

EL ORATORIO DEL PALACIO ARZOBISPAL DE ALCALÁ. UNA HIPÓTESIS PICTÓRICA

Gustavo Chamorro Merino
Miembro de la I.EE.CC.

RESUMEN

Los Arzobispos de Toledo disponían en su Palacio de Alcalá de Henares de un oratorio privado poco conocido. En este artículo se recopilan y sistematizan los datos disponibles y se propone una hipótesis sobre la decoración pictórica del oratorio, plasmada en ilustraciones.

Palabras clave: *Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, oratorio privado, pinturas murales, Juan Correa de Vivar, credo de los apóstoles, hipótesis, dibujos.*

ABSTRACT

Toledo's Archbishops had a little-known private oratory in their Palace of Alcalá de Henares. This article collects and systematizes the available data about it and proposes a hypothesis about its pictorial decoration, with illustrations.

Key words: *Archbishop's Palace of Alcalá de Henares, private oratory, mural paintings, Juan Correa de Vivar, apostles' creed, hypothesis, drawings.*

Es seguro que el Palacio Arzobispal de Alcalá contó con capilla desde su fundación en la década de los cuarenta del siglo XIII, pero no hay datos sobre esta dependencia ni en tiempos medievales ni tras la ampliación renacentista de los arzobispos Fonseca y Tavera. La primera referencia textual a la capilla del Palacio no se encuentra hasta bien avanzado el siglo XIX y se debe a Esteban Azaña (1882: 389) quien, al hablar del Salón de San Diego del Palacio Arzobispal en su "Historia de Alcalá", indica que "en los últimos años que la mitra disponía de este edificio, el salón servía de Capilla". Probablemente este espacio estaba ya dedicado a capilla a finales del siglo XVIII como sugiere una carta del conserje del Palacio Eugenio Martín Ventas al secretario del cardenal Lorenzana, de 9 de febrero de 1795, (Archivo Diocesano de Toledo, en adelante ADT, Clérigos Franceses, Caja 3, expediente 5) en la que cuenta que cuando los clérigos franceses, huidos de la Revolución y alojados en Palacio, estaban entrando en la capilla para comenzar unos ejercicios espirituales se produjo el derrumbamiento de una parte del cielo raso.

El salón de San Diego ocupaba el primer piso de la crujía oeste del patio de columnas o de Fonseca, y recibió el nombre del santo franciscano al ubicarse en él, hacia 1880, una magnífica estantería, procedente de la biblioteca del demolido convento de Santa María de Jesús o de San Diego. En el Archivo General de la Administración (en adelante AGA) se conservan planos, fechados en 1877 (AGA, 014.002, mod. 31, planero 3, cajón 11, carpeta 26), que documentan su anterior condición de capilla y lo muestran dotado de un cielo raso que puede ser el que cayó sobre los clérigos franceses. Hay certeza, sin embargo, de que la instalación de la capilla en el que luego será salón de San Diego es relativamente moderna: entre las ruinas del Palacio se conserva en pie el muro oeste del salón de San Diego y en él pueden observarse, a media altura, tres huecos rectangulares semi-tapiados, el central mayor que los laterales; sobre cada uno de ellos se adivina, también cegado, un conducto vertical; se trata de tres chimeneas abiertas al espacio del salón que acreditan que en un momento anterior a su uso como capilla este espacio era una sala de estar, bien caldeada, utilizada por los arzobispos o sus invitados.

Además de la capilla, destinada a ceremonias con cierta afluencia de fieles, en el Palacio hubo un pequeño oratorio para el uso personal de los arzobispos. En este oratorio privado se centrará el presente trabajo. Fue creado por el arzobispo don Alonso de Fonseca (1523-1534) y suprimido durante la prelatura del cardenal infante Luis Antonio de Borbón (1735-1754). Es mencionado por primera vez por José María Escudero de la Peña en 1877, y posteriormente se ocupan de él Liborio Acosta de la Torre, Francisco Giner

de los Ríos, Elías Tormo, Francisco Rodríguez Marín y Heliodoro Castro. Además, y afortunadamente, el fotógrafo Mariano Moreno captó hacia 1917 (San Luciano, 2009: 254) cuatro imágenes del oratorio¹ que se conservan en el Instituto del Patrimonio Cultural de España² (en adelante IPCE).

Escudero de la Peña, que fue archivero y director del Archivo General Central instalado en el Palacio desde 1859, publicó en el periódico *La Época* un artículo titulado “Las pinturas murales de Alcalá” en el que escribe (Escudero, 1877: 4):

“Las pinturas murales recientemente descubiertas en el Archivo general central, en Alcalá de Henares, lo han sido en una pieza de uno de los torreones de la banda del edificio que mira al Sur. Dicha cámara, que desde los últimos años del siglo pasado había sido destinada á alcoba de los arzobispos de Toledo, á quienes pertenecía el palacio, y que en él hacían frecuentes y periódicas mansiones, tuvo, como ahora se ha visto, muy distinto empleo en el siglo XVI, pues hubo de dedicarse á oratorio de los preladados. Es un aposento que, acomodándose á la forma rectangular del torreón, cuya caja entera ocupa, mide 4,95 m por 6,46 en sus lados y 4,74 en su altura. Tiene en toda su extensión zócalo de 1,46 m, formado con lindos azulejos de los siglos XV y XVI, y le cobija un techo artesonado esculpido en madera, en dos de cuyos tercios se ostentan las armas del arzobispo D. Alonso Fonseca (1524-34), y en lo restante las de su sucesor el cardenal D. Juan de Tavera (1534-45). En el tercio superior de tres de los muros es donde se han hallado al tratar de repararlos las pinturas murales que, al verificarse allí á fines de siglo pasado obras para comodidad y ensanche de las cámaras arzobispales, fueron bárbaramente picadas, con el fin de blanquear sobre ellas, en unas partes, y en otras totalmente destruidas para abrir nuevas puertas y balcones, al paso que se ensanchaba la pieza por el N. con la demolición del muro de aquel lado, en el cual se estendía [sic] parte de la composición pictórica.”

“Esta, corriendo sobre un zócalo general de 0,44 m, que imitaba mármol de colores, se dividía en dos fajas o zonas superpuestas en la inferior de las cuales que mide 1,05 m, pintáronse en hornacinas cuadradas (tres de ellas efectivas y de 0,5 m de fondo y la cuarta figurada), los cuatro doctores máximos de la Iglesia, dos de los cuales se conservan medianamente, estando casi del todo destruidos los otros. En los intervalos de estas hornacinas

¹ Parece chocante que esta estancia, que era el despacho del director del Archivo, permaneciera decenios con el papel decorado de las paredes a medio desmontar, a la espera de un proyecto de restauración.

² En la fototeca del IPCE (<http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca>) pueden consultarse *on line* todas las imágenes referenciadas en este trabajo.

veíanse otras, en forma de pilastras, figurando conchas de oro, que ocupaban santas mártires con sus respectivos atributos.”

“En la faja superior, de 0,59 m, la composición comenzaba por el muro del S. con la imagen de Jesucristo crucificado, teniendo á los lados de la cruz á su afligida Madre y al preferido apóstol San Juan. A partir desde esta escena, desarróllase la composición uniforme y simétricamente en los tres lados que restan, aparentando intercolumnios en cuyos centros, y también en hornacinas de conchas doradas, aparecen los doce apóstoles. Separan entre sí éstos intercolumnios, compartimientos compuestos de medallones circulares, á los que van adosados angelitos en actitud de enlazarlos con entrecruzadas bandeletas o cintas, al paso que algunos de ellos presentan asimismo el escudo de Fonseca, con cinco estrellas de gules sobre campo de oro.”

“En el centro de estos medallones hay cartelas rectangulares apaisadas, en las cuales, sobre fondo verde oscuro, se leen, en mayúsculas romanas doradas, versículos o partes del credo en latín, observándose que cada apóstol tiene á su izquierda el pasaje del Símbolo de la Fe, cuya composición se le atribuye. Estas cartelas, juntamente con las figuras apostólicas que más o menos truncadas restan, permiten calcular lo que falta de la composición, pues, desde las palabras *pasus sub Pontio Pilato, mortus et sepultus* saltan, por la falta del lienzo destruido, á *remissionem peccatorum*, que se lee en la última cartela conservada en el muro del E, y en la siguiente y última del mismo está la frase final *vitam eternam, amen*, cerca del ángulo en que se arranca la pared del S., y en ella el principio de la pintura con la Crucifixión, según antes dijimos. Remata todo en lo alto con un friso, casi completamente perdido, en anchura de 0,21 m, pero en el que, como en toda la ornamentación y accesorios, se nota bien el gusto del Renacimiento.”

“La ejecución de estas pinturas es notabilísima, sobre todo en las figuras, así por la corrección y valentía del dibujo, como por el sentimiento, propiedad y armonía, y por lo caliente y jugoso del colorido. Déjase conocer bien en la obra la influencia alemana, la cual, hacia la época a que corresponde (1524-1534), comenzaba aquí a sobreponerse á la italiana.”

“Por estos y otros caracteres, pudiera atribuirse la obra á un pintor de la escuela de Antonio del Rincón, como su hijo Fernando, ó alguno de los Comontes (Antonio, Francisco é Iñigo) y aun también al famoso Alonso de Berruguete, tan perito como es sabido en las tres nobles artes.”

“Estos artistas y otros varios de los que sobresalían en aquella edad de oro para el arte español, fueron protegidos por el Médicis del episcopado español, D. Alonso Fonseca, quien los hizo trabajar en muchos monumentos que hoy pregonan la fama de protector y protegidos en Toledo, Alcalá, Salamanca y Santiago.”

Cinco años después, Acosta de la Torre, en su “Guía del viajero en Alcalá de Henares” (Acosta, 1882: 119-120) describe someramente el oratorio arzobispal, pero no aporta ninguna novedad respecto de lo escrito por Escudero. Sí se encuentra un dato adicional –sobre los azulejos– en los artículos publicados en 1888 por Francisco Giner de los Ríos en *La Ilustración Artística* (Giner, 1888: 368):

“Aunque no de grande importancia arquitectónica, merece, sin embargo, citarse el Oratorio. Este departamento ocupa el piso principal de uno de los torreones, el más occidental... corriendo por su parte inferior un alto zócalo de azulejos de relieve y tracería morisca...”

Y también hay alguna información interesante sobre la autoría de las pinturas en lo que, treinta años después, escribe Elías Tormo (1917: 148):

“Inmediato está el despacho del director, con notables restos de pinturas murales (santos padres, santas, niños desnudos con el escudo de Fonseca) de Juan de Borgoña (?)”.

Francisco Rodríguez Marín, en su texto sobre la provincia de Madrid para el “Catálogo Monumental de España” fechado el 20 de mayo de 1920, apunta como noticia novedosa la culpabilidad del arzobispo Borbón en la destrucción del oratorio y propugna, como Tormo, la autoría de Juan de Borgoña (Rodríguez, 2014: 166):

“Todavía queda por mencionar de la época de Fonseca la decoración interna del torreón del extremo occidental de ese frente sur. Fue capilla u oratorio de los preladados, hasta que al susodicho don Luis de Borbón, se le ocurrió transformarlo en dormitorio suyo, para lo cual consintió que se picaran las pinturas al fresco que decoraban sus paredes y que son obra que se atribuye a Juan de Borgoña.”

Heliodoro Castro (1929: 89), por fin, hace una breve mención a “El despacho del Jefe” del Archivo y sus restos decorativos, en la que repite lo consignado por autores anteriores.

Por lo que hace a las fotografías de Moreno, tres de ellas muestran las pinturas murales: una recoge el conjunto de los restos pictóricos (signatura IPCE 36155-B), formados por dos artículos del credo y un fragmento de otro, dos apóstoles, dos santas mártires y dos padres de la Iglesia y parte de un tercero; otra fotografía muestra en detalle la figura del apóstol San Juan (signatura IPCE 36156-B) y la última presenta al papa San Gregorio (signatura

IPCE 36157-B). La cuarta imagen (signatura IPCE 35418-B) corresponde al artesonado del oratorio en el que confluyen los escudos de Fonseca y los de Tavera, apareciendo doce casetones con las armas del primero y ocho con las del segundo.

Las descripciones fijan sin lugar a duda la ubicación del oratorio en el primer piso del torreón suroccidental del Palacio, y así lo ratifican los ya citados planos del AGA de 1877, en los que sobre el espacio de la primera planta de la torre suroeste aparece la leyenda “Dormitorio de S. E.”. Esta torre fue levantada por el arzobispo Fonseca según declara el mismo prelado en su testamento:

“Yten por quanto desde la torre que mandamos alçar en el quarto del jardín del bosque de esta casa se descubre parte de las habitaciones del monasterio de monjas de Sant Juan de la Penitencia, mandamos que se alçen las tapias del dicho monasterio... para que desde la dicha torre no puedan ver las habitaciones de las religiosas del dicho monasterio” (folio 57r, Sendín, 1977: 253).

Pavón (1996: 52) sostiene que Fonseca utiliza para “alçar” su torreón de vistas una torre castrense del recinto medieval del Palacio, pero –si lo hace– sólo aprovecha los cimientos pues en los planos más antiguos del Palacio se comprueba que los muros de la planta baja de este torreón de vistas tenían un espesor máximo de 1,20 m, mientras que los muros correspondientes del inmediato torreón de la Fuente casi alcanzan un grosor de 2 m.

El torreón suroccidental del Palacio fue afectado por el incendio del 11 de agosto de 1939, y sus restos fueron demolidos –salvo pequeñas porciones de los muros sur y oeste de la planta baja– a lo largo de la década siguiente. Nada queda del oratorio arzobispal salvo los textos históricos y las fotografías de Moreno. A la vista de éstas Isabel Mateo Gómez (1990: 275) adjudica “sin lugar a duda” la autoría de la decoración pictórica del oratorio al pintor toledano Juan Correa de Vivar, discípulo de Juan de Borgoña³;

³ No tenemos cualificación académica ni suficiente conocimiento de la pintura española de la primera mitad del siglo XVI como para cuestionar la atribución de las pinturas del oratorio arzobispal hecha por la profesora Mateo Gómez; sin embargo hay que señalar que estos frescos debieron ejecutarse –por la presencia de su heráldica– antes de la muerte del arzobispo Fonseca en 1534, o muy poco después. En estos años iniciales de la década de los treinta fecha la profesora Mateo Gómez la que considera primera obra autónoma de Correa de Vivar, el retablo de la iglesia del convento de las Clarisas de Griñón; este fue un encargo del fundador del convento Rodrigo de Vivar, canónigo de Zamora y tío del pintor. De este retablo dice doña Isabel Mateo Gómez que “sigue el estilo de Juan de Borgoña, muy especialmente del retablo de San Miguel de los Ángeles de Toledo, fechado en 1531”, hoy en la catedral de la

y califica su programa como de humanismo cristiano de clara influencia erasmista, comparando el espacio del oratorio arzobispal de Alcalá con la capilla de Santa Fina de Ghirlandaio o el Studiolo de Federico de Montefeltro.

ESPACIO Y ORNAMENTACIÓN

Escudero de la Peña dice que el oratorio medía 6,46 metros en su lado más largo (dirección norte-sur) y 4,95 metros en el más corto, siendo su altura de 4,74 metros. Estas medidas se ven confirmadas en el croquis preparatorio del Plano Topográfico y Catastral trazado en 1866 por Hurtado y Sainz de Aja (Archivo del Instituto Geográfico Nacional –en adelante IGN–, signatura 821306); en él las medidas de la planta baja situada bajo el oratorio son de 6,30 metros en dirección norte-sur y de 5,00 metros en dirección este-oeste.

De los más de cuatro metros y medio de altura de los muros del oratorio apenas un metro aparecía desnudo, pues –como explican Escudero, Acosta y Giner de los Ríos– la parte baja estaba recubierta por un zócalo de azulejos mudéjares de arista de casi un metro y medio, y la parte alta del muro lucía una decoración pictórica de más de dos metros –2,29 exactamente– de altura. Esta decoración estaba dividida en cuatro franjas: la más baja, de 44 cm, estaba pintada imitando mármol, y la más alta era un friso de 21 cm; las dos franjas intermedias contenían los motivos figurativos que daban carácter y significado al oratorio. En la banda superior, de 59 cm según Escudero, se desplegaba un apostolado, en el que a cada apóstol acompañaba el artículo del credo redactado por él según la tradición; los apóstoles aparecían en hornacinas flanqueadas por columnas y los artículos del credo en medallones escoltados por ángeles de apariencia infantil. La banda inferior, de 105 cm, estaba formada por medallones con padres de la Iglesia, separados por santas mártires en hornacinas también flanqueadas por columnas. Las fotos de Moreno muestran que los medallones de los artículos del credo se situaban sobre los medallones de los santos padres y las hornacinas de los apóstoles sobre las hornacinas de las mártires. Los textos mencionan la presencia en los medallones inferiores de los cuatro padres de la Iglesia latina y el dato de que tres de ellos estaban en hornacinas practicadas en el espesor del muro;

Almudena de Madrid (Mateo, 1983: 17-18). Si el primer comitente para Correa de Vivar fue su tío carnal, no es arriesgado pensar que en un encargo de la misma época, o algo anterior, procedente nada menos que del arzobispo de Toledo hubiera una intervención significativa de Juan de Borgoña, maestro de Correa y pintor favorito de los arzobispos de Toledo durante muchos años.

en las fotos se identifica sin lugar a duda a San Jerónimo y San Gregorio, ambos en hornacinas, y se ve un fragmento de la figura de un obispo, que ha de corresponder a San Agustín o a San Ambrosio; como los apóstoles son doce y doce los artículos del credo atribuidos, es claro que, además de los cuatro padres de la Iglesia latina, en la banda inferior existían otros ocho medallones con otros tantos personajes relevantes en la historia de la Iglesia.

La descripción de Escudero, que es la más minuciosa, explica que la decoración pictórica se desarrollaba simétricamente a partir de una crucifixión pintada en el muro sur, en el que, por tanto, estarían la cabecera y el altar del oratorio; así el apostolado y los textos del credo se desplegarían ordenadamente por los muros oeste, norte y este. El autor afirma que no hay resto ninguno de decoración en la pared norte y apunta que ello es consecuencia de la demolición del correspondiente muro original, practicada para aumentar la capacidad de la estancia. Esta hipótesis no se compadece con la geometría que aparece en los planos más antiguos del Palacio pues el muro norte del oratorio está alineado y tiene continuidad con el muro norte de la galería porticada de la fachada meridional o del Ave María, y lo mismo sucede en planta baja (planos de la escritura de cesión del Palacio por el arzobispado de Toledo al ministerio de Fomento, 1859, Archivo de Protocolos Notariales de la Provincia de Madrid, signatura T-27176, fols. 665-666); así, lo probable es que la ausencia de pinturas en el muro norte del oratorio se debiera a una eliminación más radical de las mismas.

La distribución de los apóstoles por los muros del oratorio puede establecerse atendiendo a la ubicación que señala Escudero para alguno de los versículos del credo y a la fotografía general de Moreno. En esta aparecen los artículos tercero y cuarto del credo: en el medallón de la izquierda (del observador) figura el versículo "*qui conceptus...*" (QVI CONCEPT//VSEST DE SPI//RITV SANCTO NA//TVS EX MARIA) y en el de la derecha el versículo "*passus sub Pontio...*" (PASSVS SVB PON//TIO PILATO CRV//CIFIXVS MO//RTVS ET SEPV//LTUS).

El artículo del credo atribuido a cada uno de los apóstoles ha tenido a lo largo de los siglos alguna indefinición. En la espléndida revisión de esta materia hecha por Juana Bernal en su tesis (Bernal, 2010: 39-45 y 84-96) se puede documentar esta variabilidad, fundamentada en el distinto orden con el que los apóstoles son mencionados por los cuatro evangelios y por los textos patrísticos. El orden más utilizado a partir del siglo XIII es el que quedó fijado en el canon de la misa (Bernal, 2010: 86), que también es el establecido en la asignación de los artículos del credo en el *Sermo CCXL* del *Symbolo IV* del tratado patrístico *Pseudo Agustinus* (Bernal, 2010: 42): Pedro, Andrés, Santiago el mayor, Juan, Tomás, Santiago el menor, Felipe,

Bartolomé, Mateo, Simón, Judas Tadeo y Matías; y este es el que aparece en numerosas cartillas de la doctrina cristiana del siglo XVI (Bernal, 2010: 87-97) y en un grabado de la misma época de Marcantonio Raimondi⁴ titulado “Los pequeños santos” (Biblioteca Nacional de España, en adelante BNE, signatura ER/1284 (211)).

El único apóstol reconocible en las fotografías de Moreno es San Juan, caracterizado por el cáliz del que surge un dragón; a su izquierda (del personaje, no del observador) aparece el cuarto artículo del credo “*passus sub Pontio...*”. Escudero escribe: “cada apóstol tiene a su izquierda el pasaje del Símbolo de la Fe, cuya composición se le atribuye”. Se puede descartar que San Juan esté asociado al tercer versículo “*qui conceptus...*”, a la izquierda del observador, pues en ninguna de las relaciones del colegio apostólico aparece Juan en tercera posición; sí lo hace en segunda en textos muy antiguos como el *Missale Gallicanum Vetus*, del siglo VII, el Tratado de San Pirminio, del siglo VIII o en los propios Hechos de los Apóstoles (Bernal, 2010: 39-40, 84-85), pero nunca es el tercer apóstol enumerado. En la fotografía general de Moreno también se aprecia –más a la derecha del observador– otro apóstol, con el rostro completamente borrado y trazos poco reconocibles por la oscuridad de la imagen; pero en su mano derecha se adivina la presencia de un objeto ancho y recto que se prolonga hacia arriba para luego doblarse en ángulo de 90 grados: una escuadra de constructor, símbolo de San Tomás. Puesto que sólo en el orden del colegio apostólico enunciado por el *Sermo CCXL* y en el canon de la misa los apóstoles Juan y Tomás ocupan las posiciones cuatro y cinco, forzoso es concluir que en el oratorio arzobispal los apóstoles aparecían siguiendo la relación del canon de la misa.

El muro del oratorio fotografiado por Moreno tiene, entonces, que ser el oeste, toda vez que la composición pictórica empieza en el muro sur y sería imposible que los artículos tercero y cuarto del credo cayeran en otro muro no inmediato al origen. Por otro lado, la puerta que aparece en la fotografía –de carpintería característica del siglo XVIII– se corresponde sin duda con la que presenta el muro oeste en los planos de Palacio de 1859, pues la otra puerta del plano, en el muro este, está completamente esquinada; por el contrario, la puerta que aparece en el muro oeste del plano está casi centrada

⁴ Los grabados de Marcantonio Raimondi fueron utilizados como modelo por numerosos pintores. Está documentada la utilización por Correa de Vivar de al menos un grabado de Raimondi (Mateo, 1983: 13). En la Iglesia Magistral de Alcalá se conservaba hasta la Guerra Civil un lienzo de autor anónimo, realizado en el siglo XVI, que plasmaba la Misa de San Gregorio, y que seguía fielmente el grabado de Raimondi del mismo título; fotografiado por Mariano Moreno, la imagen se conserva en el IPCE, signatura 37680-B.

en su paño, como la de la fotografía. La posición de los versículos tercero y cuarto respecto de la puerta hace imposible que los artículos anteriores – primero y segundo– cupieran en el muro oeste, por lo que es forzoso concluir que estaban en el muro sur. El espacio de muro al norte de la citada puerta permite perfectamente que el muro oeste también acogiera los artículos quinto y sexto y sus correspondientes apóstoles.

Dando por bueno lo razonado en el párrafo anterior, parece plausible que en el oratorio arzobispal de Alcalá los artículos del credo y sus correspondientes apóstoles estuvieran distribuidos de la siguiente manera:

- muro sur, artículos 1º y 2º
- muro oeste, artículos 3º, 4º, 5º y 6º
- muro norte, artículos 7º y 8º
- muro este, artículos 9º, 10º, 11º y 12º

Tal posibilidad se ve confirmada por el texto de Escudero de la Torre cuando afirma que en el muro este se leen los artículos décimo –“*remissionem peccatorum*”– y duodécimo –“*vitam eternam, amen*”–.

Los muros norte y sur acogerían un número inferior de artículos no solo porque tales muros fueran más cortos, sino porque en ellos habría motivos pictóricos adicionales; de este extremo hay seguridad para el muro sur porque Escudero explica que en él existía una pintura de Cristo crucificado; para el muro norte se puede conjeturar la existencia de otra pintura devocional o tal vez de un motivo heráldico.

La puerta del muro oeste no existía en época de Fonseca, pues en aquel momento este muro estaba exento; ello se documenta en el dibujo de Wyngaerde de 1565 y lo confirma la presencia de la heráldica del arzobispo Sandoval y Rojas (1599-1618) en la crujía que lindaba por el oeste con el torreón. Por otro lado, no parece lógico que la entrada al oratorio, en tiempos de Fonseca y de Tavera, se verificase por la puerta este desde la arcada alta de la galería del Vicario, abierta a la intemperie. En esta tesitura el acceso debía ser una puerta en el muro norte. La obra de cierre de esta puerta pudo ser la causa de la destrucción radical de las pinturas murales del muro norte.

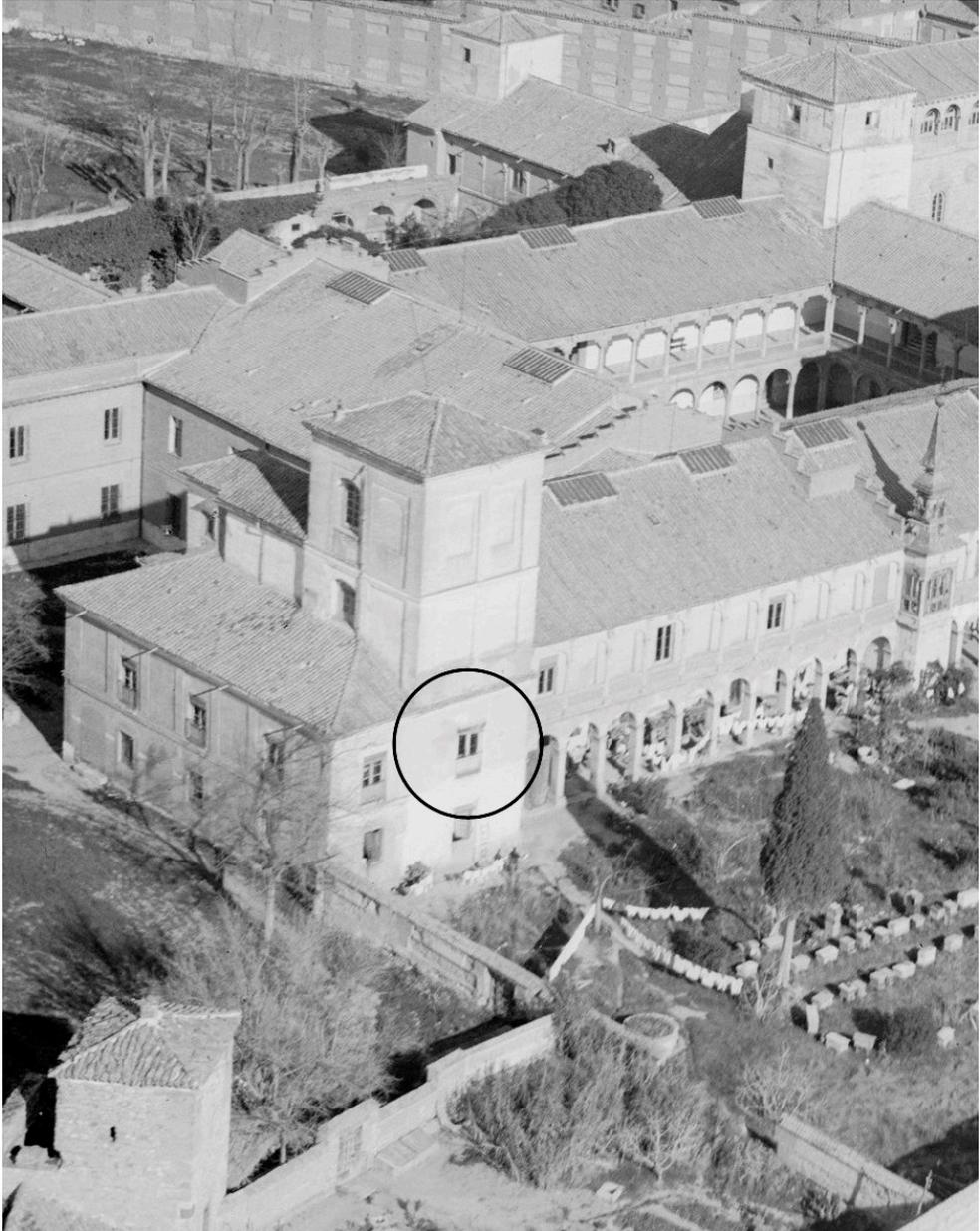


Figura 1. Foto aérea del Palacio Arzobispal en la que queda marcada la situación del oratorio en el Palacio. Luis Marín, 1928. [Archivo Marín – Archivo del Movimiento Obrero, Alcalá de Henares].

El altar del oratorio se situaría entonces en el muro sur, bajo el calvario pintado que describe Escudero como elemento central del conjunto. En todos los planos de Palacio conocidos existe una ventana en este muro sur, pero su tipología de balcón sin vuelo –que puede apreciarse en la figura 1– y su similitud con el hueco vecino, ubicado ya en el cuerpo de edificación construido por Sandoval, apuntan a que esta ventana como tal es posterior a la época de Fonseca y Tavera. Es posible que en dicha época el oratorio recibiese luz a través de otros huecos existentes en los muros este y oeste, aunque tampoco puede descartarse que hubiera una ventana en el muro sur, situada por debajo de la decoración pictórica. En todo caso, cualquiera que fuese la posición de las ventanas, habría un eje y un recorrido en el oratorio desde la puerta al norte hasta el altar al sur.

REPRESENTACIÓN GRÁFICA

Establecida una hipótesis plausible de cómo se distribuían en el oratorio arzobispal los apóstoles y los artículos del credo, se ha plasmado gráficamente, a título de conjetura, su decoración pictórica. Para afrontar esta tarea más allá del fragmento fotografiado por Moreno se han buscado referencias en obras similares del propio Juan Correa de Vivar o, subsidiariamente, de su maestro Juan de Borgoña y de los autores de los que ambos recibieron influencia.

La profesora Mateo Gómez, máxima especialista en Correa de Vivar, ha documentado que este coincidió como oficial del taller de Juan de Borgoña con Pedro de Cisneros y Francisco de Comontes (Mateo, 1983: 10); y considera que las obras pintadas por Correa durante su primera década de trabajo estuvieron muy influidas por Juan de Borgoña y por evocaciones de Pedro de Berruguete; también aprecia que Correa incorpora posteriormente formas renacentistas del círculo de Rafael y rasgos de Leonardo da Vinci (Mateo, 1983: 11).

Junto a la búsqueda de referencias que permitieran dibujar con fundamento los distintos personajes que componían la decoración pictórica del oratorio arzobispal, hubo que elucidar qué otros posibles personajes de la historia de la Iglesia completaban hasta la docena –añadidos a los cuatro padres latinos– los medallones de la banda inferior. Se ha optado por la presencia de los cuatro padres de la Iglesia Hispana⁵ –modelos que Correa

⁵ Clásicamente San Isidoro y San Leandro de Sevilla, y San Ildefonso y San Eugenio de Toledo, aunque la condición de padres de la Iglesia hispana también se ha atribuido a Gregorio de Elvira, Juan de Lérida, Justo de Urgel, Martín de Braga, Osio de Córdoba y otros.

pudo ver en el sepulcro del cardenal Cisneros de la capilla de San Ildefonso– y de los cuatro evangelistas. Tal elección ha parecido lo más probable para un lugar de culto, y en Castilla; otras opciones, como las propuestas por Isabel Mateo Gómez (2003: 18) –padres orientales, filósofos, autores de la primera cristiandad, frailes eruditos...– para la decoración de la librería de Cisneros en la catedral de Toledo, serían apropiadas para una biblioteca con mucho espacio para retratos, pero no para un pequeño oratorio.

Los resultados de la búsqueda de modelos referenciales han sido diversos. El mayor éxito se ha obtenido con el grupo de santas mártires: en el retablo de la iglesia de las Clarisas de Griñón, pintado por Correa hacia 1532-1534 (Mateo, 1983:18), aparecen ocho santas mártires, de cuerpo entero y dispuestas en hornacinas aveneradas como en el oratorio de Alcalá. Y además la santa mártir situada a la derecha del observador en la foto general de Moreno es casi idéntica a la segunda, contando desde arriba, de las santas pintadas por Correa en el lado de la epístola del retablo de Griñón. Correa –como tantos otros– reutilizaba sus creaciones, y las santas de Griñón (Fernández, 2010: 59) pueden emplearse como modelo para las santas del oratorio de Alcalá.

Con los apóstoles el resultado ha sido menos alentador. Como todos los pintores de su época, Correa de Vivar pintó a los apóstoles: en la almoneda de sus bienes el pintor Francisco de Linares compró, entre otros, un dibujo de siete apóstoles (Pedraza, 1976: 34). Por otro lado, consta –según el inventario de las obras artísticas del desamortizado monasterio cisterciense de Santa María la Real de Valdeiglesias⁶, realizado el 14 de abril de 1836 por Julián Zabaleta, comisionado de la Real Academia de San Fernando– la existencia en este cenobio de “11 tablas con apóstoles”, que Mateo Gómez (1983: 57) considera que podrían haber ocupado las entrecalles del retablo mayor pintado por Correa. Desafortunadamente dichas tablas están desaparecidas.

De San Pedro sí se conservan varias imágenes pintadas por Correa de Vivar. Así, en el pequeño retablo de “La purificación”, procedente del coro de las Clarisas de Griñón (Mateo, 1983: 19) figura San Pedro de medio cuerpo, caracterizado por las llaves y acompañado por San Pablo. También aparecen San Pedro y San Pablo, pintados por Correa de cuerpo entero, en una tabla conservada en la iglesia del municipio toledano de Dosbarrios (Cortés y Ocaña, 2010: 133). En el Prado⁷ hay dos tablas de Correa de Vivar en las que San Pedro es la figura principal: “San Pedro curando al paralítico”

⁶ Hoy en el término municipal de Pelayos de la Presa.

⁷ Todas las obras del Museo del Prado citadas en este trabajo pueden contemplarse en la web de esta institución.

(inventario P000676) y “Castigo de Ananías y Safira (pasaje de la vida de San Pedro)” (P005440). En todas estas pinturas Pedro aparece con la misma fisonomía.

Santiago figura en un retablo pintado por Correa de Vivar para la iglesia de las monjas jerónimas de San Pablo de Toledo. El apóstol aparece en la tabla inferior del lado del evangelio, acompañando al comitente; va provisto de báculo y a su espalda lleva el sombrero de peregrino (Fernández, 2010: 66).

Los restantes apóstoles no se localizan en la obra de Correa de Vivar, y para ellos hay que acudir, como referencia, a los apostolados pintados por el maestro y los condiscípulos de Correa para varias iglesias toledanas: San Miguel de los Ángeles⁸ (Mateo Gómez, 2004: 156), San Andrés (Mateo Gómez, 2004: 99), convento de Santa Ana, Hospital de la Santa Cruz y capilla de San Martín en la Catedral (Mateo Gómez, 2004: 94).

Por otro lado, en el crecido número de pinturas originales de Correa de Vivar que se conservan, hay abundantes rostros masculinos –con muy diversas expresiones– que pueden emplearse para los personajes de nuestra hipótesis pictórica, de modo que esta tenga cercanía al estilo de las desaparecidas pinturas murales del oratorio arzobispal de Alcalá. De manera singular, en las tablas “El tránsito de la Virgen” y “Pentecostés”, ambas en el Museo del Prado, Correa retrata a los apóstoles, aunque no los identifica de manera individual. Adicionalmente existen en la obra de Correa personajes que posan en pie y en actitud sosegada, que podrían servir de inspiración para dibujar nuestros apóstoles; tal es el caso de los profetas del Antiguo Testamento procedentes del retablo de la Natividad del monasterio jerónimo de Guisando (Mateo, 1983: 24), conservados hoy en el Museo de Santa Cruz de Toledo.

También había que dilucidar la cuestión de los atributos que acompañan e identifican a cada apóstol, cuestión que no tiene una solución clara (Bernal, 2010: 113-201). La iconografía de ocho de los apóstoles es definida y constante:

Pedro, llaves
Andrés, cruz en aspa
Santiago el mayor, gorro y báculo de peregrino
Juan, cáliz del que sale un dragón

⁸ Hoy en la capitalina catedral de la Almudena, tras haber pasado por la capilla de Santa Catalina de la toledana iglesia del Salvador y la capilla del Palacio Arzobispal de Madrid (Mateo Gómez, 2004: 156).

Santiago el menor, maza de batanero (bastón nudoso)⁹
 Felipe, báculo rematado en cruz
 Bartolomé, cuchillo de desollar, acompañado algunas veces de su propia piel
 Simón, sierra

Pero la de los cuatro restantes es variable:

Tomás, escuadra de arquitecto o lanza
 Mateo, saquito de monedas o lanza o espada o hacha o alabarda
 Judas Tadeo, hacha o alabarda o maza o escuadra de constructor
 Matías, hacha o alabarda o lanza o espada

En tal disyuntiva, se ha optado por utilizar con Tomás, Mateo, Judas Tadeo y Matías los atributos fijados en el ya aludido grabado de Raimondi “Los pequeños santos”:

Tomás, escuadra de arquitecto
 Mateo, bolsa de monedas como recaudador de impuestos
 Judas Tadeo, alabarda
 Matías, lanza

Esta decisión viene ratificada por ser también la iconografía utilizada por Pedro de Berruguete en el retablo de la capilla de Santa Catalina de la iglesia de San Salvador de Toledo, que Correa de Vivar muy posiblemente conocería (fotografías de Mariano Moreno en el IPCE, signaturas 12394-B, 12395-B, 12396-B y 12397-B).

Para los padres de la Iglesia latina la necesidad de modelo se reduce a San Agustín y San Ambrosio, pues en las fotografías de Moreno aparecen San Gregorio y San Jerónimo; también se vislumbra la disposición general y el gesto del brazo derecho de un obispo, Ambrosio o Agustín. La solución se ha encontrado en los trabajos de Juan de Borgoña, de quien se conservan varias series de padres de la Iglesia latina.

Por lo que hace a los evangelistas, se ha localizado a San Juan y a San Marcos en los tondos superiores del retablo de la iglesia de las Clarisas de Griñón, pintado por Correa. San Juan Evangelista aparece también en una obra de Correa de imprecisa ubicación de la que se conservan fotografías

⁹ En Alemania al final de la Edad Media aparecen representaciones de Santiago el menor en las que el bastón de batanero se sustituye por otra herramienta del mismo oficio: el arco triangular utilizado para alisar los tejidos de fieltro (Bernal, 2010: 171).

–publicadas por Mateo Gómez (1995: 525)– en el Instituto Amatller de Arte Hispánico (signatura Z-6595). En cuanto a San Mateo se ha recurrido a la correspondiente pintura del retablo mayor de la catedral de Ávila, pues está bien establecido que Correa utilizó en varias ocasiones las figuras de esta magnífica pieza retablística como modelo para sus composiciones (Mateo, 1983: 34). Para San Lucas se ha acudido a la tabla pintada por Pedro de Berruguete –como el San Mateo de la catedral abulense– para la iglesia de San Juan de Paredes de Nava.

Al dibujar a los padres de la Iglesia hispana se ha buscado modelo en los que aparecen en el sepulcro del cardenal Cisneros –referencia local fácilmente disponible para Correa en su momento– y en las figuras episcopales debidas a los pinceles de Juan de Borgoña que se conservan en el Museo Bowes, de Durham, Gran Bretaña.

Los fondos paisajísticos dibujados en los medallones de los padres de la iglesia y de los evangelistas se han copiado de los pintados por Correa de Vivar en muchas de sus obras.

Los rostros ornamentales que flanquean a evangelistas y padres de la iglesia se han copiado de personajes y tondos decorativos de obras del propio Correa. Los ángeles que escoltan los artículos del credo se han dibujado con bastante libertad, aunque procurando seguir el estilo de los que aparecen en las fotos de Moreno, en las que se aprecian ángeles heráldicos, que sostienen el escudo de armas del arzobispo Fonseca, y ángeles músicos, provistos de los correspondientes instrumentos.

Las dimensiones relativas de los distintos elementos se han tomado de la fotografía general de Moreno (IPCE, signatura 36155-B), cuya ortogonalidad hace que no presente deformaciones significativas. Por razones de simetría y composición, en la mitad oriental del oratorio los artículos del credo se han dispuesto a la derecha –de la figura, no del observador– del apóstol al que se le atribuyen, en vez de a su izquierda.

Se indican a continuación las referencias a partir de las que se han dibujado las distintas figuras de los doce artículos del credo que ornamentaban el oratorio arzobispal.



Figura 2. Decoración pictórica correspondiente al 1^{er} artículo del credo.

Artículo 1^o: San Pedro, del retablo de La Purificación pintado por Correa para el convento de Clarisas de Griñón (Díaz, 2010: 85); San Mateo Evangelista, del retablo mayor de la Catedral de Ávila; Santa Inés, del retablo mayor de las Clarisas de Griñón, segunda santa –desde arriba– de la entrecalle del evangelio; cabezas ornamentales: folio 1v del tomo IV del Breviario de Carlos V y pilastra derecha (del observador) del cuadro de “La Natividad” del monasterio de Guisando, obras ambas de Correa (figura 2).



Figura 3. Decoración pictórica correspondiente al 2º artículo del credo.

Artículo 2º: San Andrés, basado en el profeta Isaías pintado por Correa para el monasterio de Guisando; San Marcos Evangelista, tondo del lado de la epístola del retablo mayor de las Clarisas de Griñón, utilizando el rostro del personaje más a la izquierda de los que están en pie en el cuadro de Correa “El tránsito de la Virgen”, del Prado, y una cabeza de león tomada de un dibujo de Durero; Santa Lucía, del retablo mayor de las Clarisas de Griñón, tercera santa desde arriba de la entrecalle de la epístola; cabezas ornamentales: pilastra derecha (del observador) del cuadro de “La Natividad” del monasterio de

Guisando y basamento del cuadro de “La adoración de los Reyes” de la iglesia de Meco, obras ambas de Correa (figura 3).



Figura 4. Decoración pictórica correspondiente al 3^{er} artículo del credo.

Artículo 3^o: Santiago el Mayor: tomado de la figura de este apóstol pintada por Correa en el retablo de los Niño de Guevara, del convento de San Pablo de Toledo (Mateo, 183: lám. XLVII; Fernández, 2010: 69); San Jerónimo, del propio oratorio arzobispal, según la fotografía de Mariano Moreno, aunque por su grado de deterioro, se ha utilizado el rostro del

San José del cuadro de Correa “La Natividad” de la iglesia de Dosbarrios (Cortés y Ocaña, 2010: 132), el león se ha copiado de la tabla dedicada a San Jerónimo en el ya citado retablo de la Natividad de Guisando; Santa Catalina, del retablo mayor de las Clarisas de Griñón, cuarta santa desde arriba de la entrecalle del evangelio; los ángeles y las cabezas ornamentales son los de fotografía de Moreno (figura 4).



Figura 5. Decoración pictórica correspondiente al 4º artículo del credo.

Artículo 4º: San Juan, San Gregorio, los ángeles y las cabezas ornamentales se han tomado de la fotografía de Mariano Moreno que los muestra bien conservados; la Santa Mártir, en cambio, está muy deteriorada, solo se distingue que mira a su derecha y que en la mano izquierda lleva lo que parece el remate de una torre, lo que nos lleva a identificarla como Santa Bárbara y a dibujarla como la del retablo mayor de las Clarisas de Griñón, tercera santa desde arriba de la entrecalle del evangelio (figura 5).



Figura 6. Decoración pictórica correspondiente al 5º artículo del credo.

Artículo 5º: Santo Tomás, dibujado a partir de la oscura imagen que aparece en la fotografía general de Moreno, utilizando la cara del tercero de los personajes en pie del cuadro de Correa de Vivar “El tránsito de la Virgen”, del Prado; San Ambrosio, trazado atendiendo a la mitad del original de Correa que se observa en la fotografía general de Moreno; Santa Mártir, provista de palma del martirio y un libro, copiada de la que aparece en la segunda posición desde arriba de la entrecalle de la epístola del retablo mayor del



Figura 7. Decoración pictórica correspondiente al 6º artículo del credo.

convento de Clarisas de Griñón, que es prácticamente igual –como ya se ha dicho– a la de la foto de Moreno; ángel de la izquierda, dibujado siguiendo los trazos que pueden adivinarse en la fotografía general de Moreno; cabezas ornamentales, las dos de la pilastra izquierda (del observador) del cuadro de “La Natividad” del monasterio de Guisando (figura 6).

Artículo 6º: Santiago el menor, tomado del retablo mayor de la Iglesia de San Andrés de Toledo, pintado por Juan de Borgoña y Antonio de Comontes (Mateo Gómez, 2004: 99); San Agustín, copiado de la imagen



Figura 8. Decoración pictórica correspondiente al 7º artículo del credo.



Figura 9. Decoración pictórica correspondiente al 8º artículo del credo.

de este padre de la Iglesia, pintada por Juan de Borgoña y conservada en el Museo Capodimonte de Nápoles, sustituyendo el rostro pintado por Borgoña por el del primer personaje en pie de la obra de Correa “Lamentación por Cristo muerto”, del Museo del Prado; Santa Mártir, no individualizada con símbolo específico, copiada de la primera santa desde arriba de la entrecalle del evangelio del retablo mayor del convento de Clarisas de Griñón; cabezas ornamentales, la del primer ángel del grupo de la izquierda de “La Natividad”



Figura 10. Decoración pictórica correspondiente al 9º artículo del credo.

del monasterio de Guisando y la del guerrero del lateral derecho del folio 1v del tomo IV del Breviario de Carlos V, obras ambas de Correa (figura 7).

Artículo 7º: San Felipe, dibujado por transformación del profeta Jeremías, del retablo de la Natividad de Guisando; San Lucas evangelista, trazado a partir del pintado por Berruguete para la iglesia de San Juan de Paredes de Nava, incorporándole el rostro del personaje que aparece en el lateral derecho de la pintura de Correa “Pilatos lavándose las Manos”, del Museo del Prado; Santa Águeda, copiada de la Santa Lucía del propio Correa



Figura 11. Decoración pictórica correspondiente al 10º artículo del credo.

de Vivar, del Museo del Prado, con la mínima transformación de sustituir en la bandeja ojos por pechos; cabezas ornamentales, las de Melchor y Baltasar en la tabla de Correa “La Adoración de los Reyes” de la iglesia de Santa María de Meco (figura 8).

Artículo 8º: San Bartolomé, tomado de la pintura de este santo realizada por Borgoña y Coomontes en el retablo de la iglesia de San Andrés de Toledo, sustituyendo el rostro original por el de la quinta figura –desde la izquierda– en pie pintada por Correa de Vivar en “El tránsito de la Virgen”



Figura 12. Decoración pictórica correspondiente al 11º artículo del credo.

del Museo del Prado; San Juan evangelista, tomado de la pintura de Correa de Vivar de San Juan en Patmos, de la que se conserva una fotografía en el Institut Amatller de Arte Hispánico (signatura Z-6595 del Archivo Mas), a la que se le ha variado la posición de la cabeza y adaptado el rostro del apóstol San Juan en el cuarto artículo del credo del oratorio arzobispal, siguiendo las fotos de Moreno; Santa Apolonia: dibujada a partir de la figura de María en la pintura de Correa de Vivar "Virgen con el Niño", del retablo de los Niño de Guevara en el coro del convento de San Pablo de Toledo (Mateo, 2010: 44;



Figura 13. Decoración pictórica correspondiente al 12º artículo del credo.

Fernández, 2010: 69); cabezas ornamentales, las de los dos sacerdotes judíos que aparecen en la obra de Correa “La circuncisión”, de la iglesia parroquial de Mora (Silva, 2010: 90) (figura 9).

Artículo 9º: San Mateo, dibujado a partir de la tabla del rey David pintada por Correa de Vivar para el monasterio de Guisando; San Ildefonso, tomado de la figura episcopal de la tabla “San Jerónimo y San Ambrosio”, obra de Juan de Borgoña conservada en el Bowes Museum, a la que se ha adaptado el rostro de San Mauro de la tabla de Correa “San Benito bendiciendo a San

Mauro”, del Prado; Santa Mártir, con libro y palma de martirio, copiada de la que aparece en la cuarta posición desde arriba en la entrecalle del lado de la epístola del retablo mayor de la iglesia de las Clarisas de Griñón; cabezas ornamentales, la del guerrero con casco y barba blanca que aparece en la tabla de Correa de Vivar “La resurrección de Cristo”, del Museo del Prado; y la de San Bernardo, de la tabla homónima pintada por Correa y conservada también en el Prado (figura 10).

Artículo 10º: San Simón: dibujado a partir del San Pablo pintado por Correa de Vivar en el retablo de “La Purificación” para el convento de Clarisas de Griñón (Díaz, 2010: 84); San Eugenio de Toledo: inspirado en el obispo que ocupa el medallón central del lado oeste de la cama sepulcral de Cisneros, utilizando el rostro del segundo personaje por la derecha del cuadro de Correa de Vivar “El tránsito de la Virgen”, del Museo del Prado; Santa Mártir, copiada de la situada en primera posición desde arriba en la entrecalle del lateral de la epístola en el retablo mayor de la iglesia de las Clarisas de Griñón; cabezas ornamentales: la del “San Esteban diácono”, del Museo del Prado, pintado por Correa para el monasterio de Guisando; y la de primero de los verdugos, por la izquierda, de la tabla de Correa “El martirio de San Lorenzo”, también en el Prado (figura 11).

Artículo 11º: San Judas Tadeo, basado en el personaje en pie que ocupa, en segundo plano, el centro del recién citado “El Martirio de San Lorenzo”; San Isidoro de Sevilla: dibujado a partir del obispo que aparece en el medallón central del lado norte de la cama sepulcral del cardenal Cisneros, utilizando el semblante de la figura principal de la obra de Correa de Vivar “El martirio de San Andrés”, del Museo de Santa Cruz de Toledo; Santa Cecilia: trazada a partir de la Santa Bárbara pintada por Correa en el “Noli me tangere de la iglesia de San Jerónimo el Real, de Madrid (Mateo, 1983: lám. XXIV); cabezas ornamentales: personaje con barba morena situado junto a San Pedro en el cuadro de Correa de Vivar “Castigo de Ananías y Safira”, del Prado, y monja más joven de las dos que, de rodillas, acompañan a la Virgen del Rosal en la tabla pintada por Correa para las Concepcionistas de la villa conquense de Priego, hoy en el monasterio de esta orden en Cuenca (Ibáñez, 2010: 146) (figura 12).

Artículo 12º: San Matías, dibujado a partir del San Pablo pintado por Correa para la iglesia de Dosbarrios (Cortés y Ocaña, 2010: 131); San Leandro de Sevilla: adaptado de la figura episcopal de la tabla de Juan de Borgoña “San Gregorio y San Agustín”, del Bowes Museum, a la que se ha incorporado el rostro pintado por Correa para el primer personaje, por la derecha, del cuadro “El tránsito de la Virgen”, del Prado; Santa Úrsula: inspirada en la Santa Margarita pintada por Correa de Vivar en el “Noli me tangere” de la madrileña iglesia de San Jerónimo el Real (Mateo, 1983: lám. XXIV); cabezas

ornamentales: ángel que aparece sosteniendo la ropa de Jesús en el cuadro de Correa de Vivar “El bautismo de Cristo” (Diéguez, 2010: 89), y guerrero barbado del lado derecho de la obra de Correa “Martirio de San Andrés”, propiedad del Prado y depositada en el Museo de Santa Cruz de Toledo (figura 13).

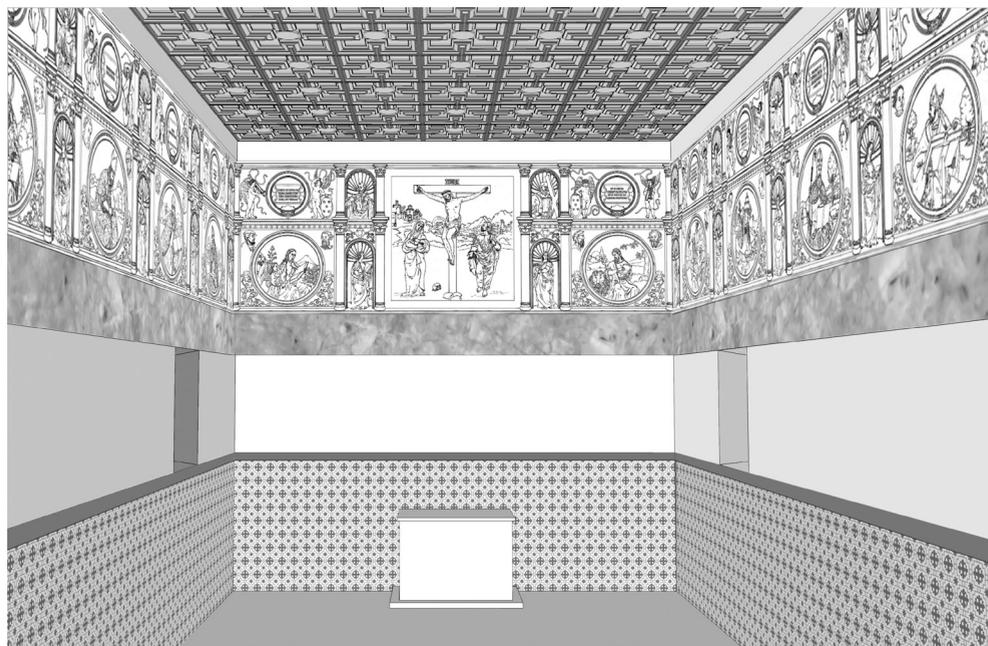


Figura 14. Vista general del oratorio del Palacio Arzobispal, según la hipótesis pictórica desarrollada en el presente artículo. Para mayor claridad no se han modelado los nichos en los que se situaban las imágenes de San Jerónimo, San Gregorio y San Agustín.

“La abulia, la imprudencia y acaso la codicia” (Lope, 2014: 129) que provocaron el incendio del Palacio, en agosto de 1939, destruyeron definitivamente las pinturas murales del oratorio arzobispal. La hipótesis planteada en estas páginas, resumida en el posible aspecto general del oratorio que muestra la figura 14, pretende contribuir al proceso de recuperación conceptual y material del Palacio Arzobispal, última gran pieza pendiente –en palabras de Curro Lope Huerta (2019: 50)– del patrimonio de Alcalá.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta de la Torre, L. (1882): *Guía del viajero en Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, imprenta de F. García Carballo.
- Azaña, E. (1882): *Historia de la Ciudad de Alcalá de Henares (antigua Complutum)*, tomo II. Madrid, Establecimiento tipográfico de F. Alegre.
- Bernal Navarro, J. C. (2010): *Análisis iconográfico del Colegio Apostólico. Representación del apostolado del credo en la Valencia foral durante la época postrentina*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.
- Castro, H. (1929): *Guía ilustrada histórico-descriptiva de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Imprenta de la Escuela de Reforma.
- Cortés Hernández, S; Ocaña Rodríguez, E. (2010): “San Pedro y San Pablo”, en Ruiz Gómez, L. (edit.) *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 130-133.
- Diéguez, A. (2010): “La Natividad – El Bautismo de Cristo”, en Ruiz Gómez, L. (edit.) *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 86-89.
- Escudero de la Peña, J. M. (1877): “Las pinturas murales de Alcalá”, *La Época*, número 9.031, del 6 de agosto, 4.
- Fernández Vinuesa, P. (2010): “La obra retabística de Juan Correa de Vivar”, en Ruiz Gómez, L. (edit.) *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 49-80.
- Giner de los Ríos, F. (1888): “El Palacio de Alcalá de Henares (continuación III)”, *La Ilustración Artística*, 358: 367-368.
- Ibáñez Martínez, P.M. (2010): “Virgen del Rosal”, en Ruiz Gómez, L. (edit.) *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 146-147.
- Díaz Padrón, M. (2010): “Retablo de la Purificación”, en Ruiz Gómez, L. (edit.) *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 82-85.
- Lope Huerta, A. (2014): “Ocurrió en Palacio. Historias y personajes”, en *El Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares. Historia y Arquitectura*. Alcalá de Henares, Asociación para la Recuperación del Palacio Arzobispal-Institución de Estudios Complutenses, 113-130.

- Lope Huerta, A.; Chamorro Merino, G. (2019): “El Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares. Historia y memoria”, en *De Palacio a Casa de los Arqueólogos. Pasado y futuro del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Museo Arqueológico Regional-Asociación para la Recuperación del Palacio Arzobispal.
- Mateo Gómez, I. (1983): *Juan Correa de Vivar*. Madrid, Instituto Diego de Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mateo Gómez, I. (1990): “El programa humanista de la fachada de la Universidad de Alcalá”, en Gutiérrez Torrecilla, L.M., *La Universidad de Alcalá*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) – Universidad de Alcalá: 276-299.
- Mateo Gómez, I. (1995): “Retablos de Juan Correa de Vivar para una capilla funeraria no localizada”, en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid: 525-531.
- Mateo Gómez, I. (2003): “La librería de Cisneros en la catedral de Toledo según los textos de Gómez de Castro (1569) y Quintanilla (1653): hipótesis sobre su traza y programa iconográfico”, *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 301: 5-21.
- Mateo Gómez, I. (2004): *Juan de Borgoña*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Mateo Gómez, I. (2010): “Juan Correa de Vivar. Mascaraque (Toledo), c. 1500 – Toledo, 1566”, en Ruiz Gómez, L. (edit.) *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo, Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 23-47.
- Pavón Maldonado, B. (1996): “El Palacio Arzobispal de Alcalá, siglos XIII-XVI”, en Arnáiz Gorroño, M. J. y Pavón Maldonado, B. (coord.), *Libro Guía del visitante del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares*, volumen II. Alcalá de Henares, Obispado de Alcalá – Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Pedraza Ruiz, E. (1976): “Almoneda de los bienes de Juan Correa de Vivar”, *Anales Toledanos*, 11: 27-53.
- Rodríguez Marín, F. (2014): *El partido judicial de Alcalá de Henares (1920) en el Catálogo Monumental de España*. Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses.
- San Luciano Ruiz, J. M. (2009): *El incendio y destrucción del Archivo General Central. Alcalá de Henares, 1939*. Alcalá de Henares, Domiduca Libreros – Lema Editores.
- Sendín Calabuig, M. (1977): *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Silva Maroto, P. (2010): “La Circuncisión”, en Ruiz Gómez, L. (edit.) *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo,

Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha, 90-93.

Tormo, E. (1917): "Cartillas excursionistas 'Tormo'. Alcalá de Henares", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 25: 143-152.