

# Las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Torremocha de Jarama

Matilde AZCÁRATE LUXÁN, Irene GONZÁLEZ HERNANDO,  
Santiago MANZARBEITIA VALLE y Aitana MONGE ZAPATA

Universidad Complutense de Madrid  
smanzarb@ghis.ucm.es

## I. Contexto histórico y análisis arquitectónico

El lugar de Torremocha no puede documentarse con certeza antes del año 1085, aunque existan restos que sugieren una ocupación continuada hasta la actualidad<sup>1</sup>. En 1085 Torremocha, El Berrueco y El Vellón fueron segregadas del alfoz de Uceda incorporándose dichas dezmerías<sup>2</sup> al señorío del Arzobispado de Toledo, aunque sería cuestionada la legitimidad de la tutela arzobispal al emitir Fernando III, el 22 de julio de 1222, un Privilegio Real a favor de Uceda reconociéndole el derecho de señorío sobre las aldeas que desde tiempos del rey Alfonso VIII (1155-1214) le eran propias y entre las que se encontraban las antes mencionadas<sup>3</sup>. Las disputas jurisdiccionales no cesan hasta el siglo XIX, cuando se establece el término municipal de Torremocha.

La influencia de Uceda fue disminuyendo en favor de su pechera Torrelaguna, hasta que ésta lograra liberarse de la dependencia ucedana a finales del siglo XIV<sup>4</sup>. Por entonces Torremocha –que aún no tenía consideración de villa– ya había instituido su Concejo, lo que favorecería su crecimiento económico y reconocimiento social<sup>5</sup>. Desde 1556, su iglesia adquiere la consideración de parroquia dependiente de la Magistral de Alcalá, lo que supondría ingresos y el legítimo reconocimiento jurisdiccional<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Para más detalles sobre estas cuestiones véase el estudio de M<sup>a</sup> J. MENDOZA TRABA Y J. J. CANO MARTÍN, *Informe final de las actuaciones arqueológicas para el plan general de Torremocha de Jarama*, Dirección General de Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad de Madrid, 2008, (en prensa).

<sup>2</sup> Constituidas con vecinos llegados de Uceda y Torrelaguna.

<sup>3</sup> A. J. SANZ HERNÁN, *La Villa de Torremocha de Jarama. Anales de un Concejo y crónica de un Ayuntamiento*, Ayuntamiento de Torremocha de Jarama, 1990, p.16.

<sup>4</sup> El Arzobispo de Toledo despliega en 1390 ambos señoríos, el de Uceda y el de Torrelaguna.

<sup>5</sup> M. HERNÁNDEZ AGUADO, *Las rutas del agua: Patones, Torrelaguna y Torremocha de Jarama*, Madrid, Consejería de Economía y Empleo de la Comunidad de Madrid, 1998, p. 35.

<sup>6</sup> A.J. SANZ HERNÁN, op. cit., p. 62.

Los historiadores locales han intentado remontar el origen del templo a cronologías altomedievales, haciendo arrancar la construcción de las partes más antiguas del aprovechamiento de una torre vigía dispuesta en la ribera del río Jarama<sup>7</sup>. No obstante, los análisis arqueológicos de la planta y el alzado de la torre, tal y como nos ha llegado, no parecen poder respaldar esta teoría<sup>8</sup>.

La escasez documental ha obligado a establecer una hipótesis cronoconstructiva basada en el estudio de los elementos pervivientes. En las décadas finales del siglo XIII o la primera mitad de la siguiente centuria se construiría la primitiva ermita de San Pedro correspondiente con las partes más antiguas hasta ahora conservadas, la cabecera y la torre. Ambos elementos responden a los planteamientos estilísticos propios del románico inercial, retardatario y rural que se continuó practicando en paralelo con el gótico. Esa modesta iglesia primitiva pudo contar con un pequeño cuerpo formado por una nave de mampostería cubierta con bóveda de cañón, que sería ampliada hacia los pies en el siglo XV y cubierta con una estructura de madera atirantada.

Por implicación directa del Cardenal Cisneros<sup>9</sup>, la iglesia sufre una nueva ampliación en la primera década del siglo XVI al incorporarse una segunda nave al norte y una galería porticada por sus costados sur y oeste. Dicho porche renaciente se aproximaría por su purismo clasicista a la escuela de Gil de Hontañón, pudiéndose conectar también con el románico porticado de la meseta castellana. El pórtico se conforma con una sucesión de arcos carpaneles y en las enjutas se dispusieron sendos escudos de Cisneros<sup>10</sup>. Una sencilla portada del siglo XVI<sup>11</sup> también definida

<sup>7</sup> A. J. SANZ HERNÁN, *La Villa de Torremocha de Jarama. Anales de un Concejo y crónica de un Ayuntamiento*, Madrid, 1990, p. 61.

<sup>8</sup> R. MORENO BLANCO, "Torremocha del Jarama", *Enciclopedia del Románico en Madrid*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2008, p. 497.

<sup>9</sup> Alberto J. Sanz parece insinuar que en el 1556 -coincidiendo con la obtención de la dignidad parroquial- fue añadido el atrio porticado que rodea la iglesia de San Pedro de Torremocha, aunque la presencia de los escudos de Cisneros en calidad de promotor de estas obras de ampliación impiden la datación de esta galería en esa fecha, debido a que el cardenal Cisneros falleció el año 1517 (Cfr. SANZ HERNÁN, Op. cit., pp. 62-64). El linaje Cisneros utiliza el escudo jaquelado, y el cardenal es el miembro más ilustre de la familia. Nace en 1436 y muere en 1517. Fue nombrado arcipreste de Uceda en 1471, alcanzó la capellanía mayor de la catedral de Sigüenza en 1480, ascendió al arzobispado de Toledo en 1495 y fue revestido cardenal en 1507. Siendo arzobispo de Toledo promovió las obras en la iglesia de Torrelaguna, lugar donde nació. En 1499 comenzó las obras de la Universidad de Alcalá, y desde 1497 hasta 1514 se ocupó de la reconstrucción de la magistral de Alcalá. La presencia del escudo de Cisneros en la galería denota su directa implicación en la ampliación de San Pedro de Torremocha, aunque el hecho de que no aparezca con capelo cardenalicio y borlas puede sugerir que su participación fue anterior a su nombramiento como cardenal en 1507. Cabría por tanto la hipótesis de que la ampliación de Torremocha se realizase en los primeros años del siglo XVI.

<sup>10</sup> Se trata de un par de escudos jaquelados de quince piezas de oro y gules (sin color), cinturados y apuntados. Una cruz remata el emblema heráldico haciendo alusión a su dignidad eclesiástica, aunque ninguno de los ejemplares ostenta el capelo cardenalicio con borlones.

<sup>11</sup> A pesar de la cronología ofrecida por algunos autores al afirmar que *sus arcos carpaneles, de fina factura, sobre severas columnas "toscanas", el "rústico" y grueso machón del ángulo, y la severa portadita "purista" de entrada, nos sitúan en el siglo XVII* (vid. M. J. CID e I. DE LAS HERAS, *Torremocha de Jarama. Apuntes para una historia*, Madrid, Ayuntamiento de Torremocha, 1996, p. 21) otros, como Mendoza Traba y

por un arco carpanel a menor altura sobre pilastras cajeadas, es hoy el único punto de acceso al interior.

Las restauraciones (1988-1992) han intentado devolver la iglesia parroquial a su estructura original suprimiendo los elementos añadidos que falseaban el aspecto que tuvo en tiempos de su máxima ampliación. Las reformas acometidas durante los siglos XVII y XVIII -años de bonanza de la antaño Torremocha de Uceda- son de pormenor y no afectarían estructuralmente al templo sino sólo en lo que a ornamentación se refiere.

En los siglos XVI y XVII la sacristía estuvo situada en el piso bajo de la torre. Inicialmente la entrada a esta estancia se efectuaba desde el exterior del templo por el muro sur del campanario, pero con la incorporación del pórtico, el acceso se traslada al interior de éste superponiendo dos puertas en niveles sucesivos. También es del siglo XVI el acceso pétreo de la sacristía, abierto hacia el oeste, de medio punto abocinado, así como los restos de esgrafiado del interior de la estancia. Desde el primer tramo recto del presbiterio se habilitó en el siglo XVI<sup>12</sup> una puerta adintelada que remata con un sencillo frontón triangular. Al poco tiempo la escalera pasó a ocupar todo el hueco de la torre y la sacristía se habilitó en el ábside tras el retablo que fue dispuesto para tal fin y que con la intervención de los arquitectos restauradores se eliminó<sup>13</sup>.

Hasta el siglo XIX las intervenciones no habían alterado su concepción espacial primigenia, pero la ampliación de 1865 consistió en ampliar el aforo a costa de desfigurar el aspecto del primitivo edificio. Los muros perimétricos meridional y de poniente del templo fueron demolidos dejando sólo cuatro pilastras exentas de mampostería sobre las que se lanzaron tres arcos de medio punto que soportarían la bóveda de cañón rebajado de la nave central, ocultando la cubierta de madera original, y adornando la bóveda mediante un par de falsos fajones de escayola sin valor tectónico.

Hacia 1950, dentro del “Plan de Regiones Devastadas por la Guerra Civil”, se rehabilitó parcialmente el templo y se añadió un pequeño cuerpo cuadrado al campanario<sup>14</sup>, al tiempo que se enfoscó todo este elemento así como la cabecera.

Con motivo de unos trabajos de mantenimiento realizados en 1986 en la sacristía (dispuesta en la cuenca) fueron descubiertas las pinturas murales de la cabecera.

---

Manzarbeitia Valle, apuestan por adelantar la cronología de la portada de acceso a los primeros años del siglo XVI simultaneándola con la galería porticada de la que forma parte.

<sup>12</sup> También es controvertida la datación de esta puerta. Algunos la fechan en el siglo XVII (ibidem), mientras que otros la retrasan al XVIII (vid. SANZ HERNÁN, op. cit., p. 92).

<sup>13</sup> Los técnicos encargados de las obras de restauración calificaron como “elementos de escaso valor arquitectónico (...) el cortavientos o cancel, el púlpito y el retablo” que permanecieron hasta finales del siglo pasado en el templo.

<sup>14</sup> La torre hasta esa fecha se componía de dos cuerpos ligeramente relegados y articulados mediante dos impostas de distinto grosor que enmarcaban los sencillos huecos de medio punto que amenizaban el cuerpo de campanas. La techumbre se resolvía a cuatro aguas.

Por iniciativa del Centro Regional de Conservación y Restauración del Patrimonio de la Comunidad de Madrid se iniciaron las obras para la recuperación de la iglesia y de sus murales pictóricos. Las intervenciones más notables practicadas consistieron en devolver a su anterior estado la galería porticada, demoler el cuerpo añadido a la torre, suprimir la bóveda rebajada así como los perpiños de escayola y restaurar la estructura de madera, de par hilera con tirantes, que había quedado oculta en el siglo XIX.

Con el fin de dejar constancia de alguna forma de la anterior incorporación del pórtico al espacio de culto, los arquitectos restauradores resolvieron colocar unos paneles con celosía superior que fuesen transitables en su parte baja, pero pudiesen devolver al edificio su estructura de doble nave. De igual solución metálica se realizaron tribuna en alto a los pies<sup>15</sup> y escalera de caracol para subida a la torre, dispuesta en el primer tramo de la nave de la Epístola, junto a la puerta de acceso.

## II. Descubrimiento de los murales, intervenciones y técnica

Los primeros vestigios de pintura mural aparecieron en 1986 durante unas obras en las que fue picado el enyesado. La notificación del descubrimiento a la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid conlleva que su Dirección de Servicios de Bellas Artes elabore una Memoria acreditativa de una restauración urgente ese mismo año. En ese momento ya se habían contratado las obras generales de restauración del templo que afectarían al ábside así como a los muros y bóveda del presbiterio, soportes de las pinturas. Condicionada por ello, hubo de realizarse una intervención básica y urgente<sup>16</sup>.

A principios de 1990, técnicos de la Dirección General de Patrimonio Cultural, detectan problemas que hacen temer por la conservación y estabilidad de las pinturas. Las actuaciones de restauración arquitectónica parecen retrasarse y urge una nueva actuación, formulada en una nueva Memoria<sup>17</sup>. La empresa Restaura 20 revisó y actualizó las labores realizadas en la primera campaña. Durante la misma se localizó la imagen de Cristo crucificado esbozada en sinopia y con los fondos también esbozados con buril (y también posiblemente compás) que representan es-

<sup>15</sup> J. M<sup>a</sup> AZCÁRATE RISTORI, (Dir.), *Inventario artístico de la Provincia de Madrid*, Valencia, Servicio Nacional de información artística, arqueológica y etnológica, 1970, p. 282.

<sup>16</sup> La constante humedad del interior del edificio por infiltración y condensación que afecta de forma continua a la pintura mural, sólo podía solventarse con una intervención integral del edificio, por lo que hubo que esperar a soluciones como la reparación del tejado, de la cubierta y a la realización de un drenaje perimetral del suelo para proceder a la restauración definitiva de las pinturas.

<sup>17</sup> Signatura: 29097 1990-1990: *Obras de restauración de las pinturas murales de la Iglesia de San Pedro de Torremocha del Jarama*. Restaura 20, Consejería de Cultura. Secretaría General Técnica, Expediente de obras. Fue aprobado el presupuesto de la empresa Restaura 20 por un importe de 454.720 pts., firmado por Emma Sanz y María Suárez-Inclán, a 23 de abril de 1990 “por ser el más ventajoso y conveniente para la Administración”.

trellas y círculos. También se descubrió un curioso elemento local, especie de taca o tabernáculo enmarcado por una yesería de losanges góticos en cuyo interior se pintaron las iniciales del nombre de Jesús IHS<sup>18</sup>. Se consigna que el muro o soporte tiene una estructura formada por hileras de ladrillos, mampostería pobre de piedra caliza y argamasa de cal y arena; en algunas zonas aparecen tejas y trozos de ladrillo, así como otros materiales no originales de diferentes reformas en la iglesia.

Por fin, en la tercera campaña de 1994, superada la tercera y última fase de restauración arquitectónica, se lleva a cabo la restauración definitiva. Las labores se adjudican a la empresa Restaura 20, responsable de la anterior actuación<sup>19</sup>. Los trabajos y criterios de actuación que figuran en su correspondiente memoria son: levantamiento de los revocos, consolidación definitiva de las pinturas, limpieza de la superficie pictórica, limpieza y saneado de grietas, reconstrucción volumétrica de la cornisa con la inscripción en la línea de impostas, reintegración de las grandes lagunas del conjunto pictórico con mortero coloreado (tinta neutra) con un nivel ligeramente inferior a los paneles pintados, relleno de grietas con mortero inerte, limpieza de los huecos de ventanas originales del ábside y recubrimiento con mortero coloreado del utilizado para las lagunas; reintegración de pequeñas lagunas en los paneles pintados con técnica de *trateggio* o reintegración invisible a la acuarela (según su entidad), protección final de las pinturas, limpieza de las zonas de mampostería descubiertas y restauración del llagueado del mortero y cerramiento del hueco de ventana existente en el paramento lateral izquierdo. Consignamos los datos más relevantes del informe de esta definitiva restauración. **Enlucido – Preparación:** existen diferentes capas de enlucido, de entre 4 cm y 12 cm de espesor. Estratigráficamente se aprecian tres estratos: 1º- Capa de pintura, 2º- Color blanquecino, 3º- Color grisáceo. Las capas 2ª y 3ª corresponden a un enlucido de yeso. **Capa Pictórica:** muestra lesiones de picado para agarre de un enlucido posterior. Tiene espesor variable de un grosor medio de 0'5 mm. El aglutinante implica una técnica en seco, de agua con sulfato o carbonato cálcico unido a los pigmentos antes de aplicarse. Los pigmentos son: blanco de cal, negro de humo, rojo veneciano. La cohesión es buena en general, no pulverulenta. Respecto a la adherencia a la preparación, ha habido desprendimiento en superficies grandes al levantar los recubrimientos, dejando el dibujo preparatorio a la vista, lo que implicaría una pérdida del aglutinante, además muestra una mala resistencia al

---

<sup>18</sup> Un Sagrario similar con yeserías mudéjares, también con la inscripción IHS en su fondo, se abrió sobre los murales de Santa María de Arcos, fechados en el tercer cuarto del siglo XV, mutilando, como en Torremocha las pinturas originales. Aunque el uso del tabernáculo no parece ser normativo hasta Trento, parece que este tipo de intervenciones surgieron como necesidad litúrgica para conservar el pan consagrado a finales del siglo XV.

<sup>19</sup> Signatura: 266894 1992-1994. *Restauración de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Torremocha del Jarama, adjudicado a Restaura 20*, Consejería de Educación y Cultura, Expediente de restauración de bienes muebles y arqueología. El expediente archivado en el IPH (Instituto del Patrimonio Histórico) corresponde a una caja de los años 1992-1994, pero las obras, si no la contratación, se realizarían acabadas o a punto de terminar las obras relativas a la arquitectura, según se deduce de algunas referencias de la memoria, esto es 1994.

agua. La acción de la luz ha provocado que los pigmentos no tengan el tono original. No se apreciaron eflorescencias salinas. Se eliminaron recubrimientos de diferentes épocas, en algunas zonas hasta cinco con un grosor de hasta 5 cm. El propio sagrario estaba totalmente oculto por las capas. Algunas de estas capas presentaban dibujos geométricos en la parte baja del ábside e imitando sillares en las bóvedas. **Tratamiento:** se cerró la ventana izquierda para eliminar un efecto óptico no original. Se fijó y consolidó la preparación así como las pinturas y se reintegraron morteros y tintas neutras. Los recubrimientos se eliminaron mecánicamente a cincel y martillo, también con espátula y bisturí, tras la limpieza, las reintegraciones cromáticas se efectuaron con acuarela y tintas neutras en las grandes superficies. Por último se aplicó una protección de Paraloid B-72, que produce un efecto brillante.

**Conclusión sobre la técnica pictórica:** Con los datos que hemos consignado podemos deducir que los murales de Torremocha se realizaron, no al fresco sino con una técnica al seco puesto que el mortero analizado es de yeso. Esta sería la causa de que la pintura no se adhiriera perfectamente, conservándose en algunas partes el mortero intacto y desaparecido el color de las figuras en gran medida, que como se ha dicho resulta poco resistente al agua. Posiblemente los colores de los fondos y de esquemas arquitectónicos en ocre y rojo, igual que los contornos rojizos y negros del dibujo subyacente se aplicaron con el enlucido todavía húmedo y por eso presentan mejor fijación. Este dibujo, que sirvió como pauta, presenta, sólo en las líneas de composición general y en los campos decorativos geométricos, un trazado previo inciso con púa. En cambio la necesariamente más detallada coloración de pliegues y carnaciones se hicieron con técnica en seco, diluyendo los pigmentos en agua o agua de cal. Por tanto lo más adecuado es hablar de un *mezzo fresco*.

### III. Las pinturas murales: distribución, descripción y análisis iconográfico

En el casco absidal se ubica el Pantocrator en mandorla, rodeado del Tetramorfo, siguiendo la visión apocalíptica (Ap. 4, 7). La cornisa está decorada por una inscripción en negro sobre fondo blanco. En el eje axial, bajo el vano central, se sitúa la figura de Cristo en la cruz, y a ambos lados, sobre fondos geométricos, imágenes de santos. A la derecha de Cristo, San Pedro con libro y llave, y una santa parcialmente perdida por la apertura de una taca o sagrario. A la izquierda, San Pablo con libro y espada, y Santa Lucía identificable por llevar sus ojos en una copa y la palma del martirio.

El tema representado en la parte alta del ábside es el fin de los tiempos y la Segunda Venida de Cristo, tal como aparece anunciado en Mateo 24, 30 y el Apocalipsis 4, 2-9, que a su vez se inspiran en las visiones de Daniel (Dn. 12)<sup>20</sup>. Asimismo

---

<sup>20</sup> Estudios sobre Apocalipsis: M.R., JAMES: *The apocalypse in Art*. Oxford, Oxford University Press, 1931; G. VEZIN: *L'Apocalypse et la fin des temps*, París, Ed. Revue Moderne, 1973; E. MALE: *L'art religieux du XIIe siècle en France*, París, Armand Collin, 1923; L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien. Tome 2, Iconographie de la Bible. Partie 2, Nouveau Testament*, París, Presses Universitaires de France, 1957.

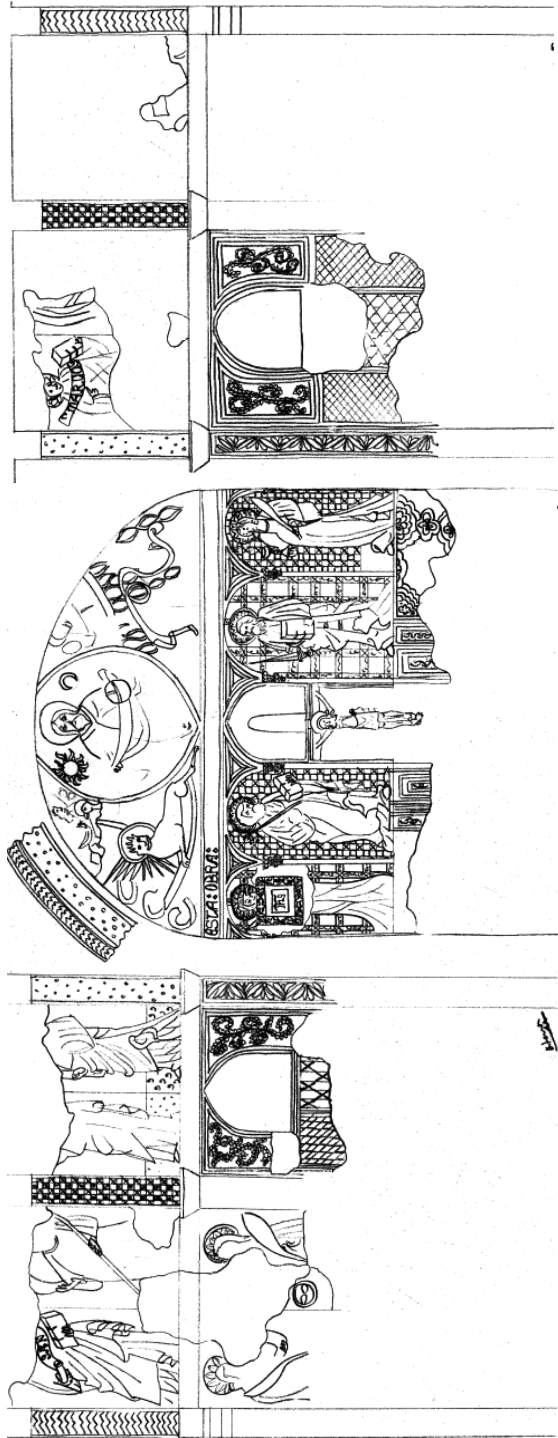


Fig. 1. Esquema general de los murales de Torremocha de Jarama (realizado por Aitana Monge Zapata).

se insiste en las relaciones de Cristo con su Iglesia, descritas en el Apocalipsis bajo la forma de un matrimonio (Ap. 19,7 y 21, 2-10). Se explica como la Iglesia del cielo está en íntima relación con la de la tierra y que al final de los tiempos habrá una sola Iglesia, la Jerusalén celeste, la ciudad de Dios, que acogerá a los justos después del Juicio Final (Ap. 21,1-27 y 22, 5). Por esto mismo en la parte inferior se representa la Iglesia de la tierra, con la figura de Cristo Redentor flanqueado por Pedro y Pablo, cabezas y representantes de las dos iglesias (judíos y gentiles, respectivamente), y a los lados las figuras de santas que han alcanzado la Jerusalén Celestial prometida tras la Segunda Venida de Cristo, que se representa en la parte superior (casco absidal), a través del Pantocrator rodeado del Tetramorfos. La presencia de la Crucifixión refuerza la vinculación entre la Primera Venida de Cristo al mundo para llevar a cabo la redención de los hombres, y la Segunda Venida al final de los Tiempos representada en el casco absidal.

Analizando con detalle los personajes, el Todopoderoso, porta en su mano izquierda el orbe, ya que es quien domina a las naciones y dirige la historia de la Humanidad (Ap. 5, 12-13). Con la mano derecha, hoy perdida, haría el gesto de bendición. El Ap. 4, 3 nos lo describe sentado en un trono “semejante a piedra de jaspes y a sardónica”, rodeado este trono por un arco iris “semejante a una esmeralda”, una serie de elementos que contribuyen a resaltar su resplandor. La dificultad para representar la luminosidad que irradia la figura de Cristo quedó resuelta por los artistas medievales con la mandorla mística, símbolo del resplandor divino, que también se ha conservado en Torremocha. Dentro de esta mandorla, en la parte alta, flanquean su cabeza el sol y la luna sobre un fondo de estrellas, símbolos de la idea de eternidad, pues estamos ante el Todopoderoso, *el que es, el que era y el que ha de venir*, el alfa y la omega (Ap. 1, 8). Una cinta colocada entre sus manos hizo pensar a la Prof. De la Morena<sup>21</sup> que el Todopoderoso sostenía a Cristo crucificado, estando así pues ante una Trinidad del tipo Trono de Gracia, muy difundida en la plástica bajomedieval (s. XIV y XV)<sup>22</sup>. Sin embargo, ésta es una de las partes del

<sup>21</sup> A. de la MORENA BARTOLOMÉ, “Pintura mural medieval en la Comunidad de Madrid”, *Anales de Historia del Arte*, nº 4 (1994), Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Facultad de Geografía e Historia, pp. 633-644.

<sup>22</sup> La Trinidad Trono de Gracia es una iconografía compuesta por la imagen de Dios Padre, entronizado y representado como un anciano barbado que sostiene con ambas manos la cruz en que ha sido crucificado su Hijo. A ello se agrega la paloma del Espíritu Santo, generalmente descendiendo en forma de hálito o soplo divino desde la barbilla del Padre hasta la cabeza del Hijo, aunque puede aparecer en otras posiciones. Se conoce con dos nombres: Trinidad vertical, denominación que alude a la disposición en altura de las tres personas, y Trono de Gracia, apelativo acuñado por la historiografía alemana a finales del siglo XIX. Subraya la idea de la Redención: el Padre muestra a los hombres el sacrificio realizado por su Hijo que permitirá su salvación. Sus fuentes de inspiración son de diversa índole: literarias, iconográficas y litúrgicas. Las literarias están integradas por distintos pasajes bíblicos, que o bien aluden al trono de Dios (Epístola de San Pablo a los Hebreos 4, 16 y Apocalipsis 3, 21; 5, 1; 7, 17), o bien describen al Padre levantando o exponiendo a su Hijo, sacrificado por la redención de la humanidad (Juan 3, 14-15 y la Epístola de San Pablo a los Romanos 3, 24-25), tal como aparece en las obras comentadas. Los precedentes iconográficos son más tenues. Se trata de ciertos Bautismos en que aparece el Padre anciano en el cielo, la paloma del Espíritu Santo en el centro y Cristo de mediana edad en las aguas del Jordán, pues la disposición en altura de las hipótesis y la apariencia



casarón del ábside que ha sufrido mayores daños, pudiendo todo ello distorsionar la imagen original. Además no se tiene conocimiento de ejemplos similares en que el Trono de Gracia vaya acompañado del orbe, el sol y la luna, y flanqueado por los cuatro vivientes; todo lo cual nos hace tomar con cautela esta interpretación. Más bien nos inclinamos por una lectura ligada al Eterno del Apocalipsis.

Respecto al Tetramorfo, su estado es muy fragmentario, conservándose apenas el león alado, una decoración geométrica a modo de cintas, y unos débiles trazos que parecen corresponder a un atril de escritorio. La descripción que San Juan hace de los Cuatro Vivientes en el Apocalipsis (Ap. 4, 7-9) sigue de cerca la visión veterotestamentaria de Ezequiel (Ez. 1, 5-12). A estos cuatro animales se les ha ido dando a través del tiempo diferentes significados. Se los ha visto como imagen de los cuartiles de la bóveda celeste, los elementos que ejercen la realeza del mundo y que rinden homenaje a su Creador, los cuatro evangelistas (véanse los escritos de San Jerónimo y las enseñanzas transmitidas a los catecúmenos el miércoles de la segunda semana de Cuaresma), la Encarnación, Redención, Resurrección y Ascensión de Cristo (véanse los textos de San Gregorio en el s. VI, Pedro de Capua en el s. XII-XIII y Honorio de Autun en el s. XII). En cuanto a la disposición de estos cuatro vivientes se advierte, como es habitual en España, que en lugar preeminente (arriba a la derecha del Todopoderoso) se encuentra la figura de San Juan, reconocible por el águila. San Juan Evangelista, como hermano de Santiago, cobró gran importancia en el entorno del camino de Santiago; de ahí que se sitúe en esta posición privilegiada. Bajo esta figura se encuentra un gran león símbolo de San Marcos. En el lado opuesto, se vislumbra un esbozo de dos cabezas en la parte superior, que corresponderían a la representación de Mateo y un ángel, mientras que el toro, símbolo de San Lucas, está totalmente desaparecido, conservándose tan solo restos de una filacteria que llevaría la figura.

Bajo la inscripción, entre el Todopoderoso y Cristo, se sitúa un vano de medio punto, que además de la función de iluminar esta parte de la cabecera, tendría un claro valor simbólico asociado a la idea de la divinidad. La figura de Cristo en la cruz, de tres clavos, aparece sobre un fondo de estrellas y círculos esbozados en buril y sinopia, desprovisto de detalles anecdóticos, lo que incide en la importancia del Redentor (Mateo 27, 33-56; Marcos 15, 22-41; Lucas 23, 33-49; y Juan 19, 18-37). A su lado encontramos a Pedro, santo al que se dedica esta iglesia, exhibiendo las llaves de las que nos habla Mateo 16, 18-19, y que remiten no sólo a su función de guardián de las puertas del cielo sino además al poder que Cristo delega en él

---

de éstas prefigura en cierta medida la iconografía del Trono de Gracia. De las fuentes litúrgicas, resalta la ceremonia del Viernes Santo, en la que el sacerdote presenta la cruz a la adoración de los fieles, llevando a cabo un gesto ritual enormemente similar al que hace el Padre presentando al Crucificado en las Trinidades verticales. En cuanto a la cronología, el tema aparece por primera vez en el siglo XII. Se difunde rápidamente a partir del siglo XIII, encontrándolo en una amplia variedad de manifestaciones artísticas: escultura, pintura, miniatura, vidriera y objetos litúrgicos. Es en los siglos XIV y XV cuando alcanza una mayor popularidad en el arte occidental.

como cimiento y continuador de la Iglesia, cuestión que enlaza con el intenso sentido eclesiológico de la espiritualidad gótica. Al otro lado San Pablo que, aunque menos popular que San Pedro, fue un santo clave en la difusión del cristianismo entre los gentiles, y por ello destinado a ocupar un lugar sobresaliente junto a Cristo. Si bien, nunca formó parte del colegio apostólico, ni llegó a conocer a Jesús personalmente, fue considerado “príncipe de la Iglesia” y representado junto al resto de los apóstoles como uno más de ellos. Su inclusión en el apostolado estaría justificada por su importancia en la transformación del cristianismo en una religión universal y ecuménica, que integraba no sólo a los judíos convertidos, sino también a los griegos y romanos de aquella época.

Acompañan a los santos príncipes de las dos Iglesias dos figuras femeninas, aunque sólo Santa Lucía es reconocible, al estar acompañada de su símbolo parlante. La presencia de Santa Lucía en el ábside podría entroncar con la simbología de la luz. Entre los muchos martirios a que fue sometida, destaca aquél en que las autoridades romanas le arrancaron los ojos y se los sirvieron en una bandeja a su pretendiente, aunque tiempo después la Virgen se los devolvió. La recuperación de la vista y la *vuelta a la luz* es un tema recurrente en el cristianismo, ya que Cristo es la *luz* y el fiel que cree en Él es capaz de contemplar su resplandor. Así pues, los ojos de Santa Lucía, el vano situado sobre el Crucificado, e inclusive la propia figura de Pablo, santo que se habría convertido al cristianismo tras ser cegado por un resplandor y recuperar la vista instantes después, insisten y forman parte de una común simbología cristiana de la luz.

En los dos muros rectos del presbiterio encontramos más representaciones de santos y santas, agrupados en parejas, portando palmas de martirio, libros o rollos, filacterias y en ocasiones algún símbolo parlante. Sin embargo, su estado fragmentario, impide identificarlos con precisión. Apenas se han conservado restos de siete personajes, seis de ellos en el muro norte y el otro en la parte superior del muro sur. La Prof. De la Morena consideraba que en el registro superior de ambos muros se situaban los doce apóstoles, hipótesis que se apoyaría en la filacteria que lleva el personaje del muro sur, donde leyó Mateo, aunque la inscripción dice Marcos. En cualquier caso la presencia e importancia conferida a los apóstoles estaría plenamente justificada por su labor de transmisores de las enseñanzas de Cristo. Algunos llevan un libro en la mano, como los visibles en el muro norte de Torremocha, símbolo de la Nueva Ley que Cristo representa y que ellos se encargaron de difundir.

En el registro inferior aparecerían santas mártires, de nuevo interpretación basada en el único símbolo parlante conservado en el muro norte, unos pechos cortados sobre un platillo, que aludirían al martirio de Santa Águeda. Los nombres de Santa Águeda y Santa Lucía aparecen unidos en la liturgia y en sus propias biografías. También son representadas conjuntamente en este templo, aunque sin formar pareja, pues una está sobre el muro norte y la otra en el cascarón del ábside.

#### IV. Estudio estilístico, filiación y cronología

Las pinturas de Torremocha presentan unos rasgos estilísticos góticos del estilo internacional. Hay una tendencia a la estilización de las figuras, en especial de los pliegues, sometidos al ritmo de una escritura curvilínea. También el gusto por los detalles decorativos y el refinamiento de los objetos buscan enriquecer la composición general para dotarla de un refinamiento cortesano propio de este estilo. Las figuras, como ha descrito Áurea de la Morena, “tienen un canon alargado, se mueven con elegancia, poseen calma ensimismada y están envueltos con amplios ropajes que les dan un carácter monumental”<sup>23</sup>. Los plegados son definitorios del estilo: caen con elegancia, los mantos terciados sobre un hombro se fruncen en diagonales ondulantes y bajo las mangas y sobre los pies se hacen unos característicos recogidos en cascada, donde se hace alarde del dibujo caligráfico, que se potencia aún más con el juego del contraste cromático del derecho y del revés de la tela. Espectaculares resultados pueden apreciarse en las figuras de los apóstoles y en el faldellín de la figura del crucificado. La manera estilizada de los rasgos faciales: cejas y narices finas y alargadas, barbas pobladas en los apóstoles, bocas menudas en las mártires, y en todos ellos unas manos de dedos estilizados con largas uñas, son igualmente comunes a la generalidad de las obras internacionales. Otros detalles, decorativos, propios del estilo, inspirados en obras de orfebrería coetáneas, son los nimbos gallonados, el relicario que porta Santa Lucía, el pomo y los gavilanes de la espada de San Pablo, el borde del plato que sostiene Santa Águeda o los capiteles de las columnas. Un elemento decorativo propio del estilo internacional aragonés, son los suelos con una especie de formas acorazonadas. Estas crean un suelo de mosaico abstracto, lo que Eric Young llama *soap-suds*, que puede traducirse como espuma de jabón. Young dice que es un motivo común de esa escuela durante la primera mitad del siglo XV<sup>24</sup>.

El gusto exquisito se muestra en una serie de motivos de las artes decorativas de tradición mudéjar que el estilo internacional en España incorporó a la pintura. Son los fondos de azulejos, los motivos estrellados de las telas y las encuadernaciones de los libros, realizados con intención descriptiva reproduciendo tamaños, formas y diseños conservados. Los fondos de azulejos, siguen modelos pavimentales de loza catalanes y valencianos de mediados del siglo XV, utilizados para revestir suelos y paredes. Están formados por cinco piezas, la central cuadrada y cuatro alfarzones decorados con roleos. Los motivos estrellados de seis puntas del manto de San Pablo se encuentran en tablas internacionales españolas, especialmente aragonesas. Estos adornos están inspirados en objetos muebles como tableros de juego y cajas

<sup>23</sup> A. de la MORENA BARTOLOMÉ, “Pintura mural medieval en la Comunidad de Madrid”, *Anales de Historia del Arte*, nº 4 (1994), Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Facultad de Geografía e Historia, p. 639.

<sup>24</sup> E. YOUNG, “Juan de Sevilla, Juan de Peralta and Juan de Burgos”, *Apollo. The magazine of the arts for connoisseurs and collector*, nº 227, vol. 113 (1981), p. 9.

de los siglos XIV y XV o directamente reproducen bordados de textiles suntuarios. Los mantos de otras figuras presentan motivos florales realizados a base de puntos al tresbolillo, también visibles en obras internacionales.

El libro que porta San Pablo es suficiente para identificar un evangeliario cuyo aspecto sintetiza los lujosos de mediados del siglo XV con encuadernación mudéjar. Muestra una estampación de la piel en relieve realizada, a diferencia de las góticas europeas, con pequeños hierros y no con planchas grabadas. Sus dimensiones a escala real coinciden con ejemplares conservados. Este tipo de encuadernaciones “de altar” se realizaron generalmente en obras de carácter litúrgico y constituían, ya simplemente cerradas, objetos de culto<sup>25</sup>. Hay que señalar otros motivos presentes en la decoración pictórica. Unos reflejan la tradición románica, otros responden al repertorio mudéjar, e incorporan motivos góticos. A la tradición románica responde la decoración geométrica en espiga y doble espiga o zigzag de las roscas de los arcos y las caras laterales de las pilastras. Esta decoración se encuentra en el románico en los bordes de las mandorlas de las *Maiestas*. Quizás en el gótico ya han perdido su valor simbólico, pero conservan su fuerza y efectismo óptico debido al ritmo repetitivo de las formas al que se suma la alternancia cromática de los colores. Esta intención óptica cobra un cierto ilusionismo tridimensional en las enjutas de las arquerías del ábside con bandas alternas rojas y blancas.

De tradición mudéjar es la decoración de azulejos del sofito del arco del presbiterio con alfardones decorados con roleos vegetales y un azulejo con un emblema de tradición clásica como es el nudo gordiano. En la parte baja del tambor del ábside, restos de una decoración con un diseño de florones enmarcados por arcos lobulados y entrecruzados recuerda labores cerámicas de cuerda seca<sup>26</sup>. El sofito del arco del ábside presenta una decoración de rombos, similar a la que se utiliza para algunos paños laterales del presbiterio. Este motivo de damero que puede tener raíces clásicas, inspirado en el *opus reticulatum* romano, tiene su continuidad en decoraciones góticas y mudéjares. Otro paño, está ornamentado con estrellas de seis puntas cuyo núcleo central es un alfardón. En contraste con los motivos geométricos mencionados, destaca la decoración de los vanos abocinados, enmarcados por un alfiz pintado, cuyas enjutas se rellenan de un ramaje menudo y ondulante de sabor gótico. También vegetal, es la decoración de las pilastras con florones y grandes hojas anudadas por una cinta roja.

El uso contrastado de los colores, limitado a los cuatro básicos, potencia los efectos ópticos y decorativos de estos temas ornamentales. El geometrismo riguroso contrasta con las pinceladas de los motivos vegetales, más libres y curvilíneos, delineados en ocasiones con trazos rápidos que recuerdan la manera de la cerámica

---

<sup>25</sup> J. A. YEVES ANDRÉS, “El libro español en el siglo XV”, *El Marqués de Santillana (1398-1458): los albores de la España Moderna, El Humanista*, vol. 3, Hondarribia, Editorial Nerea, 2001, pp. 118-123.

<sup>26</sup> Un diseño decorativo similar puede encontrarse en el patio del alcázar de los reyes cristianos de Córdoba, aunque en éste el motivo central sea heráldico y no floral.

popular. El claro contraste con el estilo lineal caligráfico y estilizado de las figuras permite suponer la actividad de dos manos diferentes. Si bien hemos adscrito a cuatro tradiciones distintas, clásica, románica, gótica y mudéjar, los motivos decorativos en cuestión, estilísticamente deben verse como un todo propio de un estilo popular, decorativo y artesanal del momento que muestra la versatilidad estética y sintética de la sociedad hispánica del siglo XV y su gusto por las labores de dechado. A otra estética cercana corresponde el marco de yesería de la taca o sagrario abierto a finales del siglo XV por necesidades litúrgicas con motivos trifoliados y cuatrifoliados góticos.

Mayor dificultad conlleva el analizar las figuras del casco absidal por diversos factores. A finales del siglo XV se redecora dicho casco. De ello es muestra la figura de San Juan y su águila, dejado como testigo, aunque los informes de restauración lo omitan. Puede apreciarse el diferente nivel de la pintura a causa de la nueva preparación de mortero sobre el motivo original. Consecuencia de esta tardía intervención parece ser la transformación del Padre Eterno que, además de a aspectos formales, afectó posiblemente a la iconografía al añadirse a sus lados el sol y la luna, quizás también el fondo estrellado. Sobre la figura original se delinearon unos nuevos rasgos que nada tienen que ver con el estilo de las pinturas. Lo mismo puede decirse de la ambigua y perdida figura de San Mateo y su ángel correspondiente, acaso ejecutado en una de las restauraciones<sup>27</sup>. El patetismo de la figura de San Juan y sus pliegues angulosos, han de adscribirse al estilo hispanoflamenco, muy alejado ya de la estética internacional. Tan solo puede juzgarse como original la figura del león de San Marcos; el fondo de losanges donde en su día estuvo el toro de San Lucas y los restos de filacterias desplegadas en estos dos campos del casco absidal. La estilizada figura del león, con melena crespa y fauces rugientes, recuerda motivos heráldicos del gusto del siglo XV<sup>28</sup>.

La inscripción bajo la línea de impostas constituye un importante documento histórico además de una clave para afinar la cronología de las pinturas. Sobre la primera transcripción de la misma<sup>29</sup>, hemos querido afinar con nuevos detalles y con las indicaciones de la Dra. Elisa Ruiz del Dpto. de Ciencias Historiográficas de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM<sup>30</sup>:

<sup>27</sup> Ninguno de los informes hace referencia a ello, tan sólo se reintegraron tintas para reforzar el color en algunas zonas neutras y con técnica de acuarela, en ningún momento se habla de perfilar figuras.

<sup>28</sup> Personalmente este león nos recuerda a los estilizados leopardos de los Plantagenet, reyes de Inglaterra. Uno de los personajes que durante la primera mitad del siglo XV introdujo en Castilla ornamentos e insignias de caballería nunca vistos hasta entonces fue don Íñigo López de Mendoza, ver P. SILVA MAROTO, "El arte en España en la época del primer Marqués de Santillana (1398-1458)", *El Marqués de Santillana (1398-1458): los albores de la España Moderna, El Humanista*, vol. 3, Hondarribia, 2001, p.158. En el área geográfica de influencia del Marqués bien pudo estar el concejo de Torremocha a pesar de que el Señorío de Torremocha perteneciese al Arzobispado de Toledo.

<sup>29</sup> A. de la MORENA, Ob. cit. p. 639.

<sup>30</sup> Nuestro agradecimiento a la Dra. Ruiz García, del Dpto. De Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología de la Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M., por el estudio y las observaciones sobre esta inscripción.

A : FER... S : ...**BIA** : **ORACIA** : **PLENA** : **DOMINUS**... : ...**CU**... : **ESTA** : **OBRA** : ...**DO** : **FAZER** : **EL** : **CONCEIO** : **ELOSOMES** : **BUENOS** : **DETORREMOCHA** : **E** : **MRUIS** : **CLERIGO** : **E** : **FI**... : **AÑO** : **DEL** : **NACIMIENTO** : **DEL** : **N**...

La reconstrucción del alfabeto de esta transcripción responde a un alfabeto típicamente gótico, que por sus caracteres redondeados corresponde a una escritura gótica hispánica, muy estereotipada, propia de mediados o más bien de finales del siglo XV. Existen algunos errores de ortografía (en negrita): la B debe ser una R (de María) y la O, una G (de Gracia) pues corresponden a la salutación del *Angelus*. Las letras, caracterizadas en su cuerpo por un doble trazo, están realizadas con cierta imperfección en ocasiones por su diferente tamaño y por la irregular separación entre ellas. La letra Z se aparta del alfabeto gótico habitual. Al no existir entonces la puntuación, las palabras están separadas por dos rombos rojos superpuestos, posible abstracción de las *hederæ distinguentes* utilizadas para enfatizar los nombres de los personajes en las filacterias que les identificaban (tan solo se ha conservado uno completo correspondiente a Marcos y otro fragmento correspondiente a una santa). La valoración es que la inscripción fue copiada por un hombre inculto, posiblemente analfabeto y que la inscripción corresponde a una letra mecánica propia del final de un periodo, donde la letra como elemento figurativo ha perdido la rigurosidad y parte del valor ornamental de momentos anteriores. Precisamente los errores de grafía del autor de la inscripción, han llevado a leer como MATEO<sup>31</sup>, el nombre que corresponde a MARCOS. La inscripción de la filacteria debe transcribirse MAREE o MARCE, pues hay una ambigüedad de trazos propia de quien copia un nombre sin capacidad de lectura y escritura.

Respecto a la información de la inscripción, debe constatarse que: se mencionaba el nombre del pintor A : FER... S : que podría referirse a un tal Fernando; se sigue con la salutación del ángel (AVE MA) RIA : GRACIA : PLENA : DOMINUS... : (TE)CU(M) : ; se infiere la orden de realizar la obra : ESTA : OBRA : (MAN)DO<sup>32</sup> : FAZER : y sus comitentes EL : CONCEIO : ELOSOMES : BUENOS : DETORREMOCHA : E : MRUIS : CLERIGO : es decir el concejo y los hombres buenos de Torremocha y un tal M. Ruiz clérigo y se fechaba la obra E : FI(ZOSE) : AÑO : DEL : NACIMIENTO : DEL : N(UESTRO SEÑOR)..., pero al abrirse en el siglo XVI la puerta de la sacristía se eliminó la fecha de ejecución.

De los elementos estilísticos analizados se infiere que el estilo de los murales de Torremocha responde a las características del estilo internacional. A diferencia del Reino de Aragón, donde este estilo es introducido con la figura de Luis Borrásá a finales del siglo XIV, llegando a un amplio desarrollo y producción en sus tres focos –Cataluña, Aragón y Valencia– en Castilla las novedades pictóricas llegaron con

<sup>31</sup> A. de la MORENA, Ob. cit. p. 638.

<sup>32</sup> Con reservas aceptamos el verbo mandó que lee la Dra. De la Morena, pues hay una laguna suficiente para más letras, lo que sugiere otro término; en cualquier caso no cambiaría el sentido.

retraso, a excepción de las tierras más próximas a Aragón, tal como señala Pilar Silva<sup>33</sup>. Este estilo se desarrolla en Castilla tardíamente<sup>34</sup> y fuera de las figuras de los Delli en Salamanca y Nicolás Francés en León no hay otros autores significativos.

Creemos que existe una relación más o menos directa con la actividad pictórica que se desarrolla en la Catedral de Sigüenza en la primera mitad del siglo XV, territorio castellano próximo a Aragón y a su influencia artística. La influencia del estilo internacional aragonés en Sigüenza tendría sus raíces en la figura de Juan de Leví, activo en el área de Zaragoza entre 1392 y 1407. Su influencia según Camón Aznar se extendió por todo el Ebro desde la Ribera de Navarra y hacia tierras castellanas llegando a Sigüenza<sup>35</sup>.

Básicamente, tres son los elementos estilísticos que nos llevan a relacionar el estilo de las figuras de Torremocha, tanto con el estilo de Juan de Leví, como con una serie de obras atribuidas a Juan Hispalense (Juan de Sevilla), a veces identificado con el llamado Maestro de Sigüenza y su círculo artístico, conservadas en la propia catedral, su museo diocesano, el Prado y otras colecciones nacionales y extranjeras<sup>36</sup>. Nos referimos a la composición y concepción general de las figuras y algunos de sus rasgos, a los característicos plegados y a los suelos jabonosos tan peculiares.

Respecto a la composición de las figuras es notable el paralelismo entre las figuras de San Pedro y San Pablo de Torremocha con las de sus homónimos representados en las puertas del tríptico de la Virgen con el Niño y Ángeles Músicos del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (nº inv. 2798), firmado por Juan Hispalense, y últimamente datado en los primeros años de la segunda mitad del siglo XV<sup>37</sup>. Para los plegados proponemos la comparación con la tabla central del Prado del retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina: los ricos y sofisticados plegados curvilíneos en cascada y los recogidos, como la amplitud de las mangas parecen fuente de inspiración de los de los murales. Lo dicho vale también respecto de las figuras del retablo de Santa Catalina de la catedral de Tarazona obra de Juan de Leví hacia 1402, donde los ritmos curvilíneos de los rebuscados plegados, casi de raíz oriental<sup>38</sup>, recuerdan más todavía a los de Torremocha.

<sup>33</sup> P. SILVA MAROTO, Ob. cit. p. 166.

<sup>34</sup> Ibidem. El retablo de la catedral vieja de Salamanca del florentino Dello Delli estaba concluido en 1445; el de la catedral de León de Nicolás Francés antes de 1434 aunque permanece activo en la ciudad hasta 1468.

<sup>35</sup> J. CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española*. Summa Artis, vol. XXII, Madrid, 1966, pp. 301-303.

<sup>36</sup> No es ocasión, por el momento, de entrar en la larga polémica sobre la identificación de la personalidad de los autores de esta serie de obras (Juan Hispalense, Juan de Sevilla, Maestro de Sigüenza, Juan de Peralta y Juan de Burgos), para lo cual remitimos al apartado de bibliografía, sino de ceñirnos a las principales influencias que estas obras pudieron tener en el autor de los murales de Torremocha.

<sup>37</sup> Esta última datación es la que da Aida Padrón en la ficha de la obra en AA. VV.: *Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano, Catálogo de Exposición*, Madrid, 2002, pp. 106-107. La fecha dada por Padrón, retrasando también sus fechas de actividad considerablemente, es muy posterior a la dada por M. Heriard-Dubreuil (que lo fecha hacia 1435) o a la de autores como Eric Young o Pilar Silva que lo fechan hacia 1405.

<sup>38</sup> Se ha señalado también en este sentido una influencia germánica renana en el estilo de este pintor, que

Los “suelos jabonosos” de la escuela internacional aragonesa aparecen igualmente en las obras citadas de Juan Hispalense y Juan de Leví. Común también a ambos pintores es la manera de dibujar las melenas, constituidas por mechones de trazos curvos y paralelos a modo de madejas, apreciables en la cabeza del San Pedro y en la melena del Cristo crucificado de Torremocha. Por último, en el retablo de San Andrés y San Vicente de Juan Hispalense (Museo de Arte de Toledo, Ohio), que como el del Prado procede de la catedral de Sigüenza, los tipos, especialmente la cabeza y la mano con libro de San Andrés, recuerdan soluciones adoptadas en las figuras de San Pedro y San Pablo de Torremocha. Por los paralelos estilísticos analizados pensamos que los murales de Torremocha deben fecharse a mediados del siglo XV.

## V. Conclusiones

La actual cabecera de la iglesia de Torremocha, edificada originalmente como ermita en estilo románico, data de la transición del siglo XII al XIII. El constituido concejo a fines del siglo XIV, promueve la decoración poco tiempo después, como refleja la inscripción que en ella se encuentra. El conjunto pictórico, descubierto en 1988 y finalmente restaurado en 1994, está realizado con una técnica de *mezzo fresco* con retoque en seco, sensible al agua de las filtraciones. Por esta razón su conservación es parcial, habiéndose perdido buena parte del color de las figuras, aunque se conserva el de los fondos y el dibujo subyacente de la composición general que se distribuye por los muros, bóveda y ábside del templo original, conservándose una superficie aproximada de 60 m<sup>2</sup> de los 113 m<sup>2</sup> originales. El programa iconográfico, constituido por el Pantocrátor rodeado del tetramorfo, de tradición románica, se completa con la representación del crucificado en el eje axial bajo el vano central, flanqueado por Pedro y Pablo y Santas Mártires que portan sus símbolos parlantes. La visión por tanto del cielo y la tierra, de la Encarnación y de la Segunda Venida, queda sintetizada con la centralidad de Cristo como redentor del género humano. La presencia individualizada de Apóstoles y Santas, devociones propias de la espiritualidad gótica y la localización de San Pedro –titular del templo– y San Pablo en lugar preeminente, otorgan al conjunto un marcado simbolismo eclesial y devocional propio de la piedad gótica.

El estilo pictórico se inscribe dentro del gótico internacional castellano de mediados del siglo XV, bajo la influencia de la escuela internacional aragonesa, que se manifiesta en obras procedentes del área más oriental del Reino de Castilla en torno a Sigüenza y en concreto se relaciona con algunas obras del pintor Juan Hispalense. Un maestro anónimo, que firmó los murales, pero del que sólo conservamos las tres primeras letras de su nombre (FER...), fue el pintor comisionado por el Concejo,

---

procedería de la influencia de la miniatura nórdica desde los primeros años del siglo XV. J. CAMÓN AZNAR, Ob. cit., pp. 301-303.



los vecinos y el por entonces clérigo de Torremocha M. Ruiz para realizar esta obra según la ya aludida inscripción. A finales del siglo XV, una parte o la totalidad del conjunto recibirían un nuevo enlucido y decoración pictórica dentro ya del dominante estilo hispanoflamenco, abriéndose entonces la taca o sagrario. Poco tiempo después, coincidiendo con la ampliación del templo a principios del siglo XVI, esa nueva decoración fue también ocultada, al menos en la parte correspondiente a la cabecera absidal, con un esgrafiado plateresco de yeso, blanco sobre negro, del que han quedado vestigios en la contigua sacristía. El conjunto pictórico mural de Torremocha constituye una de las escasas muestras murales conservadas del estilo internacional en Castilla y es excepcional en la Comunidad de Madrid.

La presente comunicación es un resumen del estudio realizado por los miembros del Proyecto de Investigación *La pintura mural medieval y su proyección en la Comunidad de Madrid. Siglos XII-XVI* (UCM – Banco de Santander), pertenecientes al Dpto. de Hª del Arte I (Arte Medieval) de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM y miembros del Grupo de Investigación *La Imagen Medieval: Espacio, forma y contenido*, de dicho departamento.

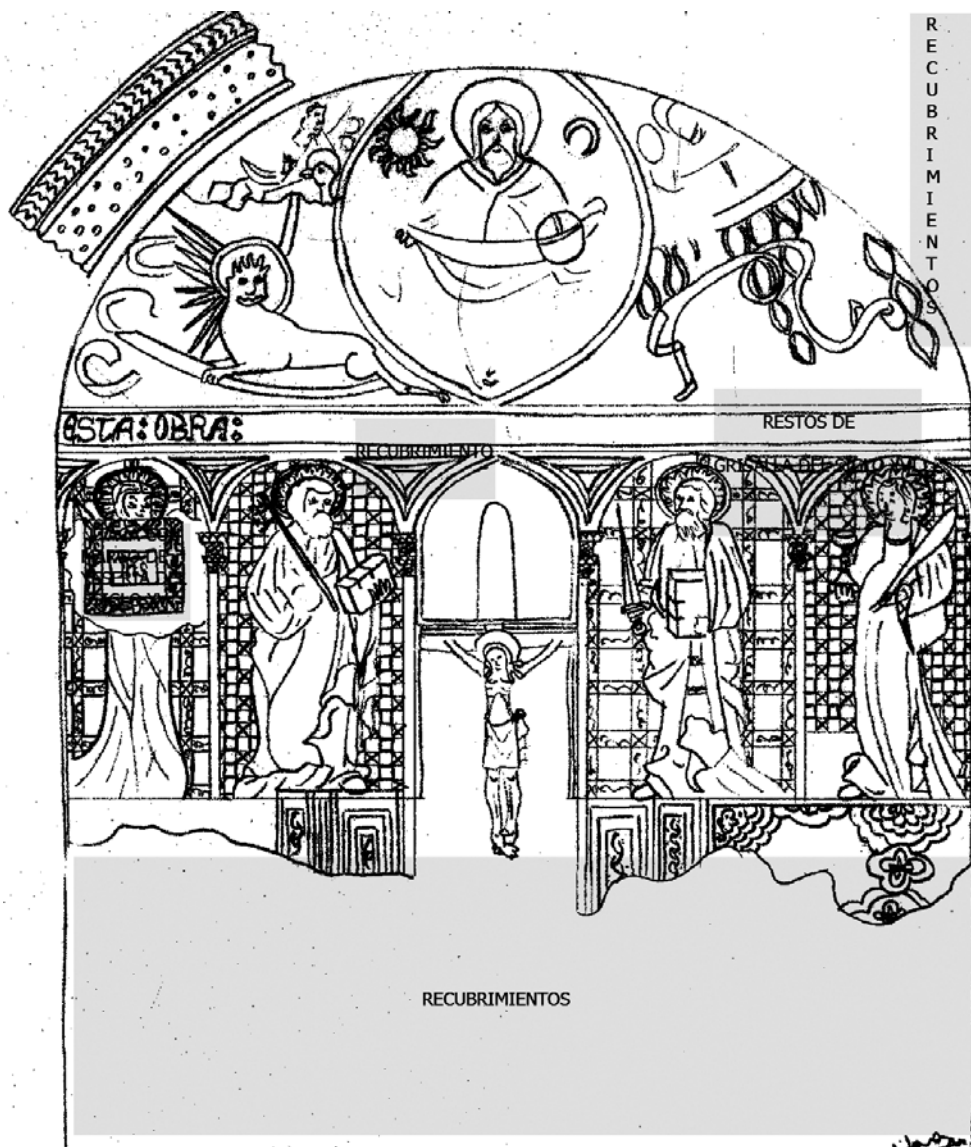
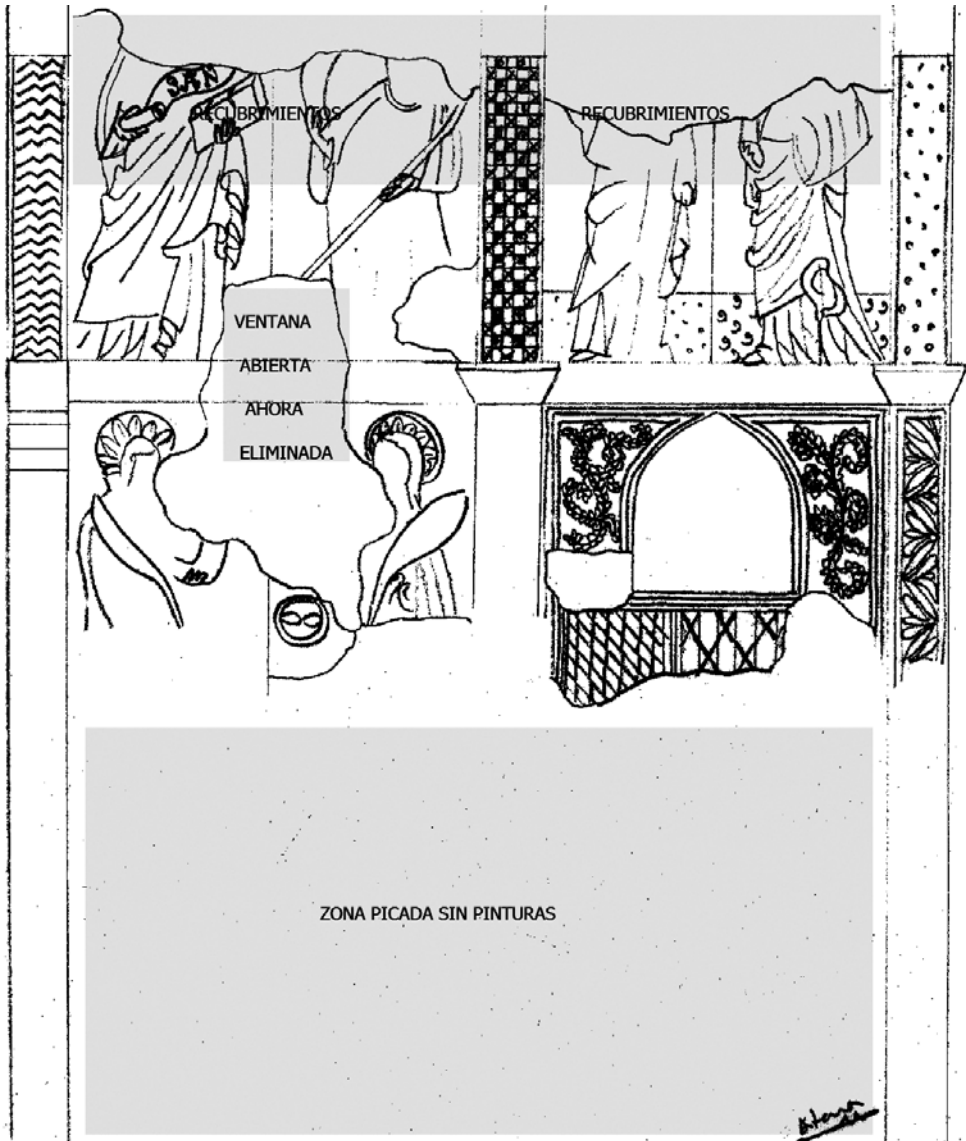
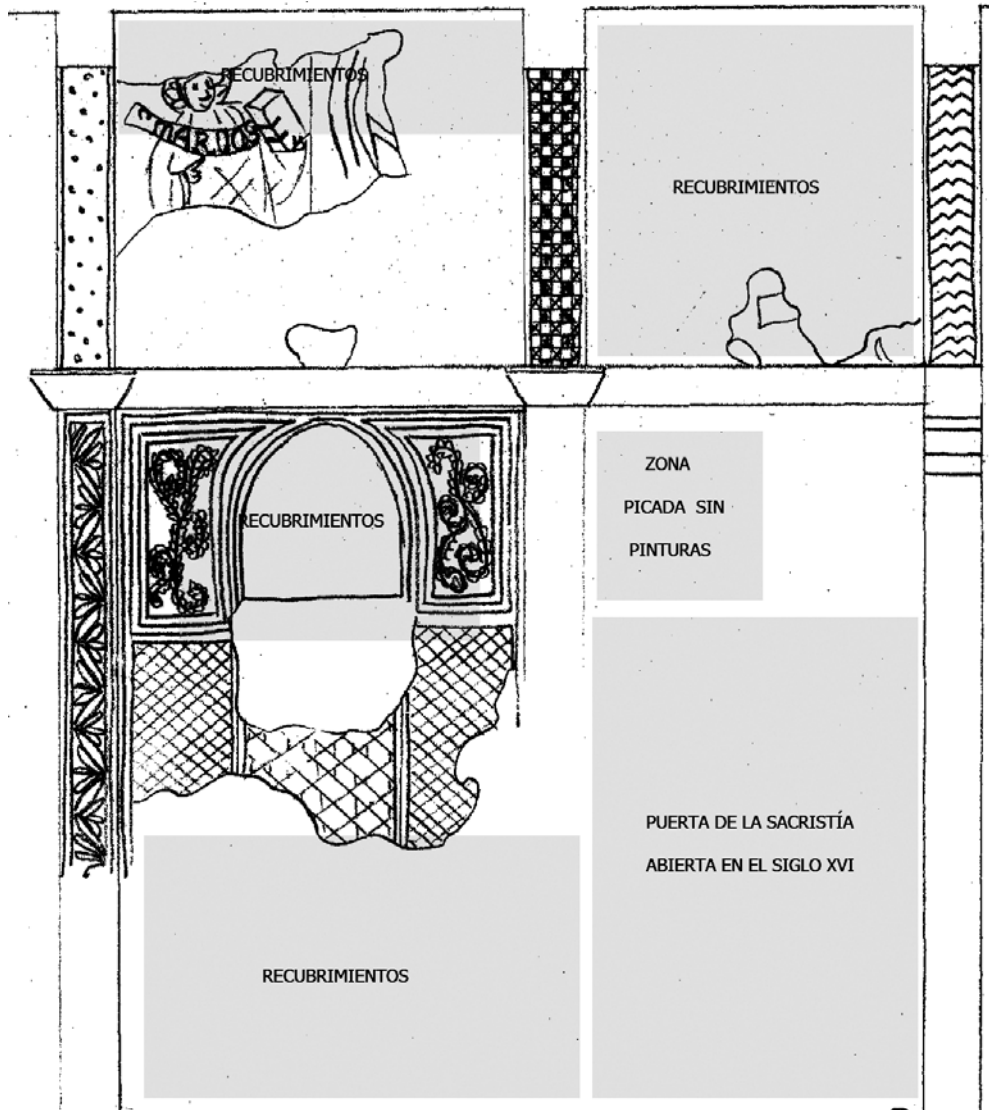


Fig. 2. Esquema del panel central correspondiente al ábside: distribución de los temas pictóricos con localizaciones de cambios de estructura (taca), localización de los restos de esgrafiado del siglo XVI y zonas de revestimientos posteriores a las pinturas.



**Fig. 3.** Esquema del panel lateral izquierdo correspondiente al muro y bóveda del presbiterio: distribución de los temas pictóricos con localizaciones de cambios de estructura (ventana), zonas de revestimientos posteriores a las pinturas y zona picada sin pinturas.



**Fig. 4.** Esquema del panel lateral derecho correspondiente al muro y bóveda del presbiterio: distribución de los temas pictóricos con localizaciones de cambios de estructura (puerta), zonas de revestimientos posteriores a las pinturas y zona picada sin pinturas.