rasgos formales tan poco frecuentes, que pueden desconcertar a cualquier analista. En este caso concreto, vamos a fijar nuestra atención en el diseño de sus características “torrecillas” exteriores, a partir de la intuición de que no se trata de baluartes defensivos, o al menos no del todo, sino mejor de un orden de columnas adosadas, que soportan coronas de tipo imperial, en su cimera. Así, en detrimento de la valoración del edificio como “Fortaleza de la Fe”, se

<sup>3</sup> He insistido en ello en mis artículos: “El Manierismo en la Arquitectura española del siglo XVI: la fase serliana (1530-1560)”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 5, 1990. pp. 81-92; La evolución estilística de la arquitectura española del siglo XVI: el parangón italiano”, en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana*, nº LII, Pamplona, 1991. pp. 233-240; “El problema de los estilos en la Arquitectura Hispano-americana del siglo XVI”, en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Cáceres, 1992. pp. 285-291; “El Manierismo en la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: la fase clasicista (1560-1630)”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V, nº 9, Madrid, 1992. pp. 111-134, etc.

<sup>4</sup> Esta propuesta encontró por lo general más reacciones contrarias que indiferencia. Los problemas formales tan intrínsecos a la Historia del Arte, porque reclaman una definición intelectual y un esfuerzo interpretativo indudable, han sido eludidos en los últimos años con diversos modos —como recurrir únicamente a la ubicación cronológica neutra ( “arte del siglo XVI”; “arte de la segunda mitad del siglo XVI”, etc ), o bien a elipsis descriptivas que sólo cabe calificar de incorrectas ( “arte de la indefinición estilística” para referirse al Plateresco, o bien Arte del Clasicismo, para denominar a toda esa arquitectura que se iniciaría con el serlianismo de Covarrubias, Vandelvira, Ruiz el Joven, etc, y continuaría con la obra neovitruvianista de Toledo, Herrera y sus discípulos. En este caso el problema es evidente: ¿ a qué clasicismo se refieren tales historiadores, al de la época de Augusto, al de la Roma bramantesca del entorno de 1500, o al genuino Manierismo clasicista por mí defendido? De hecho viene a ser lo mismo: se trata de prohibir de forma un tanto extraña el uso de la palabra y del concepto del Manierismo aplicado al arte español, lo que por cierto crea gravísimos problemas a la hora de explicar la obra de Alonso de Berruguete o del mismo Greco. Esto es verídico, y se ha llegado a extremos muy preocupantes, como el prescindir del término al estudiar a Juan de Herrera, tan relacionado con Vignola y Palladio, con lo que la comprensión de la obra de El Escorial queda seriamente limitada; o al analizar la compleja arquitectura aragonesa del segundo tercio del siglo XVI, o al recopilar la muy amplia actividad en la mitad septentrional de España de uno de los más importantes discípulos de Herrera, como fue Juan de Naveda, etc.

insistiría más en la plasmación de un nuevo "orden salomónico" plenamente coherente con aquella reconstrucción del templo jerosolimitano a que aludíamos al principio. Pero antes de analizar esta sugerente cuestión, prefiero ahondar en los aspectos peculiares de la Capilla, en cómo la búsqueda de algún paralelo en distintos grupos arquitectónicos conduce al fracaso más notorio, de lo que ya resulta un hecho especial que merece ser resaltado.

Adelantando alguna conclusión, cabe señalar que en casi todo lo referente a esta bella Capilla de Luis de Lucena nos movemos en terreno resbaladizo, por razón sobre todo de aquella falta de documentación sobre su diseño, obra y decoración interior, dificultad que afecta también al conocimiento de la propia figura de su promotor. Dicho esto, sin embargo me atrevo a lucubrar acerca de la posible intencionalidad del Doctor Lucena a la hora de reconstruir a pequeña escala el edificio salomónico: posiblemente lo hiciera en razón de su erudita curiosidad humanista, pero también quizás en relación a su conocido erasmismo —ya señalado por Marcel Bataillon cuando comenta la condena de los libros de Caballería que hace Lucena en su testamento, además de que la mayoría de sus amigos fueran seguidores del de Rotterdam—, que le hacía participar como al resto de los sabios españoles que le acompañaron en su devenir europeo, de un proyecto político que encontraba en la Monarquía Sapiencial simbolizada por Salomón el mejor modelo que se podía proponer al entonces nuevo Rey David, el César Carlos.

## II. LOS ASPECTOS SINGULARES DE LA CAPILLA

### Paralelos tipológicos en otras capillas sepulcrales

Hay que comenzar por aceptar que la Capilla de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de los Ángeles se labró, en primera intención, con la finalidad de servir de enterramiento al propio Doctor Lucena y a sus familiares, habiendo visto Quadrado en el siglo XIX las estatuas sepulcrales del mismo médico y de su sobrino Antonio Núñez.

Dejemos para más adelante la cuestión excepcional de que sobre esta misma capilla, y en su piso superior, Lucena decidiera fundar una Librería o Biblioteca de Estudios donde impartir cátedras de Teología y Filosofía. Siendo un rasgo único, que sepamos, ello acaba por tener una gran importancia estructural —en concreto por el gran volumen que alcanza la zona del cornisamiento exterior de la capilla—, que se relaciona con la nave inferior por medio de la famosa escalera de caracol que, sin que sea perceptible al exterior, tiene sin duda un valor simbólico fundamental.

De esta manera en su cuerpo bajo se trata de una capilla sepulcral, aneja a la iglesia parroquial de San Miguel del Monte de Guadalajara. Exactamente ubicada en la zona de los pies de este templo de mayor tamaño, actualmente desaparecido. Con planta de L, si se incorpora un tramo lateral que servía de entrada exterior —más exactamente desde el pórtico quizás románico de San Miguel—, y de sacristía de la Capilla, se dotó de altar y retablo donde poder oficiar la Eucaristía.

La pequeña nave longitudinal, adosada a la torre de la parroquial, y quizás con otra puerta de acceso directo al interior de San Miguel, ofrece hasta cuatro arcosolios embutidos en la pared de poniente, donde podrían situarse sendos sepulcros, quizás con bultos escultóricos.

Buscando paralelos en capillas funerarias adosadas de aquellos años, se pueden citar a bote pronto varios ejemplos: la capilla de San Pedro de los Ibáñez de Segovia de Vegas de Matute, del mismo año de 1540, y debida a la traza de Rodrigo Gil de Hontañón, adornada en lo alto con grandes escudos de diseño manierista de esta familia ennoblecida, y cubierta con dos grandes bóvedas tardogóticas. Su plan oblongo responde a un modelo sencillo dentro del estilo plateresco propio de la fase intermedia de la obra de este arquitecto.

Más singulares y próximas en la valoración manierista de su decoración y plan serían la capilla de los Junterones de la Catedral de Murcia, la capilla del Licenciado Muñoz de la Catedral de Cuenca, la Capilla Mayor de la iglesia de San Román de Toledo, trazada por Covarrubias y llena de alusiones salomónicas<sup>5</sup>, y la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. A este grupo de las bóvedas ornamentales, se podría añadir la capilla de la Comunidad en la iglesia de Santa M<sup>a</sup> de Albarracín. Más próxima a aquella segoviana podría citarse, entre otros múltiples ejemplares, la capilla de los Manuel en San Pablo de Peñafiel.

En estos casos, problemas estilísticos al margen, todas ellas se diferencian de la capilla de Lucena en que se han labrado en buena cantería, y se cubren con bóvedas más o menos sofisticadas, complejas, adornadas con magníficas figuras alegóricas realizadas bien en piedra, bien en estucos y yeserías, características del Manierismo. Salvo en las citadas capillas vallisoletanas, debidas al taller de los Corral de Villalpando y con figuras mitológicas que se mezclan con otras cristianas en un plan estudiado por el Profesor Santiago Sebastián<sup>6</sup>, los programas iconográficos de todas ellas suelen ser semejantes y sencillos, de corte evangélico ortodoxo. En líneas generales los ejemplos orientales se relacionan con algún taller de origen francés próximo a la actividad de Esteban Jamete, con resultados parecidos al Arco de Jamete de la catedral de Cuenca o a la cúpula de la escalera del Ayuntamiento de Sevilla. En cambio en Guadalajara, en un momento bastante posterior a la obra arquitectónica terminada en 1540, se optó por la decoración iconográfica interior en pintura.

También resulta diferente el tratamiento exterior, cuando en casi todas ellas apenas se da importancia al mismo, o se reduce a altorrelieves escultóricos. Quizás es la citada capilla murciana la que más importancia concede al ornamento escultórico, siempre en relación con diseños y figuras perceptibles en el manierismo tolosano próximo a Nicolás Bachelier.

Ahora bien, en la Capilla de Lucena no encontramos ni las bóvedas interiores con altorrelieves, ni la decoración escultórica exterior. Al final todo se resuelve, quizás por la dificultad del trabajo en ladrillo, en una arquitectura de líneas bastante sencillas, puras, y muy geométricas. Sin embargo, ello no impide, como luego se verá, que también tengan valor iconográfico.

<sup>5</sup> Vid. MARÍAS FRANCO, F. "La capilla mayor de San Román de Toledo ¿ Un templo de Zorobabel al romano ?, *B.S.A.A. Arte*, 2008, pp. 89-112.

<sup>6</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, pp. 301-308.

Establecidas estas diferencias tipológicas con otras capillas funerarias de marcada personalidad, hay que reconocer que el tipo sepulcral de capilla adosada se presta a muchas variantes y acomodaciones al espacio preexistente. Todavía cabe traer a colación otro gran ejemplo de capilla sepulcral, sin duda la más destacada entre las de fundación privada de todo el siglo XVI español, como fue la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, diseñada por Diego de Siloé para el Secretario Imperial Francisco de los Cobos en 1536 –con gran coincidencia de fechas con nuestra capilla-, retomada por Andrés de Vandelvira en 1540, y finalizada en el año de 1559. En su fachada principal, donde las figuras de los dioses clásicos se mezclan con escenas del Éxodo, la Transfiguración del Señor y el mito de Hércules y Gerión<sup>7</sup>, encontramos a los lados dos grandes torrecillas que en su caprichoso remate manierista podrían tratarse asimismo de interpretaciones singulares de las Columnas de Bronce que se situaron en la entrada del Templo jerosolimitano.

Pero de forma curiosa no acaban ahí las similitudes –al margen de la diferencia de tamaño y coste de ambas empresas-, con la capilla alcarreña: es bueno saber que el político andaluz obtuvo del papa Paulo III licencia para establecer junto a la Sacra Capilla una cátedra o estudio general donde se leyeran lecciones y se diese cualquier grado de enseñanza “...así como era en Bolonia, París, Salamanca o Alcalá”, obteniendo repuesta satisfactoria en el año de 1541. Como se sabe por el testamento de Luis de Lucena, ésta también quiso fundar en su Librería Pública sita en su capilla escuelas de Teología y Moral.

### **Paralelos estéticos: Roma ( 1535-1540 ), un momento único**

Centrándome ahora en el diseño de la Capilla de Lucena, a partir del dato generalmente aceptado de que su traza vino directamente desde Roma, donde residía su promotor, debemos fijar nuestra atención en los valores estilísticos del momento en que, o bien Luis de Lucena, al parecer muy entendido en vitruvianismo y en teoría arquitectónica, o bien algún artífice de su círculo próximo, concibió los planos del edificio. Si la Capilla se termina, según reza una inscripción exterior, en el año de 1540, podemos entender que su traza se habría realizado en los años inmediatos, pudiendo haberla traído el propio Lucena en su venida a Guadalajara en 1538. Nótese que una de las razones de la excepcionalidad de la capilla arriacense radica en su origen romano, no contaminado por la manera de artífices locales, o por la de maestros franceses del círculo de Jamete, tan imbuidos aún por las mixturas del Plateresco, del Gótico tardío o del “estilo Francisco I”. Hay que advertir, sin embargo, que no se puede desestimar completamente una cierta “conexión languedociana”, dada la temprana estancia de Lucena en Toulouse-Montpellier, cuestión que más adelante se revisará. También habrá que matizar posibles modificaciones del proyecto original debidas a la “praxis” de los albañiles locales, quizá moriscos, que la realizaron.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 34-50.

Ahora bien, como acertadamente ha observado el arquitecto Carlos Jiménez Cuenca<sup>8</sup> al hacerse cargo de la última y espléndida intervención restauradora en la Capilla de Lucena, efectuada entre 1996 y 2000, cabe señalar que hay en el edificio posiblemente dos fases o momentos sucesivos de construcción: en primer lugar el que pone fin a su manierista exterior de ladrillo –que no por ello mudéjar-, en 1540, y el que permitió, seguramente después de 1558 según reza la cartela del espacio llamado vestíbulo o sacristía, dotar a su interior de un nuevo orden de pilastras, arquerías y decoración en yeso, completado todo, quizás en un tercer momento, con las famosas pinturas al fresco tradicionalmente atribuidas a Rómulo Cincinato. Si bien cabe discrepar en algunos pormenores con el citado Jiménez Cuenca –pues las huellas de una primera decoración “mudéjar” de la capilla, que luego serían tapadas por las yeserías superpuestas, podrían pertenecer más bien a la primera fachada de la iglesia de San Miguel, antes de la erección de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de los Ángeles-, esta datación más tardía del interior permite casar mucho mejor sus motivos manieristas miguelangelescos con posibles modelos romanos que ahora se citarán.

Pues bien, volviendo a esos años treinta, Lucena, que llegó a ser médico papal y del que sabemos de su asistencia a la Accademia della Virtú o Vitruviana entre los años 1538 y 1540 ( a la que acuden humanistas de la talla de Claudio Tolomei, Filandro<sup>9</sup>, Aníbal Caro, Bernardino Maffei o Francesco Maria Molza, presididos por Marcello Cernini, que en 1555 fue elegido Papa con el nombre de Marcelo II ), contactó sin duda con el futuro gran arquitecto de la segunda generación manierista Giacomo Barozzi, más conocido como Vignola, por entonces contratado como pintor en el Vaticano, y muy alejado aún del prestigioso papel que desempeñará después de los años 50.

De los académicos de la “Virtú”, tienen fama de muy entendidos vitruvianistas –de hecho en esta institución se estudiaba a Vitruvio dos días por semana-, los citados Tolomei y Filandro, sin olvidarnos del joven Vignola y del mismo Lucena. Pero luego veremos las implicaciones, o la falta de las mismas, de esta teoría arquitectónica a la hora de ejecutar una capilla sepulcral que al mismo tiempo debía ser nada menos que intento reconstructivo del Templo salomónico, en coherente relación con los estudios bíblicos que en aquel círculo también se practicaban. Además, sólo cabe calificar a nuestra capilla guadalajareña, y no es una contradicción, como totalmente antivitriviana, donde el lenguaje clásico de la arquitectura es eludido.

Ahora prefiero recordar cuál era el momento arquitectónico de aquella Roma que ya había visto morir a los clásicos Bramante y Rafael, y en la que el Manierismo se imponía de forma imparable en las artes plásticas, a partir de la gran obra pictórica de la bóveda de la Capilla Sixtina. Son los años de Baldassare Peruzzi ( 1481-1536 ), Antonio de Sangallo el Joven ( 1484-1546 ), Giulio Romano en Mantua, Michele Sanmicheli en Verona, y la primera etapa manierista de Miguel Ángel al servicio de los Medicis florentinos. Mas todavía no había llegado el protagonismo constructivo del segundo manierismo de Pirro

<sup>8</sup> “La Capilla de Luis de Lucena ( Guadalajara ). Un monumento recuperado”, *Bienes Culturales*, 6, 2006, pp. 117-126.

<sup>9</sup> Guillaume Philander, arquitecto francés y autor de las famosas *Annotationes in Vitrubium*, Roma, 1555, quien alaba a Lucena llamándole el más perito censor de sus trabajos.

Ligorio ( 1510-1583 ), y del citado Vignola, que entre 1541 y 1543 marchó junto a su paisano Primaticcio a trabajar en el centro francés de Fontainebleau.

De Peruzzi cabe recordar su soberbio Palazzo Massimo delle Colonne, iniciado en 1532, posiblemente la primera obra del manierismo arquitectónico romano propiamente dicha. En palabras de Wolfgang Lotz<sup>10</sup>, en este palacio el ideal consistente en la recuperación de la Antigüedad ha sido sustituido por una concepción diferente de la belleza arquitectónica. El efecto de la fachada no reside en su armonioso equilibrio, sino en la riqueza de sus contrastes. La arquitectura de Peruzzi no ha servido de base tampoco para normas o modelos: su encanto radica "...en la capacidad de su autor para encontrar soluciones imaginativas a ciertos problemas arquitectónicos".

Sangallo parece continuar tanto en sus proyectos vaticanos –resumidos en la famosa maqueta de la Basílica del año de 1539–, como en el proyecto final para el Palacio Farnesio, de 1541 y tras varios ensayos que arrancan de 1534, aquel clasicismo bramantesco que curiosamente o al menos en sus manos pierde cada vez más interés al olvidar la grandeza del proyecto unitario. No obstante, en 1530 ha realizado la manierista y jugosa fachada, ligeramente convexa, de la Cecca de Roma, y de la ceca del ducado de Castro.

Sanmicheli, en 1530 y 1532 ha realizado las manieristas palacios Bevilacqua y Canossa en Verona, así como las interesantes puertas de las murallas de la misma ciudad, exprimiendo las posibilidades de un almohadillado u orden rústico que había popularizado Serlio Boloñés. Todavía es mucho más audaz, y pionero a todo lo anteriormente citado, el rafaesco Giulio Romano en el Palacio del Té de Mantua, de 1525, así como en el patio de la Caballeriza del Palacio Ducal de la misma localidad, donde demuestra que el Manierismo también tiene una filiación clara en Rafael.

Pero todos sabemos que fue Miguel Ángel, con su Biblioteca Laurenziana y en especial en el delicado *ricetto*, quien en 1525 también abrió nuevos caminos expresivos a la arquitectura. Sus múltiples ocupaciones le distraen después hasta sus grandes aportaciones de 1546, cuando toma la dirección de las obras del Vaticano, de 1560 en la pequeña Capilla Sforza, y de 1561 de la Porta Pía, ya fuera de la cronología constructiva de la capilla de Lucena. Y si me refiero concretamente a estas dos últimas obras se debe a que en ellas se aprecia algún estilema que parece entereverse en la capilla guadalajareña. Serían referencias al "orden interior" de la Capilla Lucena, a base de pilastras sin capitel definido, a modo de plafón, que en su parte inferior se adorna con grandes gotas triangulares, en tanto en su

<sup>10</sup> Por otra parte conviene señalar que las valoraciones de Lotz sobre el Manierismo ( en LOTZ, W.-HEYDENREICH, L. H.: *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth, 1974 ), rozan siempre el ridículo: si bien se puede aceptar que no considere manieristas las aportaciones de Sangallo, Rafael y el mismo Peruzzi, resulta increíble que cuando estudia las obras arquitectónicas de Giulio Romano no utilice tal categoría, viéndose obligado a hablar de un "estilo mantuano"! Reconoce por otro lado que Miguel Angel en la Porta Pía utiliza unos órdenes que no tienen nada que ver con los clásicos, sino que son "personales al máximo", negando de nuevo la valoración manierista. Al estudiar a Pirro Ligorio, acaba diciendo que un estilo tan personal no encajaba en la arquitectura monumental. Cuando trata las obras tardías de Della Porta, vuelve al localismo, hablando de un "estilo romano". Si se trata de la libertad de Alessi, opta por el término de "estilo pictórico". Con Ammannati, habla de "la infracción del canon", y por último, para Lotz el Buontalenti de Boboli hace una "arquitectura pictórica extravagante". Ante este cúmulo de inconveniencias, cabe preguntarse: ¿Esto es avanzar?

parte superior aparecen una especie de volutas jónicas que Miguel Ángel sitúa en la Porta Pia a los lados de su pilastras principales, aunque con menor resalte<sup>11</sup>. El otro elemento sería un dibujo fechado en 1582 de A. Pagliarino, que publica Lotz en su obra citada, de la fachada de la citada Capilla Sforza en Santa Maria la Mayor, obra miguelangelesca de 1560-1573, y que repite el esquema compositivo del retablo que adorna el altar de la Capilla Lucena, mediante la prolongación hacia los lados de la cornisa o entablamento en que se sostiene el frontón central, para apoyarse en dos pilastras laterales más.

Creo a día de hoy, como sugiere acertadamente Jiménez Cuenca, que solamente cabe atribuir el diseño de estos estilemas en la Capilla de Lucena al momento más tardío de su decoración interior, llevada a cabo por el tal Luis Núñez y su esposa Catalina de Tolosa, después de 1558, año de la muerte de esta última.

De todos modos, por la singularidad del edificio que nos ocupa, hay que señalar que no se encuentra en estos grandes arquitectos italianos ninguna obra parecida, al margen de su tamaño, en ninguna de las partes o elementos que la componen. Nótese que por su *solución imaginativa a ciertos problemas arquitectónicos*, y desechando la alegre y pintoresca obra del anticuario Pirro Ligorio por obvias razones cronológicas ( el famoso Casino de Pío IV es de 1559, la Villa d'Este de Tívoli se fecha en 1565, etc ), prácticamente el principal candidato para atribuirle una traza como la del exterior de la Capilla de Lucena sería Peruzzi. Mas esto no es más que una conjetura indemostrable, y así, puestos a lucubrar, también podríamos inclinarnos por un Vignola joven, compañero de Lucena en la citada Accademia o, por qué no, por un boceto amistoso del mismo Miguel Ángel.

Al final tampoco debería desecharse la posible traza del mismo Lucena, o de cualquiera de sus contertulios vitruvianistas, al margen de que la capilla en sí es totalmente antivitruviana, dada su originalidad y la ausencia de los órdenes clásicos. Por todo esto, huelgan estas disquisiciones formales y estilísticas. Mejor centrarnos en lo seguro, y lo seguro, o muy probable, es que Lucena quiso hacer una versión del templo jerosolimitano, y ahí es donde debemos centrar nuestro análisis.

### **Paralelos constructivos en ladrillo: pseudomudéjarismo**

Aunque la considero como cuestión menor, conviene recordar que todavía abunda la idea de que la Capilla de Lucena es obra mudéjar. Sin entrar en lo apropiado o no de la existencia de un estilo mudéjar, cabe volver la vista sobre el conjunto de obras europeas que,

<sup>11</sup> Resulta muy significativo que cuando Eric Forssman se refiere a la bella portada de la Porta Pia, no duda en señalar que en ella Miguel Ángel alcanzó un "carácter dórico libre". ( Vid. FORSSMAN, E.: *Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*, Madrid, 1983, p. 106 ).

hechas en ladrillo, pudo conocer el médico Lucena para inspirarse en la traza de su capilla<sup>12</sup>. Respecto al mudéjar medieval castellano, nada parece próximo a este edificio, fuera del uso del material, y de cómo el ladrillo se limita ornamentalmente a unas pocas soluciones decorativas marcadas por su humilde naturaleza. Ni en el período románico, ni en el gótico de ladrillo habría paralelismos. Cabría decir lo mismo respecto al mudéjar aragonés, y en especial a aquél que se realiza en el siglo XVI, al tiempo de la obra arriacense.

Así, son los magníficos cimborrios de las catedrales de Tarazona, Zaragoza y Teruel las obras de ladrillo más próximas en el tiempo al edificio que nos ocupa. Pues bien, aparte de alguna solución decorativa en las cornisas, con escalonamiento de piezas de ladrillo que buscan claroscuros, así como algunas pequeñas ménsulas que al final presentan cierta semejanza con las de la cornisa de la Capilla de Lucena, nada hay que permita relacionar otras soluciones: así, tanto en Tarazona como en Zaragoza las linternas se adornan al exterior con unas airosas capillitas o pináculos a modo de garitones, que se coronan con remates piramidales o cónicos, que podrían recordar en parte la parte superior de las columnas adosadas de Guadalajara. Sin embargo, se trata de elementos muy diferentes.

Conocida la trayectoria profesional de Luis de Lucena, y su estancia en Montpellier y Toulouse, en el Midi francés, podría plantearse alguna relación entre su Capilla y aquella característica arquitectura en ladrillo de la región aquitana. Sus contactos con lo francés se podrían ver reforzados por su trato en la citada Academia romana con Philandrier, autor francés en cuyas *Annotationes* encontramos dibujada ( pp. 104-108 ) alguna “coronatio” o cornisa a base de ménsulas, algo parecidas a las de la capilla arriacense. Pero ahí se acaban las semejanzas.

Lo mismo ocurre con el principal representante del primer Manierismo tolosano, el interesante arquitecto Nicholas Bachelier ( 1487-1556 ), autor de una arquitectura original, fresca y jugosa, basada en el ladrillo como material del país, pero vinculada formalmente con lo serliano y con aquel primer manierismo romano de estirpe miguelangelesca. Todo esto parece coincidir en buena medida con las circunstancias formales de la capilla de Lucena, pero ahí se acaban las similitudes. De todas las obras de Bachelier en Toulouse, con sus famosos Hoteles de Bagis ( 1537), des Pins ( 1552 ), d’Assezat ( 1555 ), etc, el paralelismo más estrecho que he encontrado estaría en la obra del Chateau de Pibrac, del mismo año de la terminación de la Capilla de Lucena (1540), cuya cornisa superior a base de arquillos sobre pequeñas ménsulas, y que conforma el principal ornamento de sus fachadas a modo de arrocabes, resulta prácticamente idéntica a lo que hallamos en Lucena. Sin embargo es demasiado poco para sacar más conclusiones. Habría en nuestro edificio respecto a algunas obras de Bachelier cierto “aire de familia”, pero nada más.

<sup>12</sup> Cuestión distinta es la de la elección del material constructivo, el ladrillo, que seguramente obedeció a razones económicas, aunque también debe recordarse que en Roma la obra latericia es la más habitual, siempre que reciba un adecuado enfoscado, lo que más que probablemente tuviera nuestra Capilla. El uso del ladrillo no hace mudéjar a ningún edificio. Sin embargo, sería muy probable que los albañiles y maestros de obras que labraron la Capilla de Lucena sí que fueran moriscos, siendo uno de los candidatos dadas las fechas Acacio de Orejón, figura bien conocida en la documentación de la época.

### III. UNA NUEVA VERSIÓN DEL ORDEN SALOMÓNICO EN LA CAPILLA DE LUCENA

Sabemos que en el Antiguo Régimen destaca la continua referencia en todos los centros devocionales, medievales y modernos, al Templo de Salomón y a la reconstrucción de Jerusalén y Tierra Santa en general. La tradición judeo-cristiana supuso la insistencia absoluta de que allí estaba el Primer Santuario y el País Elegido.

En España, aparte del caso modélico de la Catedral de Jaén<sup>13</sup>, es bien conocido el salomonismo del Monasterio de El Escorial<sup>14</sup>, veinte años posterior a la Capilla de Lucena, y fruto de una cultura por tanto todavía más manierista y sofisticada.. Son todas creaciones simbólicas que ponen de manifiesto que una de las cuestiones que más preocupaban en la España del siglo XVI era la cuestión de si el Templo descrito por Ezequiel era el mismo Templo construido por Salomón. A este respecto el P. Sigüenza opina que no, sino que el Templo de Ezequiel es la "...perfecta fábrica de Cristo, todo él, con todo su ámbito, se llama sancta sanctorum". Parece derivarse de esta polémica una acerba crítica de Sigüenza hacia el intento de los jesuitas Villalpando y Prado de reconstruir el Templo de Ezequiel. Además de prometer un estudio sobre los misterios salomónicos ( "De esto será el señor servido trataremos de propósito algún día " ), lleva a cabo el autor una completa y rigurosa descripción del Templo de Salomón según las escrituras<sup>15</sup>.

Por tanto en este tema Lucena no improvisa, sino que enmarca sus inquietudes en una larga tradición a favor de la cuestión salomónica, que le moverá a su intento de reconstruir el Templo de Jerusalén en su capilla sepulcral.

#### Las posibles fuentes salomónicas que manejó Luis de Lucena

En el mundo medieval son abundantes las alusiones a la cuestión del Templo de Salomón y sus posibles reconstrucciones, a partir de los estudios bíblicos: así la influencia de la arquitectura bizantina con sus grandes templos de planta central ( San Vital de Ravena, Santa Sofía y Santos Sergio y Baco en Constantinopla, etc ), los modelos prerrománicos

<sup>13</sup> Vid. GALERA ANDREU, P. A.: "La Catedral de Jaén", *Catedrales de España*, vol. 5, León, 1994, pp. 177-248, y *Las Catedrales de Vandelvira*, Úbeda, 2006.

<sup>14</sup> Sobre esta cuestión, vid. la opinión de G. KUBLER: *La obra de El Escorial*, Madrid, 1983, que sostiene que la interpretación salomónica de El Escorial es fruto tardío, posterior a los años iniciales de la obra, en cuanto las fechas en que escribe el P. Sigüenza el famoso *Discurso XXII*, serían bastante posteriores a la construcción del Monasterio. Insiste este historiador en que es El Escorial el que influye en el famoso libro de los jesuitas Prado y Villalpando, publicado en 1598-1604, y no al revés. También hay que citar a TAYLOR, R.: "Arquitectura y magia", *Traza y Baza*, 6, 1977, y SEBASTIÁN LÓPEZ, *Arte y Humanismo*, *op. cit.*, pp. 118-124. Sobre el citado libro de Prado y Villalpando y otros muchos aspectos de la cuestión, vid. la obra colectiva *Dios Arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, 1994.

<sup>15</sup> Me conformo con señalar que, como se sabe, el citado *Discurso XXII* del P. Sigüenza, ("La comparación y confidencia de este templo y casa con otros edificios famosos, principalmente con el templo de Salomón"), amén de ser exponente de su gran erudición arquitectónica, es un verdadero ensayo salomónico al uso.

occidentales ( Capilla Palatina de Aquisgrán, etc ), así como muchos edificios de planta central relacionados con la orden del Temple y del Santo Sepulcro, después de las Cruzadas, siendo al respecto un magnífico ejemplo el conjunto arquitectónico de San Stefano de Bolonia.

Llegados a los inicios del siglo XV, encontramos una famosa reproducción de Jean Fouquet en la que se representa el Templo en construcción, exacto a una gran catedral gótica tardía. Más en general, siempre se tendía en aquellos años a la reproducción del Templo con plan centralizado, como ocurre con el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, publicado en Nuremberg en 1493, y como se aprecia en las visiones del edificio que sirven de fondo a las grandes pinturas de Perugino ( Desposorios de la Virgen, Entrega de las Llaves a San Pedro ) y Rafael ( Desposorios de la Virgen ), y como se plasmó en la realidad en el Templo de San Pietro in Montorio de Bramante, y en los proyectos para el Vaticano que siguen el mismo esquema de planta central. Es una imagen semejante a la que ofrecen los *Retratos e Tablas de las historias del testamento Viejo*, de F. Frellon, publicadas en Lyon en 1543, con dibujos de Hans Holbein.

La otra imagen del templo, de plan rectangular, se inicia en larga serie con los estudios críticos del franciscano normando Nicolás de Lyra ( c. 1270-1349 ). Sus *Postillae perpetuae super totam Bibliam*, sus varios centenares de manuscritos, conocieron su primera impresión en Roma, en 1471-1472, destacando hasta fechas más tardías por su claridad expositiva y el incentivo de sus ilustraciones, en las que el Templo se representa como un palacio fortificado, con sus cubos y almenas, y el santuario queda dividido en planta en sus tres partes sucesivas de “porticus”, “sanctuarium” y “sancta sanctorum”. Además la nave central se rodea por una serie de cámaras de pequeñas dimensiones todo alrededor.

Por cierto que un famoso edificio romano, la Capilla Sixtina, también pudo servir como ejemplo o revulsivo para que Lucena ensayara su reconstrucción templaria en Guadalajara<sup>16</sup>. También cuenta con cierto aspecto encastillado, y con amplias estancias por encima de la bóveda principal.

Volviendo al esquema rectangular de Nicolás de Lyra, también fue aprovechado directamente por el más importante exegeta bíblico de los comienzos del siglo XVI. Me refiero a François Vatable ( + 1547 ), lector de hebreo en el College Royal de París, y cuya restitución —que fusiona la versión de la *Políglota de Alcalá* del Cardenal Cisneros de 1502-1522 con la de Erasmo de 1516—, sería recopilada por el impresor Robert Estienne ( 1503-1559 ), que la publicó en su cuarta edición de la Biblia, en París 1539-1540, y luego en sus versiones más enriquecidas de 1545, 1546, 1556-1557 y 1560. Dadas estas fechas sólo podemos plantear que Lucena conociera la edición de 1539-1540, justo en los años en que se estaba realizando la obra de su capilla en Guadalajara.

<sup>16</sup> Esta obra, de planta rectangular de 41 x 13,5 m., fue mandada construir por el papa Sixto VI entre 1475 y 1481, y se dedicó a la Asunción de la Virgen. En sus paredes laterales, a partir de 1481 los pintores Botticelli, Ghirlandaio, Rosselini y Signorelli, dejaron sus famosos frescos dedicados a la historia del pueblo de Israel, que determinaron parte de la importancia del inmenso ciclo miguelangelesco de su bóveda, que hasta 1508-1512 estaba pintada de azul con estrellas que representaban el firmamento. En un tercer momento, entre 1535 y 1541, —precisamente las fechas en que Lucena debió decidir y resolver su empresa arquitectónica—, el florentino realizó el fantástico Juicio Final en la pared del testero.

Pero es muy probable que el humanista alcarreño estuviera al tanto de las interpretaciones de Vatable de los años anteriores. Lo cierto es que, deudores a su manera de Lyra, los dibujos muy conocidos de Vatable-Estienne referentes al Tabernáculo, a la Vista General del Templo, y a la Vista interior del Templo, son en cierto modo el modelo más próximo a la versión que Lucena manda construir en su ciudad natal. Cierto es que con las matizaciones y adecuaciones que exigiría un emplazamiento concreto, y una propuesta personal del tema. De nuevo, nos topamos con la originalidad máxima de la Capilla arriacense, singular expresión reconstructiva, sin modelos directos a los que imitar.

Más tarde el erudito Benito Arias Montano vuelve a dar su versión del Templo salomónico, y sigue la misma línea que se inicia con Lyra, Vatable y Estienne, resultando en sus grabados un modelo en planta y alzado, especialmente en su interior y en líneas generales, bastante parecido a la Capilla de Lucena. Así llama la atención en especial la presencia de un habitáculo sobre la bóveda, a modo de piso superior, como se había hecho en: Guadalajara. Incluso la alta torre inmediata sobre el vestíbulo, la tuvo la capilla guadalajareña con la incorporación de la torre de la parroquia de San Miguel, tal como podemos apreciar por ejemplo en el grabado de Pérez-Villamil.

### **Jachim y Boaz, requisito fundamental**

Todo aquel que se haya acercado al tema, sabrá que es requisito fundamental en las reconstrucciones del Templo de Salomón la ubicación a los pies del templo, en su fachada principal, de dos columnas de bronce, llamadas en la Biblia Jachim y Boaz, y cuya presencia viene a caracterizar tantas restauraciones hechas, bien en sinagogas bien en la entrada de muchos templos cristianos. Se trata de las dos famosas columnas "salomónicas", acerca de cuya tipología tanto se ha divagado y tantas versiones se han realizado en grabados y en obras reales.

Las versiones más fieles a la descripción bíblica, dentro de una gran variedad de soluciones a veces fantásticas, ofrecen una columna de determinadas medidas y proporciones, con su basa sencilla, su fuste recto cilíndrico y un complicado capitel. En general, siguiendo la narración de *1 Reyes 7*, es obligatoria la existencia de un primer friso de granadas, o de algún fruto semejante, por debajo de una pieza en la que las labores de retícula -es decir una red en cuadrícula-, alternan con coronas o guirnaldas de labor de cadeneta. Finalmente, todo se remata con una labor de flores de lis.

Cabe citar la versión de los grabados de Vatable-Estienne, la oferta de Caramuel, la de Lamy, hasta llegar a la muy sofisticada pero más rigurosa desde el punto de vista arqueológico de Perrot y Chipiez, de 1887. Suelen representar todas dicho capitel como una especie de jarrón decorado con una trama reticular y adornado con guirnalda de granadas, sobre el que vuelan las hojas y flores de los lirios citados en el texto bíblico. Pero hay que insistir en la gran libertad de interpretación de estos elementos. Nótese que existe otra corriente, ya barroca, que deriva de las dos columnas torsas del Vaticano, aquellas romanas que se colocaron a los lados de la tumba de San Pedro, y que Bernini consagró como el

nuevo orden salomónico, con sus capiteles de orden compuesto y su característico valor eucarístico.

Pues bien, en la capilla de Lucena, Jachim y Boaz son un tema recurrente, apareciendo en su día a los lados de la puerta exterior que abría al pórtico lateral de San Miguel, según el grabado de Villamil, como las volvemos a ver a los lados del edículo que en el interior de la capilla aloja la escalera de caracol, y que permite subir a la estancia superior del edificio.

Pero al mismo tiempo podríamos sugerir que Jachim y Boaz también se repiten, hasta cuatro veces, en el exterior de la Capilla, en forma de esos cilindros adosados que tradicionalmente hemos interpretado como torrecillas, cubos o baluartes defensivos, y que ahora observo con el aspecto de un nuevo orden salomónico, inventado por Lucena.

Parecería obligado limitar la presentación de dichas columnas a una pareja, lo que se cumple en la capilla guadalajareña en su portada, y en su testero de salida al exterior, en la cueva de San Miguel, cuyo espacio intercolumnar se ha prolongado más de lo que la composición de cada tramo de la fachada lateral presenta. No se cumpliría así en su lado exterior alargado, donde serían tres las columnas abarcantes que ordenan la fachada.

### **Columnas coronadas: corona imperial o corona de salomón**

Quiero centrarme en el diseño de estas columnas como ejemplo libre de experimentación manierista acerca del orden salomónico. Mi primera propuesta consiste en que, insisto, más que cubos de origen militar son auténticas columnas dotadas de basa, fuste y capitel, que sostienen un elemento iconográfico de enorme importancia. Más difícil es afirmar que se trate de auténticas versiones de reconstrucción de las citadas Columnas de Bronce, si bien salvo en la zona superior, la del capitel, sí que parece que cumplen las proporciones y aspectos de muchas de las soluciones que se han dibujado.

La segunda sugerencia es que los pináculos o remates que se apoyan en los mencionados capiteles, son de hecho, no cupulillas, cimborrios o capirotos a modo de tejadillo de las supuestas torrecillas, sino auténticas coronas, más exactamente, coronas de tipo imperial. El fundamento de esta elección no es fácil de explicar. Sin embargo la opción de colocar coronas en lo alto de columnas, no es algo ajeno en la época de Lucena, pudiéndose argüir algunos ejemplos bien conocidos, como el famoso emblema de Carlos V basado en las Columnas de Hércules. Al final todo reside en la identificación de la corona imperial con la corona del rey Salomón, circunstancia más que evidente.

En este sentido, hay que partir del hecho de que la corona de Salomón, y de su padre David, no ha llegado a nosotros. Sin embargo, a partir de la restauración imperial carolingia, la iconografía ha representado a ambos portando una corona de tipo imperial. Del mismo modo se repite el prototipo, a partir de la Corona del Sacro Imperio Romano Germánico que se conserva en Viena, en todos los retratos de los emperadores a lo largo de las centurias y en todas las representaciones del imperio alemán. Semejantes dignidades en otros imperios ( Rusia, Gran Bretaña, Brasil, etc ), han repetido el modelo de la corona imperial germánica.

Esta corona de triple diadema, y tiara o mitra abierta, rodeada en la parte inferior por los florones de lis con piedras preciosas y rematada en lo alto con la cruz sobre la esfera armilar, es la que Lucena quiso representar en su capilla como singular reconstrucción de las columnas del templo salomónico. Plásticamente reducidas a un esquema geométrico por causa del material de ladrillo, las columnas de la capilla de Lucena ofrecen una versión en forma de pináculo cerrado de las citadas tiaras. Abajo, los florones de lirios estarían representados por esas formas treboladas, cinco en cada semicolumna, en las que se insertan sendas cruces.

De este modo, el autor del diseño de este orden salomónico singular, y la voluntad del comitente, quisieron asociar la idea del templo de Jerusalén con la figura del Rey Salomón, constructor del primer edificio. Para ello tienen que aludir a la corona imperial, en 1540 en la cabeza del rey de España, el gran César Carlos, que a su vez tiene como elementos muebles de su escudo –desde 1516-1517, antes de ser rey y emperador–, las dos columnas de Hércules coronadas por sendas tiaras, una imperial y otra real. Pero posiblemente aquí esté la clave del mensaje salomónico de la Capilla de Luis de Lucena, cuya explicación, a falta de documentos explícitos, quizá haya que buscarla en el conocido erasmismo del médico y erudito guadalajareño.

#### IV. A MODO DE CONCLUSIÓN: ERASMISMO Y MONARQUIA SAPIENCIAL

Cabe plantear como conclusión que Luis de Lucena, a la vista del recurso a un original orden mosaico en las columnas del exterior de su Capilla alcarreña, debía de compartir, desde su posición de humanista europeo con contactos estrechos en el círculo del humanismo del sur de Francia y especialmente de los muchos erasmistas españoles por entonces en Roma, aquel proyecto político que de forma explícita Erasmo de Rotterdam, los Valdés, Luis Vives, Hugo de Moncada y tantos otros católicos pro imperiales, deseaban se llevara a cabo por obra de Carlos V: la unidad de todos los reyes cristianos de Europa bajo una sola autoridad imperial, al servicio de la Iglesia, y en lucha contra los enemigos de la Fe.

Este milenarismo<sup>17</sup> salomónico engrandeció enormemente el prestigio del Emperador, y aún más tarde el de su hijo Felipe II, “Nuevo Salomón” en boca de tantos de sus ideólogos y propagandistas<sup>18</sup>. Las ideas de Prudencia, Justicia y sobre todo Sabiduría, se

<sup>17</sup> Cabe citar con MARTÍNEZ RIPOLL, A.: “El Escorial Apocalíptico, o la Jerusalén Celeste en la Tierra. Cratofonía escatológica del Último Emperador”, en *El Monasterio del Escorial y la Arquitectura. Actas del Simposium*, Madrid, 2002, pp. 63-98, la existencia de la interesante Leyenda del Último Emperador, de origen franciscano, en la que se consideró a Carlos V como el Emperador de los Últimos Tiempos, destinado junto a su hijo a gobernar en paz todos los reinos de la Tierra. Este autor pone en relación tal mesianismo carolino con la erección del Monasterio de El Escorial.

<sup>18</sup> La exaltación del Emperador Carlos llevada a cabo por sus cronistas Pedro Mexía, Alonso de Santa Cruz o Fray Prudencio de Sandoval, que le destaca como príncipe sabio y virtuoso, ha sido estudiada por SAENZ DE CASAS, M. C.: *La imagen literaria de Carlos V en sus crónicas castellanas*, The Edwin Mellen Press, 2009. Sobre su imagen política CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del Héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1982, y *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, 2000.

habrían de encarnar en una nueva Monarquía Sapiencial<sup>19</sup>, representada por la dinastía hispano-austríaca. La capilla de Lucena fue la contribución de su promotor para promover la imagen más deseada de un Monarca que, en 1540, todavía ilusionaba a humanistas de ascendencia erasmista, teñidos sin duda de un milenarismo e irenismo de los que Lucena quiso ser adalid en su ciudad natal<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> En una larga tradición europea y española ( véase el *Libro de los Doce Sabios o Tratado de la Nobleza y Lealtad* del reinado de Fernando III el Santo ) que ha estudiado RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, M.: *Los Reyes Sabios. Cultura y poder en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*, Madrid, 2008, 893 pp., y que persigue definir y alcanzar la perfección del rey, del príncipe o del regidor público. Además de la consideración de Carlomagno como el nuevo Rey David, demuestra el autor que todos los Libros Sapienciales consagran como ejemplo a los dos reyes-tipo del Antiguo Testamento: David y Salomón.

<sup>20</sup> Nótese que en esta comunicación no abordo los valores iconográficos y simbólicos del interior de la Capilla de Luis de Lucena, donde se puede percibir la existencia de un verdadero orden seráfico de pilastras. Sin duda que estando en relación también con el salomonismo del edificio, por falta de espacio, es cuestión que queda pendiente para otro momento.





Biblia de Estienne-Vatable.  
Templo de Salomón



Templo de Salomón abierto,  
según Estienne-Vatable

1. Columna de bronce  
2. Columna de bronce  
3. Columna de bronce  
4. Columna de bronce  
5. Columna de bronce  
6. Columna de bronce  
7. Columna de bronce  
8. Columna de bronce  
9. Columna de bronce  
10. Columna de bronce  
11. Columna de bronce  
12. Columna de bronce  
13. Columna de bronce  
14. Columna de bronce  
15. Columna de bronce  
16. Columna de bronce  
17. Columna de bronce  
18. Columna de bronce  
19. Columna de bronce  
20. Columna de bronce  
21. Columna de bronce  
22. Columna de bronce  
23. Columna de bronce  
24. Columna de bronce  
25. Columna de bronce  
26. Columna de bronce  
27. Columna de bronce  
28. Columna de bronce  
29. Columna de bronce  
30. Columna de bronce  
31. Columna de bronce  
32. Columna de bronce  
33. Columna de bronce  
34. Columna de bronce  
35. Columna de bronce  
36. Columna de bronce  
37. Columna de bronce  
38. Columna de bronce  
39. Columna de bronce  
40. Columna de bronce  
41. Columna de bronce  
42. Columna de bronce  
43. Columna de bronce  
44. Columna de bronce  
45. Columna de bronce  
46. Columna de bronce  
47. Columna de bronce  
48. Columna de bronce  
49. Columna de bronce  
50. Columna de bronce  
51. Columna de bronce  
52. Columna de bronce  
53. Columna de bronce  
54. Columna de bronce  
55. Columna de bronce  
56. Columna de bronce  
57. Columna de bronce  
58. Columna de bronce  
59. Columna de bronce  
60. Columna de bronce  
61. Columna de bronce  
62. Columna de bronce  
63. Columna de bronce  
64. Columna de bronce  
65. Columna de bronce  
66. Columna de bronce  
67. Columna de bronce  
68. Columna de bronce  
69. Columna de bronce  
70. Columna de bronce  
71. Columna de bronce  
72. Columna de bronce  
73. Columna de bronce  
74. Columna de bronce  
75. Columna de bronce  
76. Columna de bronce  
77. Columna de bronce  
78. Columna de bronce  
79. Columna de bronce  
80. Columna de bronce  
81. Columna de bronce  
82. Columna de bronce  
83. Columna de bronce  
84. Columna de bronce  
85. Columna de bronce  
86. Columna de bronce  
87. Columna de bronce  
88. Columna de bronce  
89. Columna de bronce  
90. Columna de bronce  
91. Columna de bronce  
92. Columna de bronce  
93. Columna de bronce  
94. Columna de bronce  
95. Columna de bronce  
96. Columna de bronce  
97. Columna de bronce  
98. Columna de bronce  
99. Columna de bronce  
100. Columna de bronce



Columna de bronce según Lamy



Corona Imperial Germánica. Viena