Las pinturas murales de la capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia de la Encarnación de Bailén (Jaén)

Wall paintings of the Virgin of Rosary chapel in Incarnation church of Bailen (Jaen)

Juan José Villar Lijarcio
Archivero. Licenciado en Historia
e-mail: vlijarcio@gmail.com

Recibido: 20-12-2021
Aceptado: 26-12-2021

Resumen:

Este artículo aborda una nueva lectura artística e iconográfica de las pinturas murales de la capilla del Virgen del Rosario (1599), conservadas en la iglesia de la Encarnación de Bailén, profundizando en lo ya expuesto por los historiadores José Domínguez Cubero y José Manuel Almansa Moreno. Se trata de un modelo iconográfico paradigmático de la religiosidad popular difundida por la Orden de Santo Domingo durante la Contrarreforma.

Palabras clave:

Pinturas murales, Renacimiento, Virgen del Rosario, Orden de Santo Domingo.

Abstract:

This article approaches a new artistic e iconografic reading of the wall paintings of the Virgin of Rosary chapel (1599), localized in Incarnation church of Bailen (Jaen), from the interpretation exposed by the historians Jose Dominguez Cubero and Jose Manuel Almansa Moreno. It is a outstanding example of popular religiosity spread by the Dominican Order during the Catholic Reformation.

Key words:

Wall paintings, Renaissance, Virgin of Rosary, Dominican order.

1. La Cofradía de Nuestra Señora del Rosario

Durante la segunda mitad del siglo XVI, en plena Contrarreforma, los dominicos difundieron con gran éxito aquellas advocaciones con las que estaban más vinculados, siendo las principales las del Dulce Nombre de Jesús y Nuestra Señora del Rosario. En la villa de Bailén la Cofradía Nuestra Señora del Rosario, por los datos disponibles, debió organizarse entre los años 1567 y 1575 (Marín Acuña 1955: 44). A finales del siglo XVI esta primitiva cofradía ya contaba con altar propio en la iglesia de la Encarnación, como lo demuestra la capilla-hornacina de su advocación que, con su ingenua ambientación medieval, decorada con llamativas pinturas murales, se ha conservado en el testero de la nave del evangelio, contiguo a la sacristía, siguiendo la tradición católica de consagrar un pequeño espacio dedicado a la Virgen María a un lado del altar mayor del templo (Fig. 1). El historiador José Domínguez Cubero ha calificado esta capilla de la Virgen del Rosario de Bailén como "prototipo de este culto en la Diócesis de Jaén" (2015), siendo frustrante que las pinturas murales de esta pequeña capilla, única en Andalucía por su programa iconográfico, sigan perdiéndose a la espera de una restauración o consolidación profesional, pues en las dos últimas décadas se ha acelerado el proceso de deterioro de estas delicadas pinturas (temple sobre yeso), algunas ya totalmente desaparecidas.

En la parte superior de esta hornacina todavía se puede observar la iconografía de la Virgen del Rosario siendo adorada a uno y otro lado por religiosos y religiosas con el hábito dominico. Realmente este motivo central se relaciona con una iconografía muy difundida en Europa y América durante los siglos XVI y XVII: la Reina de los Cielos y el Niño Jesús entregan (enseñan a rezar) el Santo Rosario a los santos fundadores de la Orden de Predicadores, en sus dos ramas, masculina (Santo Domingo de Guzmán) y femenina (Santa Catalina de Siena). En la hornacina de Bailén esta escena principal queda envuelta por un concienzudo mensaje catequético sobre el valor salvífico de la oración y el sacrificio de la Santa Misa: en los laterales figuran los Misterios Gozosos y los Misterios Gloriosos, con la Coronación de la Virgen situada en la clave, como colofón glorioso del conjunto. Prácticamente han desaparecido las pinturas de la parte inferior, donde se situaban los Misterios Dolorosos envolviendo una secuencia central sobre la celebración de la Santa Misa, justo en el momento supremo de

la Consagración Eucarística. En la cornisa intermedia todavía resiste la siguiente inscripción:

"A gloria i honra de Dios Nuestro Señor i de su Gloriosa Madre Nuestra Señora del Rosario se hizo esta obra con las limosnas de la Cofradía. Acabose a 27 de maio de 1599, siendo Maiordomo desta dicha cofradía, D. I[delfon]so de Aranda".

Ya entonces mantenía la Orden de Predicadores su famosa pugna con los franciscanos, los cuales defendían el dogma de la Inmaculada Concepción contra el parecer de los dominicos. Los franciscanos extendían el fervor y las cofradías concepcionistas, que no faltaban en ninguna casa de su orden. En la villa de Bailén, sin ir más lejos, la pequeña ermita de San Sebastián, de origen bajomedieval, desparecida su cofradía durante el siglo XVII, fue sustituida por una nueva ermita de Nuestra Señora de la Concepción (todavía hoy popular ermita de la Limpia y Pura). A su vez los dominicos, que tenían a Nuestra Señora del Rosario por patrona celestial, procuraban extender su devoción y la propagaban fundando cofradías en todos los pueblos cercanos a sus conventos, para lo que utilizaban estatutos impresos o iguales, hasta hacerse numerosísimas por todas las diócesis del occidente cristiano. Por ejemplo, en el obispado de Córdoba el prelado fray Martín de Córdoba y Mendoza (1578-1581), dominico e hijo del conde de Cabra, decretó en 1579 que en todas las parroquias se establecieran cofradías con esta advocación de Nuestra Señora del Rosario.

El principal acto religioso de este tipo de cofradías era la función que se celebraba el primer domingo de octubre, durante la fiesta anual de Nuestra Señora del Rosario, instituida por el papa -dominico- Pío V (1566-1572) y su sucesor Gregorio XVII (1572-1585) en conmemoración del 7 de octubre de 1571, día de la célebre victoria católica en la batalla de Lepanto. Además, el ejercicio semanal del Santo Rosario (bastante diferente a lo que conocemos hoy en día) suponía que sus cofrades fueran partícipes de los beneficios espirituales obtenidos por los ayunos, oraciones y penitencias que habían sido concedidos en exclusiva a este tipo de hermandades. Se fomentaron así los rosarios públicos callejeros o de procesión claustral (en el interior de los templos), organizándose procesiones en las que se rezaba el rosario por las noches o al amanecer (rosario de la aurora). Otro deber de los cofrades era recitar un rosario completo cada vez que falleciera un hermano, debiendo de avisar el capellán o muñidor a tales efectos a todos los cofrades.

En las relaciones de eclesiásticos del Catastro de Ensenada (1752) todavía aparece la primitiva Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de Bailén, según declaración presentada por su administrador eclesiástico, don Luis de Medina y Bustos, quien reconoció como propiedades de la cofradía cinco "olivares en campiña", en distintos sititos del término, además de 21 censos a su favor, con los que estaban gravadas diferentes tierras y casas de la villa. Las cargas de la cofradía se declararon de la siguiente manera:

"Está grabada dicha Cofradía con dos Fiestas mayores anuales que importan las dos con todos los gastos 44 reales de vellón y 16 maravedís, que las fundó Dª. Mariana de Rus y Dª María de Rus, su hermana, sobre el olivar de 113 olivas del camino Jaén que arriba va expresado.- Asimismo está grabada dicha

Cofradía con una Misa cantada todos los primeros sábados de mes, que importan las doce misas de gastos de reja y colecturía 60 reales, que la fundó esta memoria Diego Thomas Giménez.- Asimismo está grabada con 6 arrobas de aceite por año para la lámpara de Nuestra Señora.- Asimismo paga de Subsidio 16 reales y 16 maravedís.- Asimismo está grabada con 531 reales y 29 maravedís de once fiestas mayores y en ellas entra la Fiesta Mayor del mes de Octubre, y de gastos de reja, sermón, música, cohetes, colgaduras y vestir y desnudar a Nuestra Señora; esto se entiende todos los años.- Asimismo se me da por dicha administración 200 reales todos los años.-"[1]

Como podemos ver, una obra pía con una importante dotación de bienes y cuantiosos gastos para cumplimiento de numerosas celebraciones religiosas; una de las fundaciones más ricas de la parroquia, en comparación con el resto de cofradías de la localidad (Santa Vera Cruz, Soledad o Dulce Nombre de Jesús), mucho más modestas en sus fines y en patrimonio.

La devoción por Nuestra Señora del Rosario llegó a ser realmente importante en la única parroquia de Bailén. Sabemos, por ejemplo, que esta capilla de la Virgen del Rosario fue el "altar privilegiado" o "altar de ánimas" de la iglesia

Fig. 1. Detalle de la escena principal: la Virgen del Rosario adorada por santos y santas de la Orden de Santo Domingo (ca. 2000). (Fuente: www.bailenenelrecuerdo.com. Acceso en 2012).

parroquial de la Encarnación durante los siglos XVII, XVIII y XIX (Figs. 1 y 2); altar donde se celebraban las diferentes "misas de réquiem" o misas por el alma de los difuntos, según consta tanto en sucesivas confirmaciones diocesanas de bulas pontificias (1634, 1690, 1711, 1734) como por las repetidas alusiones en mandas testamentarias de la época.[2]

A mediados del siglo XVIII existe noticia de la organización de una nueva hermandad de rogativa bajo la misma advocación, aunque independiente de la primitiva cofradía del siglo XVI, que para entonces sobrevivía como obra pía bajo administración diocesana. Esta otra hermandad o "Esclavitud de Nuestra Señora del Rosario" de la parroquia de Bailén fue fundada en 1756, según estatutos confirmados por el licenciado don Antonio Miranda, provisor y vicario general del obispado de Jaén. La nueva "Hermandad de Esclavos de María Santísima del Rosario sita en la villa de Bailén" fue aceptada e incorporada a la "Confraternidad del Santísimo Rosario" por el prior del convento de Santo Domingo de la ciudad de Baeza, "por ser este convento el más inmediato a la expresada villa", según carta de filiación de 3 de julio de 1756, haciendo extensiva "a los hermanos de dicha esclavitud" todas las gracias e indulgencias concedidas y reconocidas por los sucesivos pontífices a la Orden de Predicadores.[3]

Esta moderna Hermandad de Nuestra Señora del Rosario debió reorganizarse después, a lo largo del siglo XIX, una vez liquidados los bienes de la primitiva cofradía matriz del Rosario durante la desamortización parroquial de 1841. En el Archivo Histórico Diocesano de Jaén también se han podido documentar los estatutos de una nueva "Cofradía de Nuestra Señora del Rosario", confirmados por la autoridad diocesana en 9 de noviembre de 1899; hermandad de gloria que dio continuidad a esta devoción mariana tan principal durante el primer tercio del siglo XX. La Parroquia de la Encarnación de Bailén ha conservado un terno que, por antigua tradición oral, se considera perteneció a la desparecida imagen de la Virgen del Rosario, destruida en agosto de 1936 junto al altar y retablo de su capilla, de la que hoy solo se conservan las pinturas murales fechadas en 1599 (Lendínez Padilla 2018: 87 y 109).

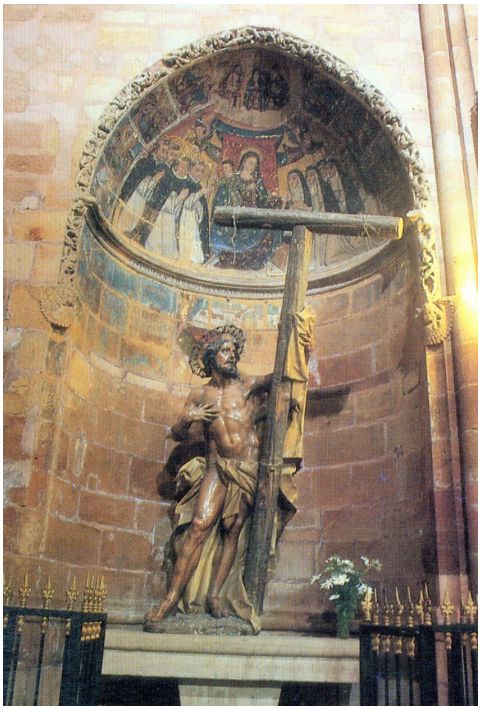

Fig. 2. La capilla de la Virgen del Rosario con San Dimas (ca. 2000). (Fuente: Linares Lucena 2014: 26).

2. Redescubrimiento de las pinturas murales

Hasta agosto de 1936 la pequeña capilla-hornacina figuró cubierta o tapada por un retablo barroco de madera, probablemente del siglo XVIII, destruido durante la Guerra Civil, junto con la imagen de vestir de la Virgen del Rosario.

Al finalizar la Guerra Civil, con la rehabilitación del templo, se redescubrieron las pinturas murales fechadas en 1599, quedando desde entonces expuestas al público. Desde entonces el espacio de la capilla-hornacina se ha venido utilizando para enmarcar la exposición al culto de diferentes imágenes religiosas.

En 1972, con ocasión de la consagración del nuevo retablo mayor del templo, la primitiva capilla de la Virgen del Rosario fue rehabilitada como nuevo sagrario o "capilla del Santísimo", según proyecto definitivo del escultor Francesc Carulla i Serra, fechado en marzo de 1971. Para esta intervención se planificó la restauración de las pinturas murales, que entonces se imputaban de estilo gótico, de la siguiente manera:

"El sagrario actual se situará en la capilla lateral existente al lado del mismo presbiterio. Asimismo, se procederá cuidadosamente en dicha capilla gótica a la conservación de las bellas e importantes pinturas murales de la época y a la revalorización de la misma arquitectura. Se construirá un bloque altar, apoyado a la hornacina de la capilla, base asimismo del sagrario. Un fondo curvilíneo, de metales cobreados o mármoles escogidos, acogerá y enmarcarán al sagrario y en otro plano de superposición será colocada la bella 'Virgen' gótica (ver plano nº 4. Anteproyecto de la citada capilla del Santísimo)."[4]

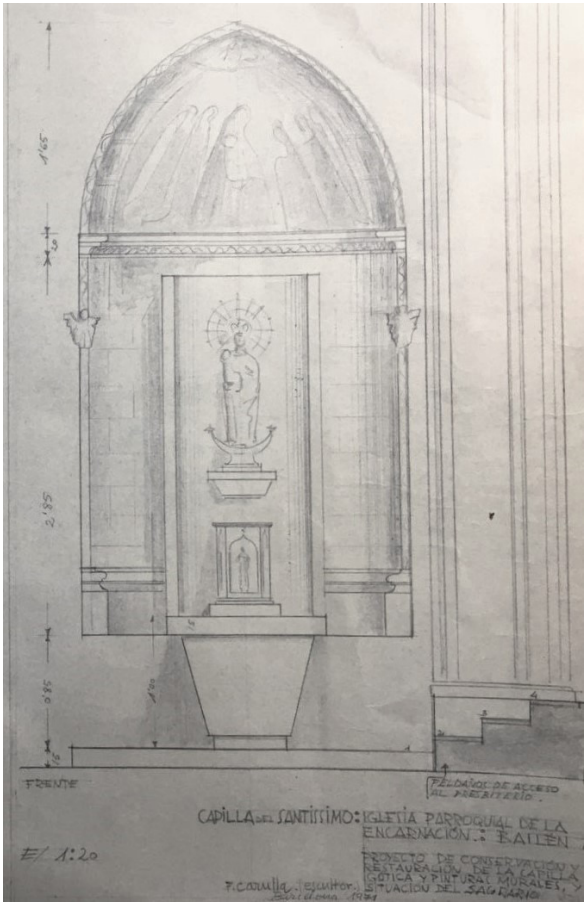

Fig. 3. Proyecto de nueva "Capilla del Santísimo". Francesc Carulla, escultor (marzo 1971). (Fuente: AHP Jaén, signatura 14452. Detalle del plano nº 4).

No obstante, parece ser que durante esta intervención de 1972 no se ejecutó actuación ni tratamiento alguno sobre las pinturas murales. Tampoco se fabricó el anunciado "fondo curvilíneo, de metales cobreados o mármoles escogidos". Únicamente se instaló el bloque de altar (en piedra caliza) para el sagrario y una ménsula para entronización de la imagen de la Virgen de Zocueca, patrona de la localidad, escoltada por dos focos de luz en apliques de forja (Figs. 3 y 4).

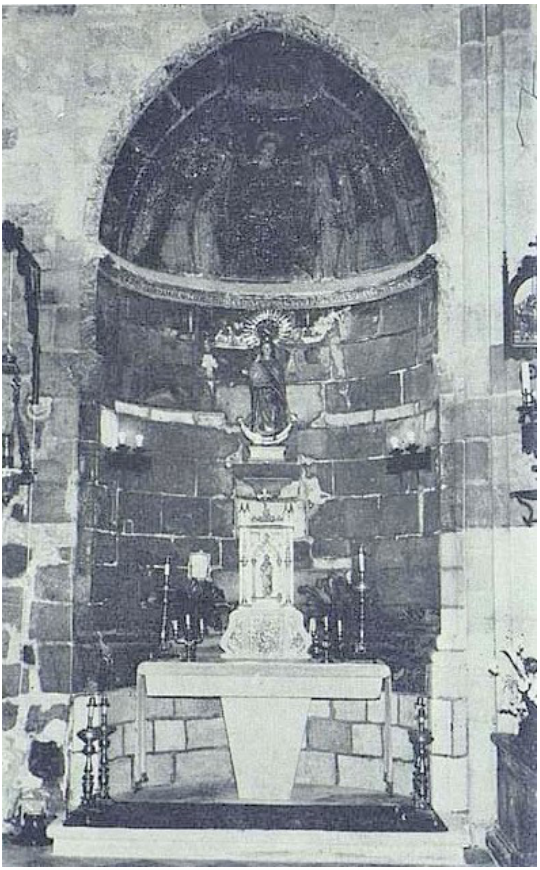

Fig. 4. Capilla con el Sagrario y la Virgen de Zocueca. (Fuente: *Libro de Fiestas Conmemorativas de Bailén* de 1972).

Desde la década de 1990 la primitiva capilla de la Virgen del Rosario queda sin uso litúrgico (Fig. 2), expuesta solo con la imponente imagen de San Dimas, atribuida al escultor Juan Pascual de Mena (1707-1784) (Sánchez Guzmán 2012).

3. Entre el Medievo y la Modernidad

Las pinturas murales se hallan en una pequeña hornacina con forma de arco apuntado ubicada en el testero de la nave del evangelio, entre la sacristía y el presbiterio. La construcción de esta pequeña capilla absidal se integra en la unidad del muro, con arquitectura en ambientación medieval, en consonancia con la estética original del templo, levantado en estilo gótico tardío (ca. 1480-1520). La iglesia fue completada con sucesivas obras a lo largo del siglo XVI, constituyendo un excelente ejemplo de transición entre el gótico final y el renacimiento (Ruiz Calvente 1990).[5]

La capilla-hornacina, labrada en el muro, es una especie de ábside semicircular cubierto por bóveda de cuarto de esfera con forma de arco apuntado. Se presenta enmarcada por una moldura o cenefa de cardinas que arranca desde dos pequeñas cabezas de ángeles con las alas abiertas. Esta decoración perimetral recorre la mitad superior de la hornacina, que alcanza una altura de 5,70 metros por 2,32 metros de anchura. La concavidad alcanza un máximo de 1,15 metros de profundidad.

En el paramento inmediato se aprecian las marcas de otra hornacina hoy cegada, de idénticas dimensiones, que formaría pareja con la capilla de la Virgen del Rosario. En su diseño original el templo de La Encarnación tuvo que disponer de cuatro pequeñas capillas absidales de similares características: dos en el testero de la nave del evangelio y otras dos en el testero de la nave de la epístola. Estas primitivas hornacinas, dedicadas a diferentes advocaciones, fueron luego recubiertas por retablos barrocos, probablemente durante el siglo XVIII, según se observa en diferentes fotografías anteriores a 1936. De esos antiguos altares solo se conserva la hornacina de la capilla de la Virgen del Rosario, en la que sobreviven las pinturas murales de nuestro interés, redescubiertas tras la Guerra Civil, valoradas desde el mundo académico por su indiscutible singularidad histórico-artística (Moreno Mendoza 2005: 256-28; Almansa Moreno 2008: 187-192 y 243; Domínguez Cubero 2015 y Lijarcio Medina 2015: 65-74). Las fotografías más antiguas conocidas de estas pinturas murales datan de la década de 1950 (Figs. 5 - 7).[6]

Fig. 5. Pinturas murales de Bailén en la década de 1950. (Fuente: Linares Lucena 2014: 6).

Una cornisa a la altura de la línea de imposta divide la hornacina en dos espacios pictóricos bien diferenciados. En la parte superior, ocupando el cuarto de esfera o semicúpula con forma de arco apuntado, figura la composición principal de la capilla: una glorificación de la Virgen del Rosario. La Virgen María, con el Niño Jesús en su brazo derecho, sentada en un trono con dosel, ofrece rosarios a santos y santas de la Orden de Santo Domingo, que aparecen arrodillados en actitud piadosa: a la derecha de la Virgen, cuatro religiosos con hábito dominico; a la izquierda de la Virgen, cinco religiosas con hábito dominico. Por encima de la escena, a ambos lados del dosel, asoman dos ángeles ayudando en el reparto de rosarios.

Esta escena protagonista, situada en la parte superior de la semicúpula, queda rodeada por dos

series de pequeñas escenas. En el lateral derecho se representan, desde arriba hacia abajo, cuatro Misterios Gozosos: la Anunciación, la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel, la Natividad y la Presentación en el Templo. En el lateral izquierdo, se representan, desde abajo hacia arriba, cuatro Misterios Gloriosos: la Resurrección de Cristo, la Ascensión de Cristo, Pentecostés y la Asunción de la Virgen María. En la clave figura la Coronación de la Virgen, como colofón glorioso del conjunto.

Por debajo de la cornisa divisoria, en la zona intermedia de la hornacina, se situaban los Misterios Dolorosos y otras escenas sobre la celebración de la Santa Misa. Estas escenas se encuentran hoy muy deterioradas o prácticamente perdidas. Hasta la década de 1990 podían distinguirse, en el lateral derecho, la escena de Jesús entre los doctores (quinto misterio gozoso, continuación de la serie de la parte superior), haciendo grupo con la Oración en el Huerto y la Flagelación (escenas hoy totalmente desaparecidas). En el lateral opuesto, se completaban los Misterios Dolorosos: la Coronación de Espinas, Cristo camino del Calvario y la Crucifixión.

Estas escenas menores de la parte inferior envolvían una secuencia central sobre la celebración de la Santa Misa, justo en el momento crítico de la Consagración Eucarística. Todavía puede advertirse una amplia mesa de altar sobre la que descansan varios objetos litúrgicos (cirios, cálices, misales). El celebrante figura de espaldas, escoltado por dos diáconos arrodillados, justo en el instante en que ejecuta la elevación mayor de la Sagrada Forma. Algo retrasado aparece un acólito arrodillado, prestando adoración. La falta de precisión con que aparecen ciertas figuras impide asegurar con rotundidad el significado de la escena representada. Domínguez Cubero considera que bien pudiera tratase de la conocida secuencia de la Misa de San Gregorio, pues sobre la mesa de altar aparece una pequeña figura con los brazos extendidos que parece indicar la visión de Cristo como "varón de dolores" (2015: 14).

En la escocia de la cornisa divisoria figura la citada inscripción dedicatoria de la advocación y conmemorativa del fin de obra, a costa de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario: "acabose a 27 de mayo de 1599". Es una inscripción de aspecto apretado, escrita con caracteres capitulares, incluyendo abreviaturas y numerosas letras agregadas a otras, con una estética pseudo gótica que, sin duda alguna, ayuda a completar la ambientación medieval de toda la capilla. Esta cartela documenta con objetividad la datación de las pinturas (1599), aunque deja en el anonimato tanto su autoría como el origen o fundación de la capilla o la fecha de fundación de la cofradía, cuya primera referencia documentada data de 1575.

Esta cronología (finales del XVI) contradice a algunos autores y publicaciones que imputan la obra como "pintura tardomedieval", "capilla gótica" o "frescos góticos", probablemente apoyándose en la arquitectura de la hornacina. Siendo evidente que la capilla, con sus pinturas murales, forman un conjunto o composición medievalizante, Domínguez Cubero pondera su estilo ecléctico o de transición:

"El eclecticismo de los tiempos finisecular, de cruce cultural entre el

Medievo y la Modernidad, se nos hace presente en la guirnalda de cardinas, que recorre la arista al modo de arquivolta, conviviendo con el clasicismo de la cornisa que recorre la línea de imposta, que tanto ayuda a recrear los ámbitos, aprovechados intencionadamente por el pintor-decorador del conjunto para ubicar, en lo superior, el orden celeste o iglesia triunfante, con la titular del Rosario glorificada, y en lo inferior los oficios litúrgicos impetratorios, propios de la iglesia militante o terrenal." (2015: 10).

Para una mejor compresión del conjunto, presentamos un esquema del programa iconográfico completo de la capilla del Rosario de Bailén (Fig. 6).

4. Singularidad y representatividad

La pequeña capilla de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Bailén demuestra la generalización de este tipo de devoción a finales del siglo XVI, tan difundida por los dominicos que pocos lugares quedaron sin practicarla.

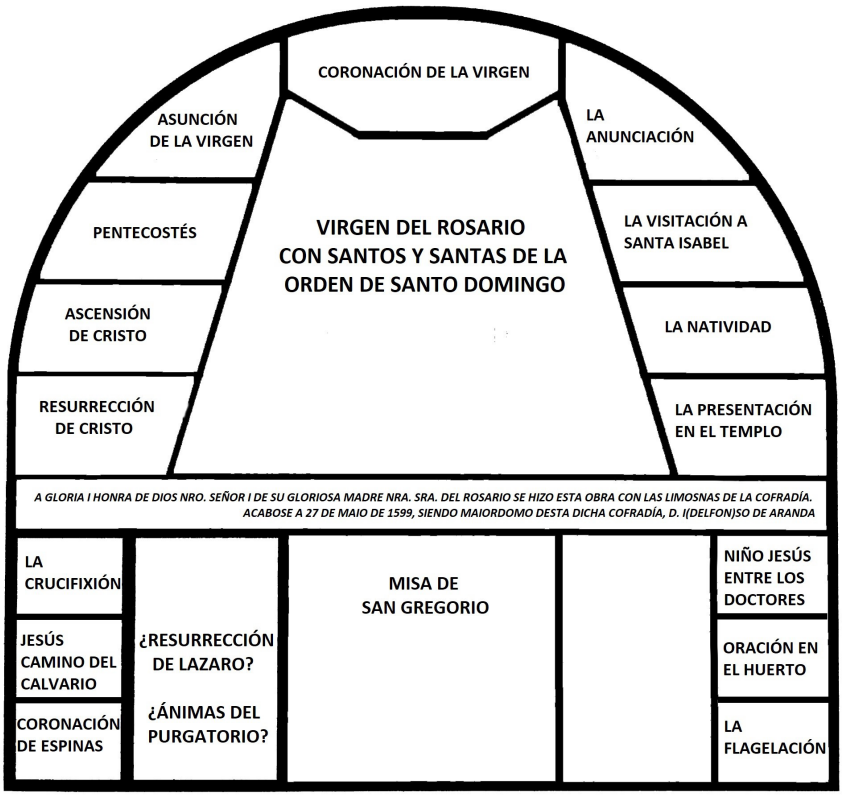

Fig. 6. Esquema de programa iconográfico.Capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia de la Encarnación de Bailén.(Fuente: Elaboración propia a partir de Almansa Moreno 2008: 189).

La iconografía de la Virgen entregando rosarios a santos dominicos es conocida desde fecha muy temprana (finales del siglo XV) y responde a un modelo paradigmático muy difundido por toda Europa y América durante los siglos XVI y XVII.

Durante los siglos XVI al XVIII proliferaron gran variedad de alegorías de la Virgen del Rosario como reina y protectora de los dominicos, incluyendo las diferentes versiones conocidas de Santo Domingo recibiendo el Santo Rosario de manos de la Virgen. Uno de los modelos iconográficos más extendidos suele incluir a Santo Domingo de Guzmán y a Santa Catalina de Siena (o a Santa Rosa de Lima en América), santos fundadores y representantes de las dos ramas (masculina y femenina) de la Orden de Predicadores. Como ejemplo representativo de este modelo puede citarse el lienzo de la Virgen del Rosario del Monasterio de Porta Coeli de Valladolid, finales s. XVI o principios s. XVII (Lijarcio Medina 2015: 69); o el cuadro de la Virgen del Rosario de Pompeya (Italia), finales de s. XVI, aunque muy reformado durante s. XIX (Domínguez Cubero 2015: 14). Ambos casos comparten con Bailén la particularidad de mostrar al Niño Jesús en el brazo derecho de la Virgen. Más conocidos son los modelos barrocos de Murillo (*La Virgen del Rosario entregando el rosario a Santo Domingo*, ca. 1638-1640, Palacio Arzobispal de Sevilla) y Lucas Valdés (*La Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena*, ca. 1725, Museo de Bellas Artes de Sevilla).

Otra variante muy utilizada por los dominicos fue la incluir escenas representativas de cada uno de los quinces misterios del Santo Rosario. Este modelo debió ser tomado por los dominicos sobre la base iconográfica de los Siete Dolores de la Virgen, que desde el siglo XV solía representarse rodeada por una aureola tondos. Esta variante insertaba la glorificación de la Virgen María y del Santo Rosario dentro de un completo programa iconográfico sobre la historia de la salvación, en plena consonancia con el gusto dominico por la creación de complicados programas iconográficos o hagiográficos, cada vez más complejos y recargados de simbolismo, especialmente durante las décadas finales del siglo XVI y principios del XVII, como consecuencia de la aplicación de los postulados de Trento.

En esta variante destacan, por su carácter primitivo, la tabla flamenca de *Los Quince Misterios y la Virgen Rosario*, atribuida a Goswijn van der Weyden, ca. 1515-1520 (The Metropolitan Museum of Art, New York); la impresionante *Madonna del Rosario* de Lorenzo Lotto, 1539 (Cingoli, Italia) o la apoteosis iconográfica de *La Virgen del Rosario protegiendo a la orden dominica* (o *El Triunfo del Santo Rosario*), escuela sevillana de finales del siglo XVII (Parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla), recientemente restaurada.

Desde luego el modelo se generalizó en todo tipo de grabados, estampas, trípticos, cuadros y pinturas murales. Incluso en azulejos cerámicos.[7] Por su claridad podemos citar dos ejemplos de escuela italiana, país en el que la devoción rosariana fue especialmente difundida por los dominicos: el tondo de la *Madonna del Rosario* atribuido a Marco Pino, s. XVI (Chiesa di San Matteo, Nocera Inferiore) y el lienzo de altar de la *Madonna del Rosario* de Adriano Zabarelli, s. XVII (diócesis de Perugia).[8]

En la provincia de Jaén, a pesar del importante desarrollo conventual de la Orden de Santo Domingo (Jaén, Alcalá la Real, La Guardia, Torredonjimeno, Baeza, Úbeda, Villanueva del Arzobispo o Quesada) no se conservan más ejemplos de esta tipología que el conservado en la parroquia de Bailén, pero debió ser un modelo iconográfico muy habitual.

Entre los restos de pinturas murales de la antigua iglesia conventual de Santa María de la Magdalena de La Guardia de Jaén se conservan dos ángeles afrontados que llevan rosarios en sus manos -prácticamente perdidos-, iconografía que debe corresponder a la misma escena principal que la conservada en Bailén. En otra hornacina de la misma iglesia del antiguo convento dominico de La Guardia se conserva una imagen completa de Santo Domingo y, en otra capilla a los pies, una escena muy deteriorada muestra a dos santos flagelantes que el profesor Almansa Moreno identifica como San Antonio Abad y San Jerónimo (2008: 163-168), aunque Domínguez Cubero identifica esta misma pareja de personajes como Santo Domingo y el beato alemán Enrique Susón, ambos arrodillados en oración y mortificándose (2015: 13). Estas pinturas murales son propias de la escuela renacentista de Jaén, cuya cabeza principal fue Antonio Sánchez Ceria (Andújar, c.1520-1600), pintor estudiado por el historiador Domínguez Cubero (2002), muy activo durante la segunda mitad del siglo XVI, llegando a formar un amplio taller capaz de acaparar todo tipo de encargos parroquiales en la diócesis de Jaén.

Algunos de estos personajes, conservados en la iglesia conventual de La Guardia de Jaén, sí podrían vincularse estilísticamente con las pinturas murales de Bailén, sobre todo con las trazas de las figuras presentes en la escena inferior de la Consagración Eucarística, pero desgraciadamente son figuras muy deterioradas o prácticamente perdidas.

Los dos especialistas que han analizado las pinturas murales de Bailén coinciden en destacar la tendencia simétrica y la acertada distribución cromática de la escena protagonista de la Virgen del Rosario glorificada por santos y santas de la Orden de Santo Domingo. También se ha valorado la diferencia de calidad existente entre la escena principal de la Virgen y las escenas menores que representan los quinces pasajes o misterios del Santo Rosario. Por ejemplo, Domínguez Cubero (2015: 13) señala "el cierto aire de primitivismo" de estas escenas menores: "escasas de ciencia, pero de graciosa y encantadora ingenuidad". Por su parte, Almansa Moreno (2008: 190) destaca la variedad de modelos iconográficos de carácter mariano como una las principales atracciones del conjunto, valorando el esfuerzo con que se detallan, en tan reducido espacio físico, los diferentes pasajes evangélicos del Santo Rosario.

5. Santo Rosario, Misa de San Gregorio y Ánimas del Purgatorio

La correcta lectura de este ajustado programa iconográfico debe comenzar en la parte superior del lateral derecho, comenzando por el primer misterio gozoso (Anunciación) y siguiendo cada una de las escenas perimetrales del conjunto en el sentido de las agujas del reloj, hasta finalizar en la clave gloriosa (Coronación de la Virgen).

En cada uno de los pasajes la Virgen María aparece ataviada con túnica de color rojo-púrpura y manto azul; San José aparece con barba, ambos siempre or-

lados con nimbo. El pasaje de la Anunciación (Encarnación del Hijo de Dios) incluye la simbología tradicional: ángel, paloma, jarrón con ramo de flores o azucenas y atril con las Sagradas Escrituras. En el pasaje de la Visitación el abrazo entre la Virgen María y su prima Santa Isabel queda escoltado por una figura masculina cubierta con sombrero (más San José que Zacarías) y una tercera figura femenina. El pasaje de la Natividad responde a una escena básica que incluye los simbólicos animales del pesebre (cabezas de asno y buey). En el pasaje de la Presentación en el Templo la Virgen María porta una vela encendida, escoltada por San José, mientras que el profeta Simeón, revestido como sacerdote, sostiene en sus brazos al Niño Jesús recién nacido, con el Arca de la Alianza en el fondo de la escena (Fig. 9).

Ya en la parte inferior de la cornisa, culminan los Misterios Gozosos con el pasaje de Jesús entre los doctores (Niño perdido y hallado en el templo), pero apenas se aprecia la imagen central del infante sentado en majestad, revestido de rojo, rodeado de sabios oyentes. A continuación, se iniciaban los Misterios Dolorosos, con los dos primeros pasajes totalmente perdidos: la Oración en el Huerto y la Flagelación.

La lectura (la oración del Santo Rosario) continuaba en el lateral opuesto, desde abajo hacia arriba, con los restos de los tres últimos Misterios Dolorosos, escenas que también puede darse ya por perdidas: la Coronación de Espinas (Cristo sentado cubierto con la clámide y dos sayones a su espalda), Jesús con la Cruz a cuestas camino del Calvario (encuentro del Nazareno con Simón de Cirene) y la Crucifixión (Crucificado con la Virgen a su derecha y San Juan a su izquierda).

De nuevo sobre la cornisa, otra vez en la parte superior, comienzan los Misterios Gloriosos (Fig. 10), desde abajo hacia arriba: la Resurrección de Cristo (apenas se distingue ya); la Ascensión de Cristo (rodeado de apóstoles masculinos y femeninos), Pentecostés (con una gran paloma sobre la cabeza de la Virgen María, rodeada de apóstoles) y la Asunción de la Virgen (elevada por cuatro ángeles: dos la sostienen desde los pies y otros dos levantan el manto). El pasaje final, la Coronación de la Virgen, se sitúa en la clave celestial del conjunto, siendo de mayores dimensiones que el resto de los pasajes. Representa a la Virgen María coronada al unísono por Dios Padre (con tiara pontificia) y por Dios Hijo (con la bandera de Cristo resucitado); sobre la corona de la Virgen, una paloma erguida simboliza el Espíritu Santo.

Por otra parte, recordemos que en la parte inferior encontramos la escena de la Consagración Eucarística, según el reforzado dogma tridentino: auténtico sacrificio expiatorio en el que las especies (pan y vino) se transforman en auténticas carne y sangre de Cristo. Como hemos apuntado ya, es muy probable que en esta secuencia se esté representando la Misa de San Gregorio, precisamente envuelta por las escenas laterales de los Misterios Dolorosos (elementos de la Pasión). A pesar del deterioro pictórico de esta escena central inferior, todavía puede apreciarse la iconografía más básica del tema, corroborada por otras fotografías antiguas: justo por encima del altar (que se exhibe misal, patena, candeleros y otros objetos propios del ajuar litúrgico) se produce la visión de "Cristo Varón de Dolores saliendo del sepulcro", pequeña figura que aparece con medio cuerpo y los brazos extendidos, de cuyos estigmas brota la sangre que se recoge

en el Cáliz, en el preciso instante de la elevación mayor de la Hostia, con el celebrante rodeado por diáconos, acólitos u otros acompañantes arrodillados (Rodríguez Peinado 2015).

Además, el profesor Almansa Moreno identifica, junto a esta secuencia intermedia de la Santa Misa, una escena fúnebre: "un hombre recostado, detrás del cual aparece un ángel, acompañado en la parte inferior por varios personajes femeninos", planteando la posibilidad de que represente la Resurrección de Lázaro (2008: 188). En cambio, Domínguez Cubero considera que estos mismos restos (figura de una santo y alas angelicales que asoman), situados en los niveles más bajos del conjunto, "pudieran pertenecer a una escena del Purgatorio, y en este caso lo que aquí se plasmara era un cuadro de ánimas bajo el auxilio del Santo Rosario" (2015: 14). Esta atribución es muy plausible, pues recordemos que está muy bien documentado como este "altar de Nuestra Señora del Rosario" fue reconocido sucesivamente como "altar de ánimas" de la iglesia parroquial durante los siglos XVII y XVIII (único altar privilegiado para la celebración ordinaria de las misas de difuntos), en contraposición con el altar de la Cofradía de Ánimas Benditas del Purgatorio que, al menos durante el siglo XIX, sabemos que estuvo situado en la nave de la epístola, pero solo tenía reconocidas indulgencias para los miembros de la citada cofradía.

Cabe recordar la íntima vinculación de la Eucaristía como forma de redención de las Ánimas del Purgatorio, devoción tan difundida a partir del Concilio de Trento (1545-1563). En este contexto de renovada piedad eclesial tridentina (misas *pro difuntis*, prácticas piadosas e indulgencias), la inclusión del tema del milagro eucarístico en la capilla de la Virgen del Rosario de Bailen no es nada casual. Considerando el sacrificio eucarístico como el principal medio de redención para las ánimas del purgatorio, es habitual que en ocasiones dichas ánimas también aparezcan representadas junto a la secuencia de la Misa de San Gregorio (testimonio milagroso de la transubstanciación). Concretamente, entre todas las representaciones artísticas que relacionan la Misa de San Gregorio con la liberación de almas del purgatorio, destaca una variante específica que suele incluir "la misa del santo y su efecto posterior, al reflejarse cómo alguna figura angelical tira de la mano de un alma, que de esa forma logra salir del purgatorio" (Sigüenza Martín 2014: 76). Siguiendo esta constante iconográfica, los restos de una "figura angelical" liberando un ánima del purgatorio es la interpretación más lógica que puede darse a la escena fúnebre advertida por Almansa Moreno (2008: 188).

De esta manera, el valor redentor del sacrificio eucarístico (representado en la parte intermedia de la hornacina) se realiza bajo la intercesión celestial de la Virgen María (representada en la parte superior de la hornacina). En resumen: la Virgen del Rosario como intercesora ante Dios por las almas penitentes.[9]

Se cierra así el círculo interpretativo del complicado programa iconográfico representado en la capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia de la Encarnación de Bailén: Santo Rosario, Misa de San Gregorio y Ánimas del Purgatorio. "El fin primordial que se nos propone es el valor de la oración, ya sea personal (libro de oraciones) o comunitaria (cáliz de la misa), como medio para alcanzar la salvación de las almas", todo en consonancia con la doctrina de la Comunión de los Santos, tan potenciada por el Concilio de

Trento. "Es, pues, una lección catequética sobre el valor salvífico de la oración, que se nos aplica por los méritos redentores de Cristo, bien palpable en el sacrificio de la Santa Misa" (Domínguez Cubero 2015: 14).

En conclusión, las pinturas murales de la capilla de la Virgen del Rosario de Bailén, tanto por el carácter primitivo o medievalizante de su composición como por la singularidad y representatividad de su completo programa iconográfico, "prototipo de este tipo de culto en la diócesis de Jaén", tienen reconocido un gran valor histórico-artístico, único a nivel provincial y regional.

6. Necesidad de conservación y restauración

Durante los últimos veinte años una fuente de humedad situada en el testero de la nave del evangelio y habitaciones auxiliares de la sacristía, colindantes con la capilla del Rosario, ha acelerado el proceso de deterioro de las pinturas murales (Figs. 8-10).

El estado de conservación es bastante alarmante, con un importante deterioro activo que provoca progresivas pérdidas por disgregación o descomposición. Si los factores de deterioro no se subsanan de manera urgente, la totalidad de las pinturas murales continuarán desapareciendo irremediablemente.

Ante la evidente necesidad de una actuación profesional urgente, durante el presente año 2021 la Parroquia de la Encarnación de Bailén, en colaboración con la Concejalía de Patrimonio del Ayuntamiento de Bailén, ha promovido un proyecto de conservación de las pinturas murales de la capilla de la Virgen del Rosario, bajo la dirección facultativa de la conservadora-restauradora Elena Mora Ruedas, conforme a lo previsto en la Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía.

Esperamos que este proyecto de conservación y restauración pueda ejecutarse a lo largo del año 2022, pues los valores culturales del bien a proteger son merecedores de todo esfuerzo que garantice su correcta conservación a largo plazo:

- Por su autenticidad, singularidad y representatividad. La iconografía de la Virgen del Rosario, reina y protectora de dominicos, o rodeada de los quinces misterios del Santo Rosario, responde a un modelo paradigmático muy difundido por toda Europa y América durante los siglos XVII y XVIII. No obstante, las pinturas murales conservadas en Bailén (finales del siglo XVI), por su antigüedad, integridad, tipología y completo programa iconográfico, son un ejemplo único a nivel provincial y regional.
- Por su valor documental y potencial educativo. Las pinturas murales de la Virgen del Rosario de Bailén son consideradas "prototipo de este tipo de culto en la diócesis de Jaén", reflejo de la religiosidad popular de los siglos XVI y XVII. Su conservación, exhibición y aprovechamiento didáctico permiten profundizar en la teología difundida por las órdenes religiosas durante la Contrarreforma.

Cualquier actuación de conservación, revalorización y difusión de los elementos más representativos que integran la iglesia de la Encarnación de Bailén (BIC), especialmente de su magnífica portada principal (atribuida Diego de Pesquera, ca. 1566-1576) y de las pinturas murales de la Virgen del Rosario (1599), servirá para enriquecer la oferta cultural y monumental del Jaén renacentista.

Fig. 7. Pinturas murales de la capilla de la Virgen del Rosario de Bailén. (Fuente: Pemán 1958).

Fig. 8. Vista general de las pinturas murales, con algunos restos muy deteriorados o prácticamente perdidos. (Fuente: Fotografía de Sebastián Lijarcio Medina 2015).

Fig. 9. Misterios Gozosos: Anunciación, Visitación, Natividad y Presentación en el Templo. (Fuente: Fotografía de Sebastián Lijarcio Medina 2015).

Fig. 10. Misterios Gloriosos: Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción. (Fuente: Fotografía de Sebastián Lijarcio Medina 2015).

Notas

1 Archivo Histórico Provincial de Jaén, Catastro de Ensenada, libro 7629, folios 226r-230v: "Declaración de don Luis de Medina, administrador de la Cofradía de Nuestra Señora de Señora del Rosario, sita en la villa de Bailén (4 de septiembre de 1752)". En otra relación de propietarios de 1764 aparece inscrita como obra pía, de la siguiente manera: "Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, sita en la Iglesia Parroquial de esta villa, que administra su mayordomo don Luis de Medina y Bustos, y se compone su dotación de novecientos y diez ducados, diez reales y treinta maravedís vellón de principal de censo, diez fanegas y seis celemines de tierra olivar en este término, todo bien cuidado." Archivo Histórico de Nobleza (Toledo), Osuna, caja 3476, documento 1, folio 92vº.

2 El investigador Juan Pedro Lendínez Pailla ha podido documentar sucesivos expedientes de confirmación o renovación del "indulto o privilegio de altar de ánimas concedido al altar de Nuestra Señora del Rosario" (1634, 1690, 1711 y 1734). Ante la ausencia de un altar con "indulgencia común a todos los difuntos", la iglesia de la Encarnación de Bailén consiguió sucesivas bulas pontificias para que en el "altar de Nuestra Señora del Rosario de dicha Iglesia, que está contiguo a la Sacristía de ella, se diga misa de ánima", según las rúbricas o condiciones establecidas en cada ocasión (Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Sección Varios, Bailén). En paralelo, son constantes e innumerables las citas a encargos de "misas de ánima en el altar privilegiado de Nra. Sra. del Rosario" que pueden localizarse entre las mandas testamentarias de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX (Archivo Histórico Provincial de Jaén, Protocolos Notariales, Bailén).

3 Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Sección Cofradías, Bailén, legajo 3. Esta documentación sobre la nueva hermandad o "Esclavitud de Nuestra Señora del Rosario", fundada en 1756, ha sido localizada e identificada por el compañero Juan Pedro Lendínez Padilla.

4 Archivo Histórico Provincial de Jaén, Delegación Provincial de Cultura, signatura 14452. Cfr. Malpesa Arévalo, 1982.

5 La iglesia de la Encarnación de Bailén es uno de los edificios más solemnes que el gótico tardío dejó en la diócesis de Jaén, estilo arquitectónico plenamente introducido por el obispo don Luis de Osorio (1483-1496). Su fábrica principal corresponde a estas últimas décadas del siglo XV y principios del siglo XVI, en plena consonancia estilística con la edilicia religiosa practicada en la región (maestro Pedro López, Enrique Egas). La nueva sede parroquial de "Santa María de la Encarnación" (en sustitución de la primitiva iglesia fortaleza de San Andrés, situada en el interior de castillo) ya consta abierta al culto el 16 de noviembre 1504, consagrada durante el mandato del obispo don Alonso Suarez de la Fuente del Sauce (1500-1520). No obstante, los trabajos se alargaron durante varias décadas del siglo XVI. Hacia mitad de la década de 1530 trabajaba en la cabecera el maestro Domingo de Tolosa, a la sazón vecino de Bailén, colaborador en ocasiones de Francisco Castillo el Viejo (Ruiz Calvente 1990: 18-19: Moreno Mendoza 2005: 256).

El templo se levanta sobre una amplia lonja que salva el ligero desnivel del terreno, dejando al conjunto totalmente exento. El estilo gótico tardío es visible en su estructura, concepción espacial y en los remates flamígeros de puertas y ventanas, sobre todo en la portada de San Antonio (puerta norte) que en su día figuraba coronada con el escudo de armas del obispo

don Alonso Suarez de la Fuente del Sauce. La iglesia presenta una planta basilical divida en tres naves, la central más ancha y alta (de 14 metros altura) que las dos laterales (de 11 de metros de altura). Cada nave divide a su vez en cinco tramos (quince en total) cubiertos con bóvedas góticas de crucerías nervadas. Separan las naves ocho recios pilares cruciformes donde apoyan las bóvedas.

Es evidente el cambio de lenguaje arquitectónico entre las bóvedas de terceletes del cuerpo de la iglesia y la cabecera recta de la capilla mayor cubierta por medio cañón decorado con casetones con florones. También se puede apreciar una clara evolución en el uso de arcos ojivales o apuntados hasta la aparición de arcos perpiaños y de medios punto, sobre todo en la nave central, solución que debió servir para limitar o reducir la altura final de las naves, contribuyendo a un efecto de planta de salón (Romero Guerrero 2017: 12-18).

El templo es un excelente ejemplo de transición entre el gótico tardío y el renacimiento, según las sucesivas obras con las que se fue completado a lo largo del siglo XVI: la torre campanario de planta octogonal, la citada capilla mayor (ya puramente renacentista) y la espléndida portada principal, rematada con el escudo del obispo don Francisco Delgado (1566-1576), atribuida al escultor Diego de Pesquera (León Coloma 2013: 169 y 173; Lijarcio Medina 2015: 40-50 y Domínguez Cubero 2019: 357-360). Esta portada principal de La Encarnación de Bailén (puerta sur) conjuga intelectualismo y virtuosismo manierista con el dinamismo de abundantes elementos decorativos, prefigurando ya el exceso, el movimiento y la teatralidad tan característicos del barroco.

El magnífico retablo mayor de Sebastián de Solís (1586), dorado en 1607, fue destruido al comienzo de la Guerra Civil (1936). El actual retablo mayor, de estilo neorrománico, obra del escultor Francesc Carulla i Serra, fue inaugurado en 1972 (Malpesa Arévalo, 1982).

6 Las pinturas murales de la Virgen del Rosario comenzaron a ser conocidas fuera de Bailén a partir de una fotografía publicada en el tomo *Andalucía* de José María Pemán (1958), perteneciente la colección de guías de ciudades y regiones de España publicadas por editorial Destino. El profesor Almansa Moreno (2008: 187) hace referencia a una antigua foto incluida en el *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén*, de Enrique Romero de Torres (1913-1915); pero en el citado catálogo monumental no consta ninguna fotografía de Bailén, siendo esta fotografía publicada en 1958 la más antigua hasta ahora conocida, en la que aún se aprecian las pinturas en la parte inferior de la hornacina.

7 *Virgen de la Misericordia amparando a religiosos dominicos*, panel de azulejos (Cristóbal de Augusta, 1577). Museo de Bellas Artes de Sevilla. Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES), nº de inventario CE0118C.

8 *Inventario dei beni storici e artistici della diocesi di Perugia - Citta' della Pieve (Umbria).* En línea:

https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5491019/ Acceso el 10/10/2021

Inventario dei beni storici e artistici della diocesi di Rieti (Lazio). En línea:

https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/3290074/ Acceso el 10/10/2021

9 El tema de la Virgen del Rosario entregando rosarios a las almas que se encuentran espiando sus pecados en el purgatorio también es muy conocido en toda Andalucía. Como ejemplo más representativo tenemos el lienzo de *Nuestra Señora del Rosario y las Ánimas del Purgatorio* (Francisco Pacheco, 1564-1644)

de la Parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla (iglesia del antiguo monasterio dominico de San Pablo). Esta iconografía fue heredada con posterioridad por la Virgen del Carmen, en una temática muy popular hasta el siglo XX. A nivel provincial encontramos un curiosísimo ejemplo de esta evolución iconográfica en el cuadro de *Ánimas del Purgatorio* (s. XVII) de la iglesia parroquial de Santiago de la Espada (Jaén), recientemente restaurado (José Luis Ojeda Navío, Fundación Caja Rural de Jaén), en el que quedan representadas las tres órdenes mendicantes más populares (carmelitas, dominicos y franciscanos): la Virgen del Carmen entrega el Santo Rosario a Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís; las ánimas portan escapulario carmelita y se agarran al instrumento de cuentas e incluso al cordón de San Francisco para salir del fuego del purgatorio y ser conducidas por la Madre de Dios hasta el Cielo.

Bibliografía

Almansa Moreno, J. M. (2008): *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén.* Instituto de Estudios Giennenses. Jaén.

Domínguez Cubero, J. (2002): Pintores giennenses del siglo XVI. Los Bolaños en la transición protobarroca. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 189: pp. 145-185.

Domínguez Cubero, J. (2015): La Capilla de la Virgen del Rosario de Bailén: prototipo de este culto en la Diócesis de Jaén. *Pasión y Gloria,* 32: pp. 10-14.

Domínguez Cubero, J. (2019): El mobiliario en Andrés Vandelvira. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* 219: pp. 335-378.

Gila Medina, L. y Ruiz Calvente, M. (1984): El programa iconográfico en la iglesia del convento de los dominicos de La Guardia (Jaén). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI: pp. 183-198.

Ibañez García, M. A. (1991): La Misa de San Gregorio. Aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia). *Norba*. *Revista de Arte,* 11: pp. 7-18.

Labarga García, F. (2003): Historia del culto y devoción en torno al Santo Rosario. *Scripta Theologica,* 35: pp. 153-176.

Lendínez Padilla, J. P. y y Villar Lijarcio, J. J. (2018): Iconoclastia religiosa en Bailén: la destrucción del patrimonio artístico durante la Guerra Civil. *Locvber,* 2: pp. 73-116. pp. 73-116.

León Coloma, M. A. (2013): Maestros, obras, prototipos y estampas. En torno a la creación escultórica del Quinientos en Granada y Jaén. (Gil Carazo, A. coord.) *Copia e invención: Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. Actas del II Encuentro internacional de Museos y Colecciones.* Museo Nacional de Escultura. Valladolid: pp. 161-173.

Lijarcio Medina, S. (2015): *Aproximación histórico-artística al templo parroquial de Nra. Sra. de La Encarnación de Bailén.* Instituto de Estudios Bailenenses. Bailén (Jaén).

Linares Lucena, F.A. (2014): *La iglesia bailenense de Nuestra Señora de La Encarnación*. Francisco Antonio Linares Lucena. Recuperado de Google Books. Acceso el 10/10/2021.

Malpesa Arévalo, M. (1982): El retablo neo-románico de la Iglesia de la Encarnación de Bailén. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* 109: pp. 9 -28.

Marín Acuña, J. M: (1955): *Nuestra Señora de Zocueca, Patrona de la M.N. y L. Ciudad de Bailén.* Jaén. Real Archicofradía de Nuestra Señora de Zocueca. Jaén.

Moreno Mendoza, A. (dir.) (2005): *Guía artística de Jaén y su provincia.* Fundación José Manuel Lara. Sevilla.

Rodríguez Peinado, L. (2015): Misa de San Gregorio (Artículo digital). Recuperado de: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/misa-de-san-gregorio. Acceso el 10/10/2020.

Romero Guerrero, A. J. (2017): *Arquitectura tardogótica en Jaén. Aproximación arquitectónica al templo de Nuestra Señora de La Encarnación de Bailén (s. XV-XVI)*. Trabajo de Fin de Grado dirigido por Carmen Román Pastor. Universidad Politécnica de Madrid.

Ruiz Calvente, M. (1990): Aproximación a la arquitectura religiosa de Bailén. Siglos XV al XVIII. *Seminario de Estudios Bailenenses,* 1: pp. 15-51.

Sánchez Guzmán, R. (2011-2012): San Dimas Glorioso: un ladrón poco conocido. *Boletín de Arte,* 32-33: pp. 613-629.

Sigüenza Martín, R. (2013): San Gregorio y el sacrificio eucarístico como forma de redención para las Ánimas del Purgatorio. (Campos y Fernández de Sevilla, J.) *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones.* Ediciones Escurialenses. San Lorenzo de El Escorial: pp. 69-84.