

LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE EL COLLADO Y SUS PINTURAS MURALES

Begoña Arrúe Ugarte

El Collado es actualmente un despoblado perteneciente al municipio de Santa Engracia de Jubera, en el partido judicial de Logroño, situado en la sierra entre el barranco del río Santa Engracia y el de San Martín, afluentes del Jubera. El estado de progresivo abandono en el que se encuentra esta localidad ha sido una de las causas que ha puesto al descubierto recientemente la antigua decoración mural que adornaba su parroquia. Este hecho motiva la revisión de los escasos estudios de carácter histórico-artístico sobre ella realizados, abriendo un nuevo campo a la investigación que no sólo se limite al ejemplo de El Collado sino que cuestione el tema de la pintura mural en La Rioja.

No contamos con ningún dato histórico concreto referido a esta localidad¹ y el único conocimiento geográfico detallado nos lo proporciona el reciente trabajo de José M.^a García Ruiz, Teodoro Lasanta Martínez e Ignacio Sobrón García². En Historia del Arte, solamente, el estudio debido a la

1. A mediados del siglo XIX, Pascual MADDOZ se refiere brevemente a El Collado, siendo entonces una aldea agregada al Ayuntamiento de Jubera, con treinta casas y una iglesia bajo la advocación de San Juan (*Diccionario Geográfico-Estadístico Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, Pascual Madoz, 1846-1850. Reimpresión: Logroño, C.O.A.A.T., 1985, p.84). Angel Casimiro de GOVANTES cita esta localidad entre las aldeas de Jubera pero no le dedica más atención (*Diccionario Geográfico-Histórico de España*. Madrid, Real Acad. de la H.^a, 1846). Nada se comenta de El Collado en la *Historia de La Rioja* (Logroño, Caja Provincial de Ahorros, 1983), ni en *La Rioja y sus gentes* (Logroño, Excma. Diputación de La Rioja, 1982). Sólo se nombra en la *Enciclopedia de La Rioja* (Logroño, C.A.Z.A.R., 1983).
2. *Estudio comparativo de la evolución geomorfológica de campos abandonados y áreas repobladas de la Cuenca del Jubera*. Logroño, julio de 1985 (trabajo realizado para la Comunidad Autónoma de La Rioja). En él, junto al estudio de los campos abandonados, su colonización vegetal, evolución geomorfológica y repoblación forestal, se detalla el marco físico y la evolución demográfica que en el caso de El Collado sufre un progresivo descenso desde

elaboración del Inventario artístico de la provincia³. Por otro lado, el vacío de trabajos actualizados sobre la pintura gótica en La Rioja, desde que Post publicó las primeras noticias y otros como Tormo, Ruiz de Galarreta o Fornies analizaban obras específicas, se ha subsanado ultimamente con la tesis de licenciatura de Ana M. Galilea Antón, *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*⁴. Sin embargo, tal vez por su escasez, poco sabemos sobre la pintura mural riojana en época medieval, y esta falta de atención generalizada pone en peligro su conservación, como ya comentó José Grabiél Moya Valgañón en el caso de La Piscina y San Bartolomé de Logroño⁵.

Esta breve comunicación pretende dar a conocer la situación actual y características de la iglesia parroquial de El Collado, así como la de sus pinturas murales, su descripción y catalogación e informe de los trabajos de restauración llevados a cabo recientemente, de modo que sirva de base para un estudio en profundidad que analice y desarrolle más ampliamente, e inserte en el contexto que le corresponde, este nuevo hallazgo.

1900, año en el que contaba con 118 habitantes, a 1960 con sólo 49, no censándose ya ningún vecino en 1970. Estos datos coinciden con los observados en los libros parroquiales. La última visita realizada a la iglesia fue en 1970 y con ella finalizan las Cuentas de Fábrica referidas a su administración. Todavía en 1968 se pagaba a un albañil 350 pesetas por retejar la iglesia (Archivo Seminario Conciliar de Logroño: El Collado, *Lib. de Fábrica desde 1888*, Caja 3, fol. 160).

3. J.G. MOYA VALGAÑÓN y otros: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Madrid, 1976, II, 69-70.
4. Logroño, Comunidad Autónoma de La Rioja, 1985. En este trabajo se catalogan las obras de pintura gótica conocidas en La Rioja, recogiendo los datos bibliográficos y documentales aparecidos hasta el momento. Anteriormente José Grabiél MOYA VALGAÑÓN llamó la atención sobre el tema en "Historia del Arte Riojano: estado de la cuestión, fuentes y bibliografía". Actas del *I Coloquio sobre Historia de La Rioja Cuad. de Invest. H.^a*. Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1984, X, 2; 26-27. Asimismo, Ana GALILEA ANTON dedicó un artículo al retablo de Torremuña en "El retablo mayor de Torremuña en el Museo de La Rioja". *Museos*, 3. Madrid, 1984 91-96. Hoy, M.^a Teresa Sánchez Trujillano y M.^a de los Angeles de las HERAS presenta al II Coloquio sobre Historia de La Rioja dos nuevas aportaciones al estudio de las tablas de San Millán de la Cogolla.
5. *El Arte en La Rioja. I. Edad Media*. Logroño, Excma. Diputación de La Rioja, 1982; 61-62 y 77-78. En este estudio se citan los realizados sobre las pinturas de La Piscina, San Bartolomé de Logroño, Santa M.^a de Los Arcos de Tricio, Santasencio y San Esteban de Viguera. Sobre estas últimas trabajó M.^a de los Angeles de las Heras posteriormente en "Ermita de San Esteban de Viguera". Actas del *I Coloquio sobre Historia de La Rioja. Cuad. de Invest. H.^a*. Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1984, X, 2; 67-77. Todos los ejemplos mencionados son anteriores a las pinturas de El Collado. Nada se ha dicho todavía sobre otros conocidos en Entrena, Zorraquín, Baños de río Tobía o Ciriñuela, este último más avanzado que el de El Collado.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA DE EL COLLADO

Se trata de un edificio orientado al este, construido en sillarejo y mampostería, con un mejor trabajo de la piedra en esquinas, contrafuertes y vanos. Al interior, es una iglesia de una nave de dos tramos y cabecera rectangular de testero recto, dividida a su vez en dos tramos, mediante arcos ligeramente apuntados que descansan en sencillas ménsulas. Se cubre con bóveda de cañón apuntado, creándose entre cabecera y nave dos espacios diferenciados en altura y anchura a través del segundo arco de carácter diafragmático, apoyado en pilares que sirven de contrafuertes. A ambos lados del primer tramo de la nave, hacia la cabecera, se abre una capilla rectangular, cubierta con bóveda de medio cañón. En el último tramo, a los pies, se levanta el coro sobre vigas de madera, al que se accede por una escalera de fábrica adosada al lado norte. En el primer tramo de la cabecera, en el muro sur, se abre el acceso adintelado hacia la sacristía. Esta consta de dos tramos separados por arco de medio punto, cubiertos con bóveda baída. En el mismo lado, a la altura del segundo tramo, se adosaba el púlpito, hoy desaparecido, al que se subía por escalera de fábrica que todavía se conserva.

La entrada a la iglesia se sitúa al sur, en el último tramo de la nave, siendo en arco de medio punto sobre imposta resaltada. El pórtico se adosa a este lado, ocupando gran parte de los dos tramos de la nave y contiguo de la cabecera. Su espacio se divide en tres tramos a través de arcos de medio punto sobre pilares adosados y se cubre a una vertiente, mediante el sistema de vigas de madera y bovedillas. El primer tramo hacia el este fue modificado, cerrándose el arco hasta dejar una pequeña puerta adintelada, configurando una nueva sala, separada del pórtico, que debió utilizarse para guardar objetos diversos (archivo-almacén). En el último tramo se sitúa la subida al campanario. Este consiste en una espadaña de dos vanos de medio punto, rematada por cruz de piedra de una sola pieza. El hueco bajo la escalera fue cegado en el presente siglo, habiendo servido de "calabozo". Todo el pórtico conserva un banco de piedra corrido y en el muro sur del tramo central se abre una hornacina para albergar una imagen desaparecida. En este tramo se encuentra el acceso en arco de medio punto con despiece de dovelas de piedra, decorada la clave con el anagrama de Jesús Salvador.

La iluminación de la iglesia se realiza a través de ventanas adinteladas y abocinadas al interior que se sitúan, individualmente, en el testero (vano cegado y descubierto al arrancarse las pinturas murales), sobre el arco diafragmático y en el muro sur, en el primer tramo de la nave, capilla lateral y coro, siendo esta última el único ejemplo en arco apuntado. Otros vanos se abren en la sacristía (muro este) y pórtico (muro sur).

Al exterior, la iglesia presenta al sur un contrafuerte a la altura del tramo central del pórtico y dos en la sacristía. Otro contrafuerte se adosa al

muro norte, en el último tramo de la nave. Este muro ha sido visiblemente reforzado, dada su situación menos protegida. A los pies de la iglesia se conservan los restos del primitivo cementerio y en la cabecera los de una vivienda adosada que debió ser casa parroquial, comunicada con la iglesia a través de una puerta abierta en el testero.

Destacan los volúmenes bien definidos de cabecera y nave, más elevado este último, así como el inferior del pórtico. Todo se cubre con teja árabe y lajas de piedra a dos vertientes, apoyando la cubierta en sencillos canes de piedra, conservándose algunos de ellos (fig. 1. Láms. 1 y 2.)

Desde el siglo XVII (primeros libros de Cuentas de Fábrica conservados) hasta 1970 (último año de administración de la iglesia), los mayores gastos que tiene la parroquia son los ocasionados por los arreglos necesarios de muros, torre-campanario, pórtico y tejado⁶. Actualmente está derruida la casa parroquial, la sala este del pórtico y parte del campanario. Asimismo la iglesia presenta grietas importantes que hacen temer un derrumbamiento no muy lejano. Su antigua función de parroquia ha sido sustituida, ante el abandono del pueblo, por la de establo y la ruina es inminente.

Tipológicamente el edificio responde a modelos románicos de una nave, cabecera recta y pórtico al sur. Sin embargo su construcción es tardía, adoptando el sistema de abovedamiento de cañón apuntado que nos lleva al siglo XIV. Tanto el pórtico como la sacristía parecen responder a una remodelación del siglo XVI, época a la que pertenece también la puerta de ingreso al primero. El tipo de iglesia de nave única y cabecera recta es frecuente en la zona de la sierra en torno a los ríos Leza y Jubera; se podrían citar entre otros ejemplos los de Santiago de Jubera, Virgen del Collado en Terroba, Nuestra Señora de los Remedios en Montalbo, Nuestra Señora de Plano y

6. La iglesia sufre un continuo reparo del tejado desde 1615 a 1968, así como de la torre (desde 1613 –tabique de adobe– a 1922; en 1883 se levantaba la escalera de campanas). En cuanto a muros y otros arreglos de fábrica, destaca el de pilares y una capilla en 1614; dos altares y gradas en 1624; “pilares de atrás de la iglesia” en 1649; gradas de entrada en 1650; “paredes de afuera de la iglesia”, fábrica de las escaleras y pilar en 1679; portal en 1681; Benito de Jauregui, oficial de cantería, y Martín de Chavarría, en la fábrica de carpintería, trabajaban en 1685; reparo de paredes en 1746, 1881 y levantar pared norte del pórtico en 1883; y último arreglo de la entrada en 1913. Los cimientos de la iglesia se reparan en 1647 y 1668 y el suelo, en 1636 y 1687. Otros datos de reparos se refieren a sacristía (1687, 1877, 1888/97); capillas (de San Blas en 1663 y de la Virgen en 1687); casa rectoral (1895); cementerio (1662), archivo (1829, se realiza; 1877, se arregla); sepulturas y presbiterio (1782), púlpito (1761, se realiza); coro (1682-1683, Diego Sáenz de La Peña, carpintero, realiza el barandado; en 1871 trabajan albañiles) y ermitas (1645, aderezo de la Santa Cruz y Santa Elena y en 1663, esta última). Ver A.H.P.LO.: El Collado, *Libro de Cuentas (1609-1663)*, sig. 9 “I”; *Libro de Fábrica (1622-1663)*, sig. 34 “I”; *Libro de Fábrica (1664-1847)*, sig. 33 “I”, s.f. a partir de 1781, y Archivo Seminario Conciliar de Logroño (A.S.C.LO): El Collado, *Libro de Fábrica desde 1846*, s.f. y *Libro de Fábrica desde 1888*, Caja 3. No cito el número de folio dada la gran cantidad de datos que aparecen sucesivamente, por lo que remito a las cuentas de mayordomos anuales.

San Martín en Leza, Santa María de Royuela en Luezas, y los más cercanos de Bucesta y San Miguel y Santa María en Robres del Castillo. Se trata de una pervivencia de los esquemas románicos que evolucionan conviviendo con los góticos. No obstante, todos estos ejemplos se mueven en un mismo marco de influencias que caracterizan las construcciones religiosas de la cuenca del Jubera⁷.

La iglesia de El Collado, dejando a un lado su carácter eminentemente rural, debió ejercer en su momento un interesante influjo artístico. Algunos de los objetos litúrgicos y mobiliario fueron rescatados del abandono, conservándose en el Museo Provincial de Logroño⁸. Entre ellos cabe destacar las dos tablas pintadas con escenas de la vida de San Blas, de la primera mitad del siglo XVI, y la imagen del titular de esta capilla (lado del evangelio) cuya realización se encargó a Sebastián del Ribero, quien recibió a cuenta de esta obra ochenta y cuatro reales, en 1663, siendo dorada por el pintor Gregorio Delgado⁹. También se documenta la presencia del pintor

7. Ver J.G. MOYA VALGAÑÓN: *El Arte en La Rioja...* op. cit., 33-34. Cita también los ejemplos de Sorejana, Larriba, Ambas Aguas y San Andrés de Nestares. A propósito de la Relación tipológica existente entre las iglesias de esta zona, cabe recordar el tema de las peregrinaciones medievales a Santiago de Jubera (ver RUIZ ORTIZ, H.: "La devoción a Santiago de Jubera en la Edad Media". *Berceo*, 81. Logroño, 1973; 101 y ss.
8. Estos objetos se detallan en el Inventario artístico de la provincia (op. cit.; II, 70) y también me ha facilitado amablemente información sobre ellos M.^a Teresa Sanchez Trujillano, Directora del Museo Provincial de La Rioja.

La iglesia de El Collado recibió en 1899 un retablo de pinturas, donación del Vicario Capitular, cuyo traslado desde la capital supuso 120 reales y el de las pinturas "numeradas" en un recibo desaparecido, 72 reales y 80 céntimos (A.S.C.LO.: *Lib. Fábrica desde 1888*, caja 3, fol. 33). En cuanto a los objetos de plata inventariados procedentes de El Collado, cáliz y campanillas de bronce del siglo XVII y copón de plata del siglo XIX, no responde a la riqueza que tuvo la iglesia según los inventarios de 1619 y 1705. Respecto al copón, sin duda se trata del que compró la iglesia en 1879 en Barcelona, cuyo pie fue arreglado por un platero de Calahorra (Ibidem, *Libro de Aniversario e Inventario de bienes de la iglesia de San Juan Bautista de El Collado desde 1694*, caja 1, s.f. y *Lib. Fábrica desde 1846*, caja 3, s.f. También, A.H.P.LO.: *Lib. Cuentas (1609-1663)*, sig. 9 "I", inventario de 1609 en los últimos folios, s.f.).

9. Gregorio Delgado recibió, en 1664, 95 reales por el dorado de la imagen y al año siguiente, 337 reales por la pintura de San Blas y dorar una peana de Nuestra Señora, más 33 reales por aderezar y "dar betún" a la capilla de San Juan y las varas del palio. La iglesia pagó ese año 7 reales a los hombres que fueron a Torremuña "a traer a San Blas que lo teníamos a dorar" y 3 ducados al pintor por los siete días que permaneció en El Collado acabando de estofar la imagen. Posteriormente, en 1775, se realizaba una peana para San Juan y un báculo para San Blas, gastando la iglesia 30 reales en dorarlas y pintarlas. En 1787 pagó 270 reales al dorador por "retocar" el retablo de San Blas y pintar su capilla y la de Nuestra Señora del Rosario (A.H.P.LO.: *Lib. Fábrica (1664-1847)*, sig. 33 "I", fols. 3v., 6v., 8r. y v. y 232 r., s.f. a partir de 1781).

El Museo conserva también una imagen de la Virgen con el Niño, fechada hacia 1590. El altar de Nuestra Señora se situaba en el primer tramo del presbiterio y existía Cofradía bajo su advocación. Asimismo, había otro altar dedicado a San Gregorio y San Sebastián. En

Francisco López de Briñas, vecino de Arnedillo, en 1620 y 1625¹⁰.

Hoy los muros de la iglesia se encuentran encalados y los arcos pintados en gris, simulando sillares. Bajo esta última capa, todavía se ven los restos de una pintura de fuertes rojos y azules que enmarcaba los retablos de la capillas, altar de Nuestra Señora, testero y sacristía (clave en la bóveda, anagrama de Jesús rodeado de hojarasca). Revocar las paredes fue un gasto periódico de mantenimiento para la iglesia. Por otro lado, en 1741 se pintaba el altar mayor y en 1787 las capillas de San Blas y Nuestra Señora del Rosario¹¹. Esta decoración dieciochesca no fue la única mural que recibió la iglesia, pudiéndose hoy comprobar otras dos anteriores que se remontan a las primeras fases de su construcción.

TRABAJOS DE RECUPERACION DE LAS PINTURAS MURALES

En el mes de junio de 1985 el Dr. Carlos Pérez Arrondo, Director del Instituto de Estudio Riojanos, me informó del descubrimiento de unas pinturas murales en la iglesia parroquial de El Collado, realizado por D. Manuel García Ragel y su mujer D.^a Isabel Cuevas González, quienes se lo comunicaron personalmente para su comprobación y estudio. Posteriormente, el Dr. Pérez Arrondo y yo, acompañados de D.^a Isabel Cuevas, efectuamos un primer viaje de acercamiento al lugar que determinó la necesidad de descubrir en su totalidad el testero de la iglesia para poder observar el conjunto de pintura mural, oculto por sucesivas capas de yeso. El hecho se puso en conocimiento de la Consejería y Dirección Regional de Cultura de la Comunidad Autónoma de La Rioja, quien promovió y facilitó los medios para la recuperación del conjunto, arranque de las pinturas y traslado a Logroño para su restauración.

el presbiterio se encontraba la imagen de San Juan Bautista, de fines del siglo XVI o comienzos del XVII y en la capilla del lado de la Epístola, el Crucifijo de fines del siglo XVI. En 1860 la iglesia gastaba 30 reales en ir a Arnedo al Convento de Vico para traer una imagen del Santo Cristo que se pensaba colocar en la sacristía (A.S.C.LO.: *Lib. Fábrica desde 1846*, caja 3, s.f.).

10. En 1620 recibió 6 reales por aderezar el relicario del Santísimo Sacramento y en 1625, 24 reales por las hechuras de una cruz del agua bendita (A.H.P.LO.: *Lib. Cuentas (1609-1663)*, sig. 9 "I", fol. 20 r. y 30 v.).

En 1741 la iglesia pagaba a un pintor por componer el altar mayor, el cuadro de Santiago, el del Angel de la Guarda, la Magdalena y Santa Brígida, y 48 reales de aguarrás y pez para dichos cuadros (Ibidem, *Lib. Fábrica (1664-1874)*, sig. 33 "I", fol. 150 v.).

11. Ver nota 9. La iglesia pagó por enlucir sus paredes en 1624, 1641, 1737, 1784, 1871 (coro, iglesia y sacristía) y 1872 (pórtico): A.H.P.LO.: *Lib. Cuentas (1609-1663)*, sig. 9 "I", fol. 27 v. y 46 r; *Lib. Fábrica 1664-1847*, sig. 33 "I" 144; 150v., s.f. a partir de 1781, y A.S.C.Lo: *Lib. Fábrica desde 1846*, s.f.

En el mes de septiembre de este año, durante diez días, se llevó a cabo esta tarea realizada bajo la dirección del restaurador D. Arnaldo Lodosa¹².

El desprendimiento de parte de las capas de yeso y cal que cubrían el testero de la iglesia, había descubierto un fragmento de la primitiva decoración mural, correspondiente a la zona inferior del retablo (2,50 m. alto × 3 m. ancho – banco y primer cuerpo fundamentalmente –). La primera labor realizada fue el descubrimiento total del conjunto, procediéndose a despegar el resto de yeso y policromía intermedia del siglo XVIII, mostrándose los límites del retablo que ocupaba gran parte de la pared pero no su total anchura y altura (4,88 × 5 m. aproximadamente), decorándose el resto con una simulación de sillares pintados en gris.

A continuación anoto, siguiendo el informe del Director de la restauración, el proceso de trabajo ejecutado:

1.º. Limpieza (empaste a base de pasta de madera –celulosa–, intercalada con papel japonés, ayudado con limpieza a bisturí).

2.º. Consolidación (aplicando a pincel una disolución de Paraloid B-72, diluída al 4 ó 5% en Tolueno con el objeto de penetrar en profundidad).

3.º. Aplicación de las telas, una vez recortadas las escenas (superponiendo tres capas de tela –gasas y algodón–, la última sobre bastidor, adheridas con cola animal muy disuelta más un fungicida).

4.º. Arranque de las pinturas al “stacco” (golpeando con martillo de goma o nylon toda la superficie para su desprendimiento).

El proceso elegido fue motivado por la dificultad de limpieza y arranque de una pintura mural al temple frente a un buen fresco.

EL RETABLO EN PINTURA MURAL DE SAN JUAN BAUTISTA

Este retablo fue pintado al temple, utilizando por aglutinante goma arábiga y aplicando dorados en los nimbos. Cubre una superficie aproximada de 3,80 x 3,15 m. alto, situándose a partir de la altura del altar (1 m. desde el suelo, aprox.). Mantiene la estructura tipo de los retablos del último tercio del siglo XV: banco con casas de 0,50 × 0,34 m. (perdido en gran parte, especialmente la zona izquierda del espectador); dos cuerpos (1 m. alto

12. En las tareas propias de restauración participaron sus ayudantes Margarita Calatrava y Angela Manrique, completándose el equipo con Javier Herrero y Luis San Martín, antiguos alumnos míos en el Colegio Universitario y estudiantes de la especialidad de Historia del Arte, a quienes agradezco la gran ayuda prestada tanto a Arnaldo Lodosa como a mí en este trabajo. De igual modo, nunca será suficientemente agradecida la colaboración de Manuel García Ragel e Isabel Cuevas González cuyo interés por la cultura nos permite conocer un nuevo ejemplo de nuestro pasado artístico.

aprox.), con calle central y cuatro calles laterales (0,70 m. ancho, con oscilaciones), subdividida la exterior izquierda del segundo cuerpo en dos escenas por razones iconográficas, y ático (1 × 0,74 m.). El conjunto se delimita por una cenefa lisa a modo de guardapolvo, con orla interior gris y exterior roja.

La calle central sufrió la ruptura del muro para abrir una hornacina que posiblemente serviría de asiento al retablo mayor de época posterior, donde se cobijaría el relicario y la imagen exenta de San Juan Bautista¹³. Por otro lado, la zona inferior izquierda se rompió con la apertura de una puerta que comunicaba la iglesia con la casa parroquial. A consecuencia del arranque de las pinturas, en el lugar correspondiente al ático del retablo, se descubrió una primitiva ventana cegada, rectangular y con derrame al interior.

El retablo presenta una iconografía dedicada a San Juan Bautista, con la escena del Calvario en el ático y bustos de Santos en el banco. En la calle central y calles laterales se narran un total de diez escenas relativas al Precursor que corresponden dos al ciclo de la Infancia, tres al de la Predicación y Bautismo, cuatro al ciclo de la Pasión y una referida a la leyenda de sus reliquias¹⁴. En todas ellas, una filacteria con inscripción en letra minúscula gótica aludía al tema representado pero sólo se conservan, y no completas, en tres escenas y el ático. (fig. 2).

SAN JUAN BAUTISTA (Calle central).

Toda la calle se reserva a la figura del titular de cuerpo entero, aunque sólo puede verse la parte superior del busto, recortado sobre un fondo, muy deteriorado, que imita el brocado. San Juan Bautista se representa en el momento de su “testimonio” mostrando el Redentor al pueblo (Juan 1,29). Barbado y con nimbo dorado, el Precursor señala con el índice de su mano derecha el cordero crucificado. Este parece reposar sobre un libro, en rojo, que destaca por encima del manto azul que envuelve la figura. (Lám. 3).

13. En 1773 se aderezaba el altar mayor y en 1742 se pintaba; asimismo, la iglesia gastaba 89 reales y 24 maravedís en “componer el retablo mayor” en 1817 (*A.H.P.L.O.: Lib. Fábrica (1664-1847)*, sig. 33 “I”, fols. 132 r., 150 v. y s.f. a partir de 1781). Recordar que el pintor Francisco López de Briñas aderezaba el “reliquiario” en 1620 (ver nota 10).

14. Para la identificación del ciclo iconográfico seguimos la obra de L. REAU: *Iconographie de L'art Chrétien*. París, Presses Universitaires de France, 1956/1979, II, 430-462. Las escasas noticias que los evangelios canónicos ofrecen sobre su predicación y arresto son completadas con los relatos apócrifos de Nicodemo. Taciano, Amonio y evangelio de los ebionitas, fundamentalmente (GONZALEZ BLANCO, E.: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, Imp. Sáez Hermanos, 1934).

La Natividad de San Juan Bautista y Decapitación la narra ampliamente Santiago de la VORAGINE: *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza, 1982, I, 335-342 y II, 547-555.

La representación ha sido muy dañada por las reformas posteriores de la iglesia (apertura de una hornacina), pero puede observarse que la figura ha recibido un especial trato en su ejecución, dibujándose de tres cuartos y tratando de proyectar mediante el juego de luz y sombra un ligero movimiento que, no obstante, mantiene todavía vivo el recuerdo de la frontalidad.

NACIMIENTO DE SAN JUAN E IMPOSICION DEL NOMBRE DE JUAN POR ZACARIAS (Lado del Evangelio, calle lateral externa, segundo cuerpo).

Las dos escenas forman parte del ciclo de la Infancia del Bautista, eligiéndose el momento del nacimiento y el posterior en que Zacarías escribe el nombre de Juan y recobra el habla, perdida por su incredulidad ante el anuncio del arcángel San Gabriel de que tendría un hijo al que llamaría Juan, destinado a preceder al Mesías y preparar su camino. Ambas escenas se narran en recuadros diferenciados, ocupando todo el casamento que por esta razón se divide en dos, condensando de esta manera los relatos de la infancia del Bautista en los que habría que incluir los momentos anteriores –Anuncio a Zacarías y Visitación a Isabel– y posteriores –Circuncisión, Huida a Belén, Despedida de sus padres y Retiro al desierto–.

La escena del Nacimiento, situada en el recuadro superior, representa, a la izquierda, a Isabel tumbada en el lecho y atendida por una sirvienta y, a la derecha, a María que sostiene en sus brazos al niño Juan. En el centro de la zona superior se sitúa la filacteria en la que ha desaparecido la inscripción. Las figuras se disponen sobre un fondo de imitación del brocado, proyectándose en el suelo una perspectiva de baldosas triangulares blancas y negras. La narración procede de la Leyenda Dorada, con la asistencia al nacimiento de la Virgen María quien permaneció en casa de su prima durante tres meses.

Un esquema compositivo similar adopta la escena inferior en la que Isabel en pie (izquierda) presenta al niño Juan desnudo a Zacarías (derecha). Este, anciano barbado, lleva en su mano la filacteria situada entre ambos, recogiendo la inscripción: *Io(annes). e(st). nome(n) in.* La disposición simétrica de las figuras se enmarca sobre un fondo rojizo y suelo ajedrezado en perspectiva. (Lám. 4).

PREDICACION EN EL DESIERTO (Lado del Evangelio; calle lateral interna, segundo cuerpo).

San Juan, vestido con sayón corto de piel de oveja o cabra, se sitúa a la izquierda de la representación, recogiendo en su mano la filacteria con la

leyenda: *ego vox clamantis in deserto p(ar)ate*. El fondo es de paisaje con pradera en primer término y bosque de árboles en los últimos planos. Le acompañan en su predicación un ángel músico de túnica roja, tal vez el que le guió al desierto, colocado en el lateral izquierdo a un nivel más alto, y, a los pies del Santo, una oveja que vuelve la cabeza para escucharle y un caballo (?), observándose también la silueta de otros animales. El relato representa el comienzo de la Predicación del Bautista, ciclo en el que se incluyen otras narraciones de los evangelios canónicos (Mateo, 3,1-12; Marcos, 1,1-13 y Lucas, 3, 1-18): Predicación a los fariseos (metáfora del árbol que da malos frutos) y Bautismo de fieles en el Jordán. Para este retablo se han elegido tres escenas del ciclo: la Predicación en el desierto, el Bautismo de Jesús y San Juan mostrando el Redentor al pueblo que ocupa la calle central.

La escena se encuentra muy deteriorada, especialmente en su lado derecho, cortado por una profunda grieta en el muro.

BAUTISMO DE CRISTO (Lado del Evangelio; calle lateral externa, primer cuerpo).

Cristo en el centro con nimbo circular y cruz inscrita, desnudo, con las manos juntas y sumergido en el río hasta la cintura. A su izquierda San Juan, en la orilla, vestido con sayón de piel de oveja y manto corto azul, le bautiza con una gran concha de caracol marino. A su derecha, un ángel asiste al Bautismo.

Se trata de una escena que sigue igualmente un esquema simétrico en la composición, desarrollada en el Jordán sobre un fondo de paisaje. Se ha perdido gran parte de la zona inferior. Tampoco aparece la leyenda que, sin duda, se situaría en la zona central superior, debido al deterioro del muro.

AMONESTACION DE SAN JUAN BAUTISTA A HERODES Y HERODIAS (Lado del Evangelio; calle lateral interna, primer cuerpo).

San Juan (izquierda) se representa en pie, envuelto en un manto azul, señalando con su índice de la mano derecha y la palma levantada de la izquierda en actitud de predicar. A su izquierda se dispone, en un plano inferior y a menor tamaño, un grupo de cuatro figuras, dos de ellas levantan su cabeza para verle y escucharle, de éstas una, masculina, está coronada; delante, otras dos figuras femeninas quieren ausentarse de la predicación, volviendo la cabeza a la derecha una y mirando al frente la otra. La escena se desarrolla de nuevo en un marco interior de fondo imitando el brocado que sigue un dibujo de rombos azules y puntos rojos formando sencillas flores. La jerarquización del Bautista es muy clara, asignándole un volumen

que reduce al mínimo el grupo de figuras que está presente, un todo que busca el juego de movimiento equilibrado en cada una de las cuatro cabezas que lo componen. Realizado con cierta gracia de dibujo, lamentablemente ha perdido toda la zona inferior, en cuyo lateral izquierdo pueden verse los restos de un muro de sillares en azul que, tal vez, sea una alusión arquitectónica al palacio o murallas de la ciudad desde la que predica el Bautista. En la zona superior derecha se sitúa la leyenda, incompleta por la ruptura del muro y de difícil transcripción, en capitales góticas: ACIHEJ (Lám. 5).

Comienzan con esta escena las representaciones dedicadas al ciclo de la Pasión de San Juan Bautista, posiblemente el más conocido por merecer una narración más amplia en los evangelios canónicos (Mt., 14, 3-12; Mc. 6,17-29; Lc. 3,19-20), apócrifos (Taciano y Ammonio) y Leyenda Dorada.

FESTIN DE HERODES Y DANZA DE SALOME (Lado de la Epístola; calle lateral interna, segundo cuerpo).

Se trata de una de las representaciones que más han sufrido con las sucesivas transformaciones del testero, a pesar de la protección que el enlucido propiamente pueda ejercer. Sin embargo, la superficie mural acusa los cambios de temperatura y humedad. Por otro lado, la pérdida de color pone de relieve un dibujo que se confunde con el de otros bocetos anteriores, lo cual dificulta la lectura. No obstante, parece claro que la escena se refiere al momento del banquete en el que, encarcelado Juan Bautista por recriminar el adulterio que mantenían Herodes y Herodías, Salomé danza para el primero, quien le concederá como premio la cabeza del Santo. Prácticamente se ha perdido el tercio superior de la escena; sólo pueden distinguirse con claridad las piernas en movimiento, contenido y mal expresado, de Salomé sobre un fondo de baldosas triangulares que desigualmente consiguen la sensación de perspectiva lineal. A la derecha del recuadro, en un plano anterior, se dibuja una figura que toca un instrumento musical, está coronada y posiblemente en un principio fue un personaje real, sin embargo el dibujo se confunde en sus límites, presentando distintas disposiciones y terminaciones de miembros y pliegues del vestido. A la izquierda, el dibujo superpuesto de otras dos figuras, una con nimbo (¿San Juan?) y otra con los brazos entrecruzados en el pecho, no permite diferenciar los personajes. En este lado, también puede observarse un objeto cilíndrico, pintado en oscuro, vacío, semejante a un alargado cubo que volverá a repetirse en la escena siguiente. Sigue manteniéndose la simetría compositiva pero todo hace pensar en un arrepentimiento en la escena a tratar o en modificaciones en el último momento de la ejecución.

DEGOLLACION DEL BAUTISTA (Lado de la Epístola; calle lateral externa, segundo cuerpo).

La escena se desarrolla también sobre un pavimento ajedrezado, presentando en primer plano el verdugo que acaba de cortar la cabeza del Bautista, cuyo cuerpo yace en el suelo con las manos juntas y vestido de larga túnica. De pie, a la derecha, Salomé recibe la cabeza sangrante que le ofrece el verdugo. A su lado se encuentra otro personaje poco definido. A la izquierda, vuelve a pintarse el cilíndrico cubo de la escena anterior, esta vez de él surge hasta medio cuerpo una figura barbada y con nimbo, con las manos juntas en actitud de oración. No aparece sola, sino ayudada por otra que sostiene su cuerpo. La interpretación es dudosa, siendo evidente la relación entre ambas representaciones aunque el confuso trazado de la anterior puede significar una trasposición de motivos. No obstante, tal vez podamos acercarnos a un posible simbolismo referido a la prisión del Bautista en la torre del palacio de Herodes, la liberación del alma santa del cuerpo o simplemente una metáfora de la cuba bautismal que identifica al Santo.

Se reúnen en la escena dos relatos: la degollación, propiamente, que se llevaría a cabo en la prisión, y la entrega de la cabeza a Salomé, posibilitándose un tercero en el grupo de figuras de la izquierda.

La narración se realiza con gran expresividad, destacando el juego de miradas y actitudes del verdugo (sumisión y tristeza) y Salomé (retrospección y altivez). El realismo se interpreta en la cabeza degollada del Bautista, con ojos y boca entreabiertos y el goteo de sangre cayendo sobre su cuerpo.

SALOME ENTREGA A HERODIAS LA CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA (Lado de la Epístola; calle lateral interna, primer cuerpo).

Es ésta una de las escenas más logradas del retablo y de mejor ejecución. La componen cuatro figuras, separadas por la mesa del banquete que divide horizontalmente la representación. Delante de ella, a la izquierda, Salomé porta la cabeza del Bautista sobre un plato o bandeja circular; a la derecha, un joven copero compensa simétricamente el volumen. Detrás de la mesa, Heroídas está sentada rígidamente, coincidiendo en un plano posterior con la figura del copero; a su derecha le acompaña otra figura femenina o sirvienta. Se crea, por tanto, un cruce de diagonales (sirvienta-sirvienta; Salomé-Herodías) en cuyo centro se valora la cabeza del Santo, tratada con especial realismo. Cabe destacar, junto a la línea suave y fluída que dibuja las figuras otorgándoles un ritmo gracioso e ingenuo de movimientos, la corporeidad y volumen asignado a Herodías cuya mano reposa sobre la mesa en un escorzo bien interpretado. La escena se desarrolla sobre un fondo de imitación del brocado, de motivos semejantes al de las Amonestaciones de San Juan, y suelo en perspectiva mejor conseguida que en las escenas

anteriores. En la zona superior puede verse la filacteria que ha perdido la inscripción. (Láms. 6 y 7).

INCINERACION DE LOS RESTOS Y TRASLADO DE LAS RELIQUIAS DE SAN JUAN BAUTISTA (Lado de la Epístola; calle lateral externa, primer cuerpo).

Resume esta escena la leyenda relativa a las reliquias del Bautista, obviándose en las narraciones de este retablo las apariciones póstumas del Santo y su descenso al Limbo, precediendo a Cristo (evangelio apócrifo de Nicodemo). Tres figuras componen la representación que tiene lugar al aire libre en un marco de paisaje con árboles. En el centro, un personaje en pie con túnica corta, vara en la mano izquierda y un tocado rojo; a su derecha, otra figura masculina en pie, vestida con jubón y calzas, ligeramente inclinado su cuerpo que soporta sobre el hombro un cajón rectangular; a su izquierda, se dibuja una tercera figura que “parece” estar arrodillada (muy deteriorada la superficie). Las tres figuras se colocan siguiendo un esquema triangular que deja libre el espacio del centro para una hoguera que alude evidentemente a la incineración de los restos del Santo.

La Leyenda Dorada recoge varios relatos referidos a las reliquias de San Juan, no dejando muy claro los verdaderos sucesos ocurridos con posterioridad a su degollación. La cremación de la cabeza o su enterramiento por Herodías, o bien la inhumación de todos sus restos en Sebaste (ciudad de Palestina) por sus discípulos, que dio lugar a una serie de hechos prodigiosos que Juliano el Apóstata trató de suprimir ordenando que fueran quemados en una hoguera y esparcidas sus cenizas. Tal vez sea este el momento que recoge la escena aquí representada, contando la leyenda que unos monjes disfrazados pudieron rescatar simuladamente gran cantidad de huesos.

BUSTOS DE SANTOS (banco).

Totalmente perdida la pintura del banco en el lado del Evangelio y calle central, se mantiene la división de las casas en el lado de la Epístola, conservándose los bustos de San Andrés y Santiago el Mayor (?), cuyo trazado y atributos se reconocen pese a la ausencia de gran parte de la capa pictórica.

CALVARIO (ático).

Sólo conserva de la escena del Calvario el dibujo del paño de pureza de Cristo, los trazos de la cruz y parte de la figura de San Juan con túnica roja. También puede leerse con dificultad la cartela con el epígrafe: *jhs. ()n.r.i.*

El conjunto, pese al importante deterioro que ha sufrido, presenta una iconografía de gran interés que narra con amplitud la historia de San Juan Bautista. Formalmente la representación está cargada de un lenguaje tradicional en el que se mezcla el retraso con la novedad. Formas que nos llevan a inspiraciones de índole internacional mientras que otras muestran el influjo de lo flamenco que vive la pintura española del momento. La corporeidad asignada a algunas figuras, el cuidado en la ejecución de ciertos escorzos, preferentemente de manos, la aplicación dificultosa de una perspectiva lineal, entre otros detalles, habla de un cierto interés por la representación espacial cuya asimilación todavía es dudosa, aunque no deja de recordar experiencias y soluciones italianas junto a las flamencas. Desde la estructura del retablo, al pormenor de la indumentaria, pasando por el lenguaje adoptado en la figuración, sitúan la ejecución de estas pinturas a finales del siglo XV, en un momento de transición y cambios artísticos durante el reinado de los Reyes Católicos¹⁵. Lamentablemente carecemos de ejemplos comparativos en la región que ofrezcan pautas de valoración más concretas¹⁶. Se trata de una pintura con una gran carga de expresividad al mismo tiempo que ingenuidad y gracia, llevada a cabo por un pintor que no desconocía modelos y recursos pictóricos. Demuestra agilidad en el dibujo y claridad, sin complicaciones, en la composición, utilizando una paleta basada preferentemente en la combinación de rojos y azules, ocre y verdes. Se observa asimismo una mayor destreza y cuidado en algunas escenas (cuerpo inferior) frente a otras en las que tal vez intervino algún ayudante o aprendiz.

Bajo esta pintura del retablo de San Juan Bautista, el muro recibió una decoración anterior correspondiente al momento de la primitiva construcción de la iglesia. De ella sólo se conservan fragmentos que ya aparecían en las zonas en las que se había perdido la capa pictórica de la segunda decoración, pero que quedaron mejor definidas al arrancarse el conjunto de pinturas. En las zonas superiores del testero se pintaron franjas paralelas, ligeramente inclinadas respecto a la horizontalidad de la línea de suelo, alter-

15. Pretender una identificación, en estos momentos, de la obra con un maestro conocido caería sin duda en el absurdo y la precipitación, dado el estado actual de las pinturas, cuya definitiva restauración puede ofrecer datos más precisos, permitiendo un estudio detenido. Por otro lado, no contamos con una abundancia de ejemplos cercanos en pintura mural que posibilite en una primera impresión relaciones inequívocas; ahora, sólo el estudio de conjunto nos puede acercar a efectos e improntas generales que definen la pintura de una época, diferenciándola de otra. El análisis pormenorizado pertenece metodológicamente a una fase posterior a la del presente informe artístico, como apuntábamos al comienzo de esta comunicación. No obstante, pueden establecerse puntos de contacto por su relación, pero no clara conexión, con la pintura mural navarra. Ver, por ejemplo, la segunda decoración mural de la iglesia de San Salvador de Gallipienzo y segunda y tercera de la Asunción de Olleta en LACARRA DUCAY, M^a Carmen: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1974, 337 y ss.

nando motivos de ovas, cuadrifolias, volutas y zig-zag, en rojo y negro. Estos motivos pudieron verse en las jambas de la ventana cegada en lo alto del testero. Sin embargo, parece que no sólo la decoración se limitó a los temas vegetales o geométricos, ya que en los últimos trabajos de restauración para transportar a un soporte definitivo este retablo, han surgido otras formas confusas: nimbos, rayos de sol en amarillo y rojo, estrellas sobre fondo azul y fragmentos de inscripciones en letra gótica. Estos pocos elementos señalan la presencia de un tipo de pintura y modo de hacer cercano a modelos románicos, pero poco más puede interpretarse ante la pérdida de una figuración que ocuparía la zona inferior del retablo, constatándose simplemente la tradición decorativa mural que mantuvo la iglesia.

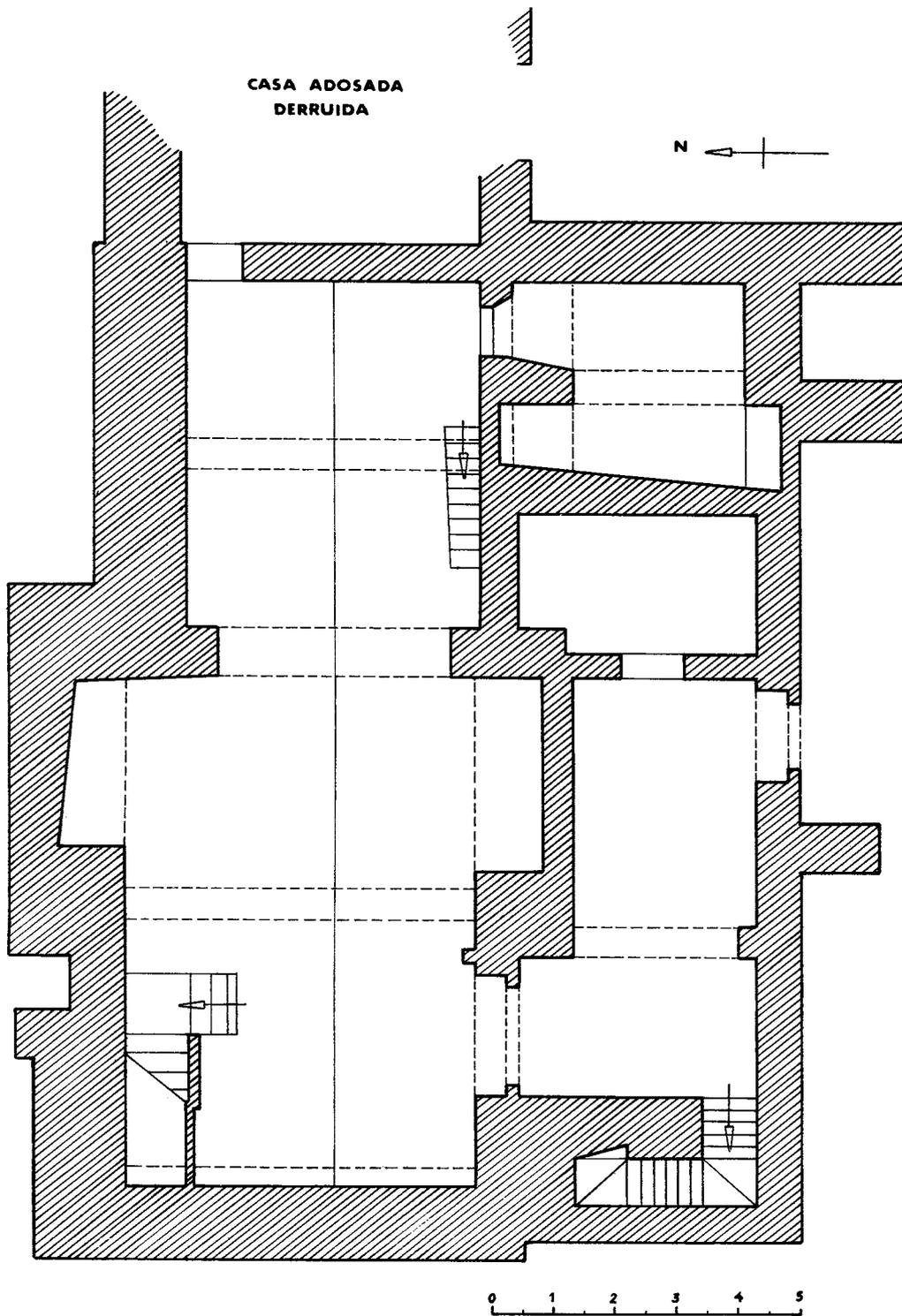


Fig. 1.
Planta de la iglesia parroquial de El Collado.

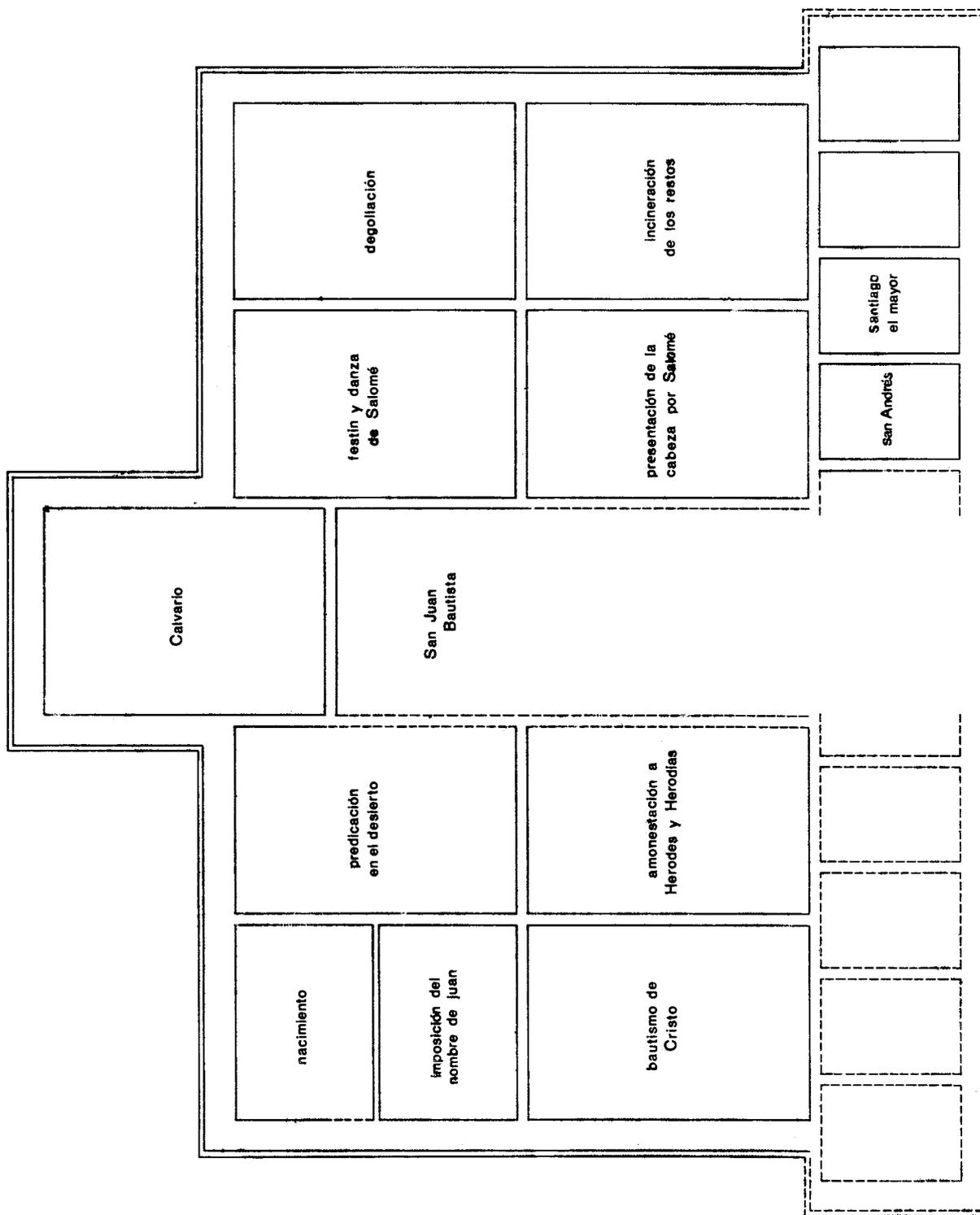


Fig. 2.
Retablo en pintura mural de la iglesia parroquial de El Collado.

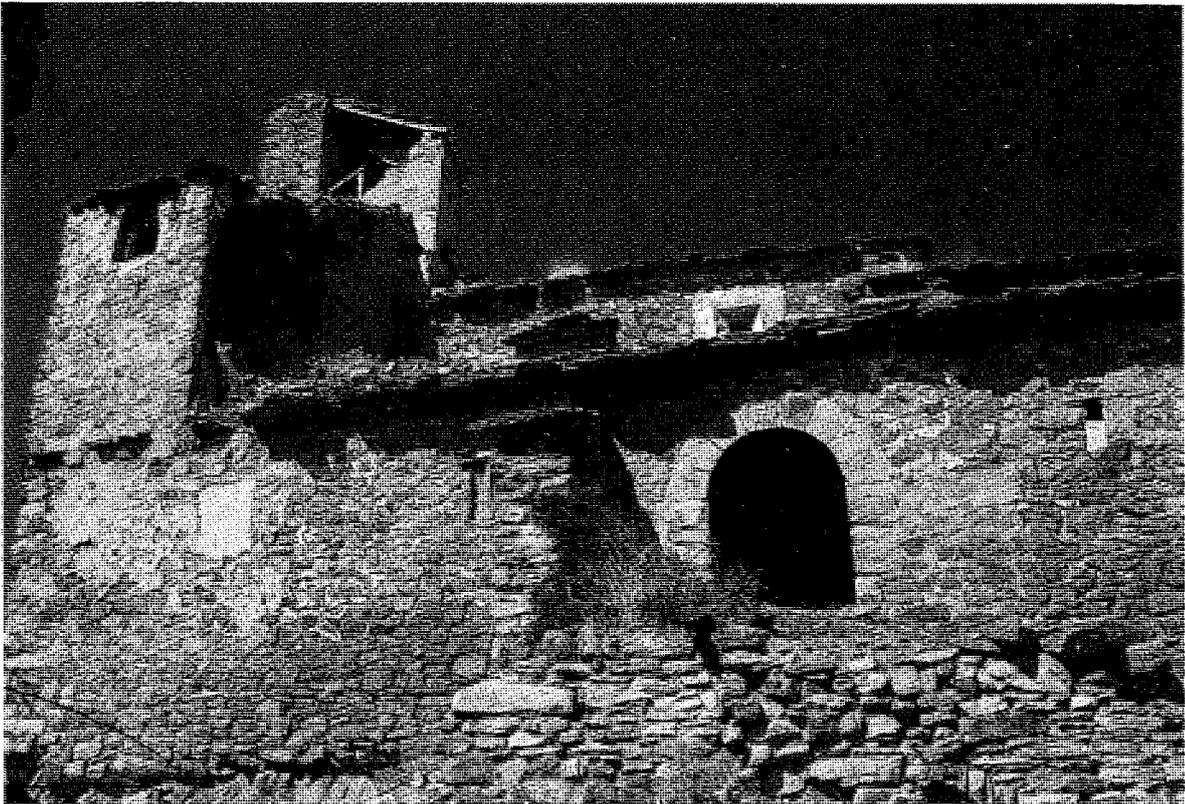


Lámina 1.
El Collado. Iglesia de San Juan Bautista.



Lámina 2.
El Collado. Interior de la iglesia de San Juan Bautista. Trabajos de restauración de sus pinturas murales.



Lámina 3.
El Collado. Retablo de pintura mural. San Juan Bautista.



Lámina 4.
El Collado. Retablo de pintura mural. Imposición del nombre de Juan.



Lámina 5.
El Collado. Retablo de pintura mural. Amonestaciones de
San Juan Bautista a Herodes y Herodías.

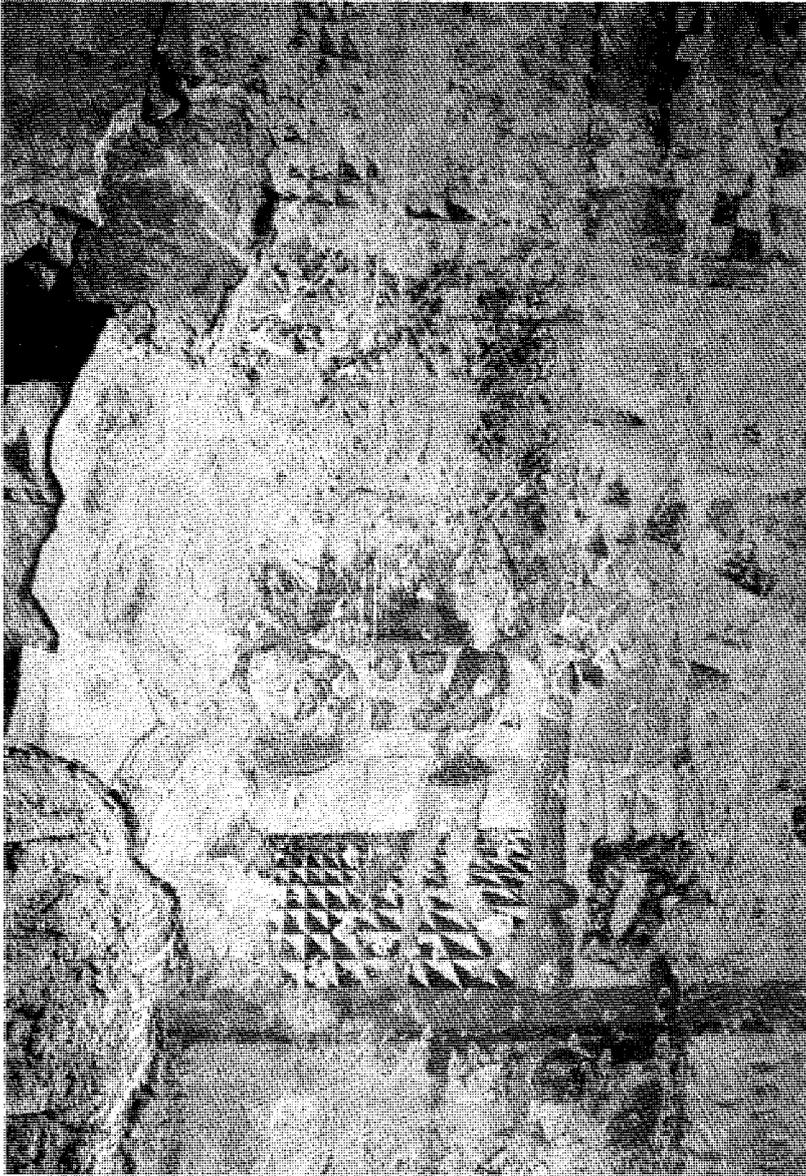


Lámina 6.
El Collado. Retablo de pintura mural. Salomé entrega la
cabeza de San Juan Bautista.



Lámina 7.
El Collado. Retablo de pintura mural. Salomé entrega la
cabêza de San Juan Bautista, detalle.