

# **Conservación y restauración de las pinturas murales de la Capilla de la Virgen del Rosario en la Iglesia Parroquial de la Encarnación de Bailén (Jaén).**

## **Conservation and Restoration of the mural paintings in the Chapel of Virgen del Rosario in the Church of La Encarnación in Bailén (Jaén).**

**María Elena Mora Ruedas**  
Conservadora-Restauradora y Arqueóloga  
e-mail: helenamora@yahoo.es

Recibido: 13-12-2023

Aceptado: 20-12-2023

### **Resumen:**

Las pinturas murales de la Capilla de la Virgen del Rosario de la Iglesia la Encarnación de Bailén estaban sufriendo un proceso de deterioro acelerado, sobre todo desde el año 1955 en adelante. La preocupación por parte de la propia Iglesia y del Excmo. Ayuntamiento de Bailén hicieron que se emprendiera el proyecto de conservación y restauración de las pinturas. Primero se llevó a cabo el estudio de los factores causantes de los daños y pérdidas de la pintura, con la consiguiente reparación o adecuación de elementos que estaban provocando estos daños. Una segunda etapa del proyecto fue la realización de los estudios previos fundamentales: estudio de la documentación fotográfica y estudio del estado de conservación actual; junto con las pruebas de idoneidad de limpieza y consolidación. Por último, se efectuó la realización de la limpieza, consolidación y reintegración, devolviendo en la medida de lo posible, la lectura de las zonas a punto de perderse irreversiblemente y del conjunto de las pinturas, y garantizando así su futuro a largo plazo.

**Palabras clave:**

Pintura mural, estudios previos, restauración, conservación, técnica mixta.

**Abstract:**

The mural paintings in the chapel of the Virgen del Rosario in the Church of La Encarnación in Bailén were undergoing a process of accelerated deterioration, especially from 1955 onwards. The concern on the part of the Church itself and the Exm. Bailen City Council initiated the conservation and restoration project for the paintings. First, the study of the factors causing the damage and loss of the paint was carried out, with the consequent repair or adaptation of elements that were causing this damage. A second stage of the project was the carrying out of the fundamental preliminary studies: study of the photographic documentation and assessment of current condition; along with cleaning and consolidation suitability tests. And lastly, carrying out the cleaning, consolidation and reintegration, returning, as far as possible, the reading of areas on the verge of being irreversibly lost and of the paintings as a whole, and thus guaranteeing their long-term future as possible.

**Key words:**

Mural painting, previous studies, restoration, conservation, mixed technique.

## **1. Introducción**

La Iglesia de la Encarnación es uno de los monumentos más significativos de Bailén, tanto por su riqueza arquitectónica y decorativa como por su historia. Es un templo de estilo gótico tardío, al igual que la pequeña capilla absidal donde se encuentran las pinturas murales que han sido restauradas. Fue levantado en (ca. 1480-1520) y se completó 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; Linares Lucena 2014; Medina Lijarcio 2015).

La Iglesia de la Encarnación se encuentra inscrita en Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, en virtud del Decreto 93/1985, de 2 de mayo, por el que se declara monumento histórico artístico de carácter nacional (BOJA núm. 60, de

11 de junio de 1985). En el expediente de la declaración se hizo referencia a las pinturas murales de la Virgen del Rosario como “pequeña capilla-hornacina de planta semicircular con inscripción en 1599”. En el Registro General de Bienes de Interés Cultural (Ministerio de Cultura y Deporte) figura inscrita como inmueble B.I.C. con código definitivo: (R.I.) - 51 - 0005073-00000. Las pinturas murales de la Virgen del Rosario son un bien mueble vinculado a un inmueble protegido como Bien de Interés Cultural, según lo previsto en los artículos 27 y 44 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía.

## **2. Datos históricos**

Las pinturas están datadas a finales del siglo XVI (1599), de claro estilo renacentista, se desconoce el autor, desgraciadamente en el transcurso de la intervención no se han desvelado más datos sobre la posible autoría.



**Fig. 1.** Iglesia de la Encarnación en Bailén (Jaén). (Fuente: [www.trotacamino.wordpress.com](http://www.trotacamino.wordpress.com))

Esta iconografía de la Virgen del Rosario, reina y protectora de dominicos, rodeada de los quince misterios del Santo Rosario, responde a un modelo paradigmático muy difundido por toda Europa y América durante los siglos XVII y XVIII. Las pinturas murales conservadas en Bailén (datadas en 1599), presenta un completo programa iconográfico, donde también están representadas la misa de San Gregorio y el milagro de San Ildefonso.

La construcción se integra en la unidad del muro, con arquitectura en ambientación medieval, en armonía con la estética original del templo. 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.

Seguramente 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, donde se conservaron las pinturas murales que fueron redescubiertas tras la Guerra Civil, desde en ese momento se vio su innegable valor histórico-artístico (Moreno Mendoza et al. 2005; Almansa Moreno 2008; Domínguez Cubero 2015).

### 3. Esquema iconográfico

La capilla tiene forma de exedra cubierta con un cuarto de esfera o ábside con forma de arco apuntado. Apoyada sobre dos pequeñas cabezas de ángeles con las alas abiertas, donde arranca una moldura o guirnalda de cardinas que recorre toda la arista de la capilla a modo de arquivolta. Esta decoración vegetal perimetral, de ambientación medieval, enmarca la mitad superior de la hornacina.

Las dimensiones son: altura de 5,70 metros por 2,32 metros de anchura. La concavidad alcanza un máximo de 1,15 metros de profundidad.

Una cornisa a la altura de la línea de imposta divide la hornacina en dos es-

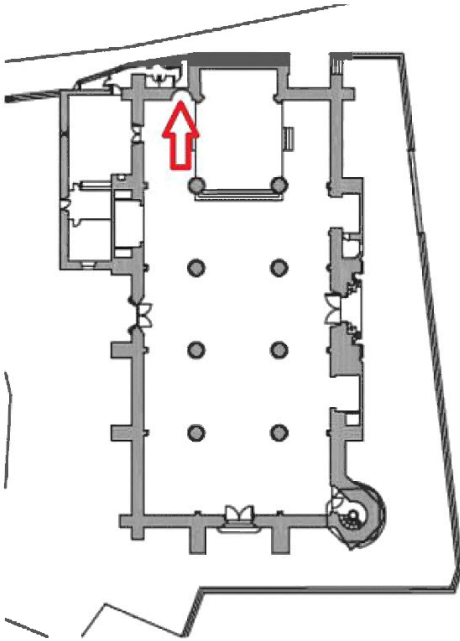


Fig. 2. Situación en plano de la capilla-hornacina de la Virgen del Rosario en la iglesia. (Fuente: Ilustración de la autora)

pacios 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: la 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 también.



Fig. 3. Fotografía hornacina completa, estado inicial (Abril 2023) (Fuente: Imagen de la autora)





**Fig. 4.** Fotografía de la parte superior con la escena principal, estado de conservación inicial (Abril 2023). (Fuente: Imagen de Francisco Arias).



**Fig. 5.** Fotografía de la parte superior con la escena principal, estado de las pinturas murales después de la intervención de conservación y restauración (Julio 2023). (Fuente: Imagen de Francisco Arias)

Una estrella luce en los bajos de la túnica de uno de los santos. La estrella es uno de los símbolos más representativos de la Orden de Predicadores, siendo uno de los atributos identificativos más antiguos para la iconografía del fundador, Santo Domingo de Guzmán. 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 esce-

nas, en total ocho, cuatro a cada lado. 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. Arriba en el centro como escena principal y protagonista, la Coronación de la Virgen (Villar Lijarcio 2021).



Fig. 6. Esquema iconográfico completo de la capilla del Rosario, realizado por Juan Villar y revisado en Julio de 2023, una vez concluida la intervención de restauración y conservación de las pinturas murales. (Fuente: Villar Lijarcio 2021)

La lectura correcta del 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 orlados 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, una figura masculina cubierta con sombrero y capa (podría ser San José más que Zacarías) y una tercera figura femenina (Villar Lijarcio, J.J. 2021).



**Figs. 7 y 8.** Fotografías escena de la Anunciación, estado inicial (Abril 2023), y final después de la intervención de conservación y restauración (Julio 2023). (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)



**Figs. 9 y 10.** Fotografías escena de la Visitación, estado inicial (Abril 2023), y final después de la intervención de conservación y restauración (Julio 2023). (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)



El pasaje de la Natividad responde a una escena básica que incluye los simbólicos animales del pesebre (cabezas de asno y buey). Esta escena está pintada con mucho detalle sobre todo los rostros, con una pincelada de finos trazos y mano firme.



**Figs. 11 y 12.** Fotografías escena de la Natividad, estado inicial (Abril 2023), y final después de la intervención de conservación y restauración (Julio 2023). (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)

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. Esta escena también los rostros están pintados con trazos finos y detallados.



**Figs. 13 y 14.** Escena de la Natividad, estado inicial (Abril 2023), y final después de la intervención de conservación y restauración (Julio 2023). (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)



Siguiendo en el lateral derecho, debajo de la moldura divisoria, la escena de Jesús entre los doctores (Niño perdido y hallado en el templo) ha podido ser recuperada en gran parte, durante la presente actuación de conservación y restauración, con los pocos restos que todavía se conservaban in situ, gracias al uso de la herramienta Dstrech<sup>1</sup>, y documentación fotográfica de archivo de 1955. Aún así no se han podido recuperar con detalle los rasgos faciales de alguno de los personajes al no poder definirlos por la resolución y el enfoque de la foto, y quedar pocos restos de pigmentos conservados.



**Figs. 15 y 16.** Escena de Jesús entre los doctores, estado inicial (Abril 2023), y final después de la intervención de conservación y restauración (Julio 2023). (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)

Bajo este quinto misterio gozoso figuraban las escenas de la Oración en el Huerto y la Flagelación, hoy totalmente desaparecidas.

En el lateral opuesto (izquierdo), se completaban los Misterios Dolorosos (éstas escenas han prácticamente desaparecido). La Coronación de Espinas (Cristo sentado cubierto con la clámide y dos sayones a su espalda), y Cristo camino del Calvario, (Jesús con la Cruz a cuestas camino del Calvario (encuentro del Nazareno con Simón de Cirene). En el caso de la Crucifixión (Crucificado con la Virgen a su derecha y San Juan a su izquierda), se han podido recuperar algunos restos.

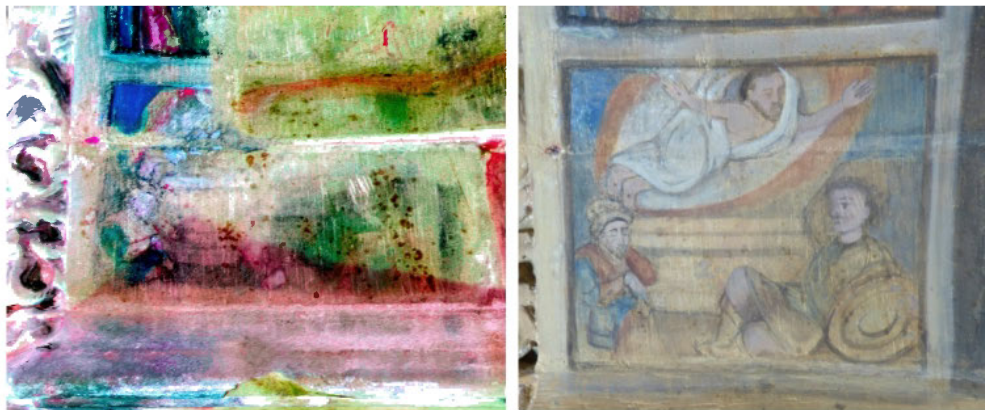




**Figs. 17, 18 y 19.** En la fotografía de archivo de 1955 podemos ver que en esa época todavía se conservaban bastantes restos (fotografía en blanco y negro). La siguiente imagen es el resultado de la aplicación de la herramienta Dstrech, donde sí todavía existen restos de pigmentos sobre el soporte, aunque no sean visibles a simple vista, el programa es capaz de hacerlos visibles con los diferentes filtros y ayudar a la reintegración pictórica. El problema fue que quedaban muy pocos restos conservados (solo en la parte superior, y únicamente los pigmentos azules), además la calidad de la fotografía no nos daba una imagen clara y no permitió identificar y reintegrar más que únicamente unos trazos y el manto azul de la Virgen. La imagen de la derecha muestra el resultado final después de la limpieza y reintegración cromática. (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)

Siguiendo con las escenas por encima de la moldura, comienzan los Misterios Gloriosos, desde abajo hacia arriba: la Resurrección de Cristo (es la escena más deteriorada de las cuatro), Ascensión de Cristo, Pentecostés y la Asunción de la Virgen.





**Figs. 20, 21, 22 y 23.** La escena de la Resurrección de Cristo es la más dañada de esta serie. En la fotografía de archivo de 1955 podemos ver que en esa época todavía se conservaban bastantes restos, aunque la calidad de la imagen no nos permite obtener más detalles (fotografía en blanco y negro). En la siguiente imagen podemos ver el estado de conservación a nuestra llegada. La imagen 22 es el resultado del uso de la herramienta Dstreich, donde podemos obtener algo más de detalle de los pigmentos conservados, líneas de dibujo y pigmento azul sobre todo. Y por último la imagen 23 es el resultado final de la reintegración pictórica, recuperando casi en su totalidad una escena parcialmente perdida. (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)

La siguiente escena la Ascensión de Cristo con la Virgen María y los apóstoles rodeándolo.



**Figs. 24 y 25.** Escena de la Ascensión de Cristo también bastante perdida, sobre todo el lado derecho, pero aún conservaba las líneas de dibujo en negro y parte de los colores, se ha podido recuperar casi completamente, con los medios comentados en las otras escenas. (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)



La escena de Pentecostés (con una gran paloma sobre la cabeza de la Virgen María, rodeada de los apóstoles), y encima la escena de la Asunción de la Virgen (elevada por cuatro ángeles: dos la sostienen desde los pies y otros dos levantan el manto), se han visto menos afectadas por el deterioro.



**Figs. 28, 29, 30 y 31.** Ambas escenas presentaban pérdidas, pulverulencias y levantamientos, tras la limpieza y consolidación los colores originales vuelven a lucir. (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)

La cornisa a la altura de la línea de imposta divide la hornacina en dos espacios pictóricos bien diferenciados. La inscripción que la recorre, de aspecto apretado, escrita con caracteres capitulares, incluyendo abreviaturas y numerosas letras agredadas a otras, con una estética pseudo gótica, es una dedicatoria de la advocación y



**Figs. 32, 33, y 34.** Parte de la fotografía de archivo, en blanco y negro, del año 1955, que nos ha permitido recuperar la parte del texto que se había perdido. La imagen del medio es el estado de conservación antes de la restauración, donde se pueden ver claramente muchas pérdidas debido a la humedad sobre todo, y la imagen de abajo la recuperación de la inscripción tras su restauración. (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)



conmemoración del fin de obra, a costa de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, datando las pinturas en 1599:

“A gloria i honra de Dios Nuestro Señor i de su Gloriosa Madre Nra S<sup>a</sup> del Rosario se hizo esta obra con las limosnas de la Cofradía. Acabose a 27 de maio de 1599, siendo Maiordomo dela dicha Cofradía D. I[defon]so de Aranda.” 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.

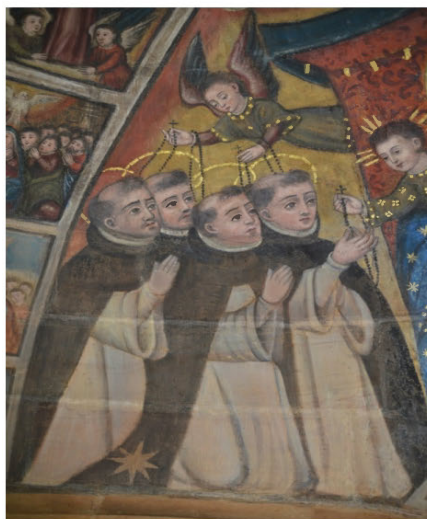
Esta cronología (finales del XVI) contradice a algunos autores y publicaciones que imputan la obra como “pintura tardomedieval”, “capilla gótica” o “frescos góticos”, probablemente apoyándose en la arquitectura de la hornacina (Villar Lijarcio, J.J. 2021).

En la parte superior, ocupando el cuarto de esfera o semicúpula con forma de arco apuntado, figura la composición principal de la capilla: la glorificación de la Virgen del Rosario (figs. 4 y 5). La Virgen María, con el Niño Jesús en su brazo derecho, sentada en un trono con



**Figs. 35 y 36.** La imagen protagonista de la capilla, la Virgen María con el Niño, se encontraba en muy mal estado, sobre todo la mitad izquierda inferior. En este caso había muchas pérdidas de la capa pictórica, dorados, y sobre todo, en las juntas de unión de los bloques por donde es más fácil la entrada de humedad. La imagen de la derecha muestra el estado de las pinturas tras la consolidación, limpieza y reintegración cromática. (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)





**Figs. 37 y 38.** A la izquierda los cuatro santos de la Orden de Santo Domingo, arrodillados con hábito dominico. En este caso había muchas pérdidas de la capa pictórica, prácticamente se había perdido toda la parte de las vestimentas debido a la humedad, quedando únicamente trazos de dibujo y restos de pigmentos. Las cabezas se conservaban en mejor estado al estar realizadas con la técnica pictórica al óleo. Además tenían muchas manchas, posiblemente depósitos de excrementos de murciélagos que pudieron haber estado en la capilla cuando estaba tapada. La imagen de la derecha muestra el estado final después de la consolidación, limpieza y reintegración cromática. (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)



**Figs. 39 y 40.** A la izquierda de la Virgen las cinco santas de la Orden de Santo Domingo, arrodilladas también con el hábito dominico. En este caso había menos pérdidas de la capa pictórica, pequeñas lagunas, levantamientos y en peor estado, por la humedad la parte de abajo. La imagen de la derecha muestra el estado final después de la consolidación, limpieza y reintegración cromática. La belleza de los rostros y manos, tanto de los santos como de las santas, muestra todos los detalles de sus rasgos faciales, realizados con la técnica al óleo. (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)

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 también. Una estrella luce en los bajos de la túnica de uno de los santos de la rama masculina. La estrella es uno los símbolos más representativos de la Orden de Predicadores, siendo uno de los atributos identificativos más antiguos para la iconografía del fundador, Santo Domingo de Guzmán. Por encima de la

escena, a ambos lados del dosel, asoman dos ángeles ayudando en el reparto de rosarios.

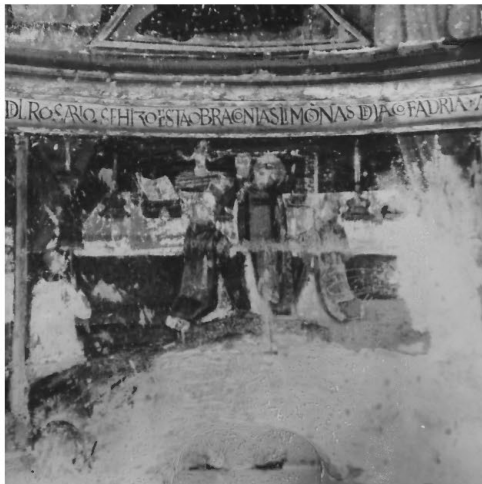
El pasaje final, la Coronación de la Virgen, se sitúa en la clave celestial del conjunto, siendo de mayores dimensiones que el resto de los pasajes. Representa a la Virgen María coronada por Dios Padre (con tiara pontificia) y por Dios Hijo (con la bandera de Cristo resucitado); sobre la corona de la Virgen, una paloma de alas abiertas que simboliza el Espíritu Santo (Villar Lijarcio 2021).



**Fig. 41.** Esta escena presentaba menos daños, de hecho conservaba incluso todos los dorados menos en la aureola de la paloma, dañada por defectos en la ejecución de los materiales utilizados. Presentaba suciedad, pequeñas pérdidas de la capa pictórica, pulverulencias y levantamientos. Vista después de la restauración. (Fuente: Imagen de la autora y Olga Cano)

Por debajo de la cornisa divisoria, en la zona intermedia de la hornacina. Se conservaban sólo parte de las escenas. La escena central sobre la celebración de la Santa Misa, justo en el momento de la Consagración Eucarística, con una amplia mesa de altar cubierta sobre la que descansan varios objetos litúrgicos (misales, cáliz, candelabros y otros objetos propios del ajuar litúrgico). El celebrante figura de espaldas, escoltado por dos diáconos arrodillados, en el momento de la elevación de la Sagrada Forma. Algo retrasado aparece un acólito, prestando adoración. La falta de precisión con que aparecen ciertas figuras impedía asegu-

rar con rotundidad el significado de la escena representada. El profesor José Domínguez Cubero (2015: 14) apuntó que esta escena de la Consagración Eucarística podría representar la conocida secuencia milagrosa 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”. La actuación de conservación y restauración ha podido confirmar y recuperar en gran parte de estos elementos de esta escena central de la Misa de San Gregorio. (Rodríguez Peinado 2015)



**Figs. 42, 43 y 44.** La fotografía de archivo, en blanco y negro, del año 1955 nos muestra que hasta ese año las pinturas en esta zona se conservaban bastante bien, menos en zonas donde ya habían sido dañadas con anterioridad, debido a una intervención que sufrió la capilla (no sabemos en qué año), donde se pica parte de la pintura mural e incluso cambian sillares completos. La imagen de la derecha vemos el estado de conservación antes de la restauración, donde además de los destrozos llevados cabo encontramos rellenos de morteros y cemento mal aplicados en la pared, que fueron eliminados en la restauración. La imagen de la siguiente página es el resultado después de la restauración, una vez realizados los trabajos de consolidación, limpieza, y reintegración cromática. (Fuente: Imagen de la autora y Olga Cano)





No obstante, durante la actuación de conservación y restauración se ha podido comprobar que la siguiente representación puede ser una escena fúnebre o de difuntos escoltada por “un ángel”, según la primera impresión de los profesores de Almansa Moreno (2008) y Domínguez Cubero (2015), en realidad está asociada a los restos de otra importante figura de la Virgen María (de la que solo se conserva restos del manto azul

y la aureola), en una representación de la Virgen María imponiendo la casulla a San Ildefonso, auxiliada por un ángel. Este pasaje de la imposición de la casulla a San Ildefonso, aun siendo de mayor tamaño, se encuentra subordinado a la escena de la Misa de San Gregorio. Recordemos que en 1599 el mayordomo de la cofradía (el promotor de la obra) se llamaba “Ildefonso de Aranda” (Villar Lijarcio 2021).



**Figs. 45, 46, 47 y 48.** En la primera imagen, la fotografía de archivo de 1955, podemos ver que en esa época todavía se conservaban bastantes restos, incluso rasgos del rostro de la Virgen, de la casulla y del ángel, menos la parte de abajo que como ya decimos fue deteriorada con anterioridad. La imagen 46 es el resultado del uso de la herramienta Dstreich, donde únicamente recupera los restos de pigmento azul conservados. En la siguiente imagen podemos ver el estado de conservación a nuestra llegada, donde sólo se veía a simple vista el pigmento azul. Y por último la imagen 48 es el resultado final de la reintegración pictórica, recuperando casi en su totalidad la parte de la mesa con el cáliz, candelabros y el misal. Y en la parte de la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso, solo se han conservado, donde como ya decimos, se había utilizado pigmento azul, todo lo demás se había perdido. (Fuente: Imágenes de la autora y de Olga Cano)

La humedad, las sales y las intervenciones anteriores como la realización de la pequeña hornacina con añadidos de cemento y cambios de sillares del muro, han provocado que gran parte de las escenas de esta área haya sido imposible recuperarlas. Además la documentación de archivo de que disponíamos no ha permitido conocer más datos sobre las zonas perdidas. Por lo tanto las escenas que completaban el espacio pictórico de esta parte inferior, ya constan como desaparecidos antes de 1955, pues las primeras fotografías conservadas de las pinturas, datadas en esta fecha ya muestran las pérdidas.

#### **4. Materiales, técnicas e historia de los daños**

##### **4.1. Soporte**

El muro del templo está construido en general con sillares regulares de piedra arenisca roja de la zona y presenta diferentes tonalidades, del amarillo al rojo oscuro, dependiendo del contenido de mineral de óxido de hierro que contenga la piedra. El “asperón rojizo” de Bailén se encuentra de forma abundante en el entorno inmediato de la localidad, que caracteriza muchos de los edificios históricos de municipio como propia Iglesia de Ntra. Sra. de la Encarnación.

Las areniscas son rocas formadas en su mayoría por granos de sílice de un tamaño intermedio (entre 0,6 - 2 mm) lo que confiere bastante porosidad a la piedra, favoreciendo los procesos de capilaridad si existe humedad en el subsuelo, como es el caso (Gisbert 2017).

En el caso de la capilla los sillares fueron unidos con mortero de cal, arena y cerámica machacada, que aporta una mayor dureza al mortero. Se realizaron

una serie de análisis que caracterizan el mortero como carbonato cálcico y silicatos.

El muro está formando por sillares originales y otros no originales, que fueron sustituidos en algún momento no determinado. No disponemos de documentación de cuándo y porqué se produjo. Si dividimos el ábside por la mitad, los cambios de bloques coinciden, por lo tanto serían sustituidos por que hubiesen quedado dañados en alguna remodelación o por la colocación de algún elemento de sujeción, como podían ser lámparas, pero no sabemos con certeza la razón. Posiblemente se colocaron en el momento en que se hace la hornacina del cuerpo central. Ésta intervención dañó también las pinturas de toda esta zona, como decíamos anteriormente, tanto por la realización de la hornacina como por el cambio de estos sillares. Lo que se puede afirmar es que este cambio en la capilla fue anterior a 1955 porque ya aparece en fotografías de archivo.

##### **4.2. Técnicas pictóricas**

###### **4.2.1. Capa de preparación o enlucido**

Por lo que hemos podido observar durante la intervención gran parte de la superficie ha sido pintada directamente sobre el soporte pétreo, sin embargo, se han encontrado en zonas donde se ha perdido la policromía, un estrato de color blanco, como sucede normalmente en la metodología de la elaboración de la pintura mural, tratándose de una capa de preparación o enlucido. Los datos que nos proporcionan las analíticas sobre los componentes materiales de esta capa blanca son: yeso mayormente, y en baja proporción: blanco de plomo, carbonato cálcico, y silicatos.



También se han encontrado indicios de que la pintura podría haber sido aplicada sobre otro estrato de color. En algunas zonas con pérdidas de la capa de policromía, hemos encontrado un estrato de color azul, pudiéndose tratar de otra pintura subyacente, lo cual podría significar que podría haber habido algún tipo de pintura mural anterior, debajo de la actual, pero no podemos afirmarlo con rotundidad porque sólo ha aparecido en algunas de las lagunas. En la cornisa debajo de la policromía también se encontró una capa de color rojo debajo de

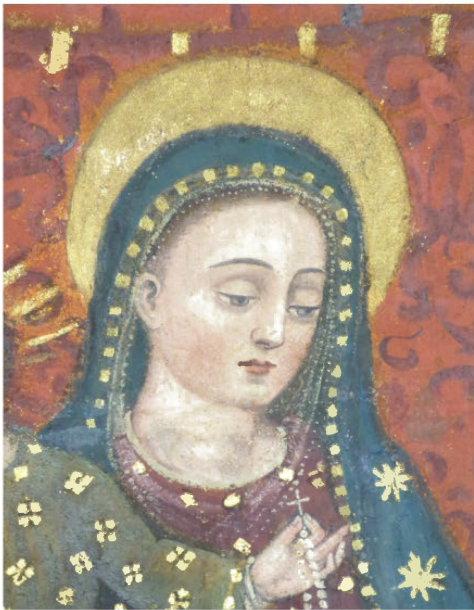
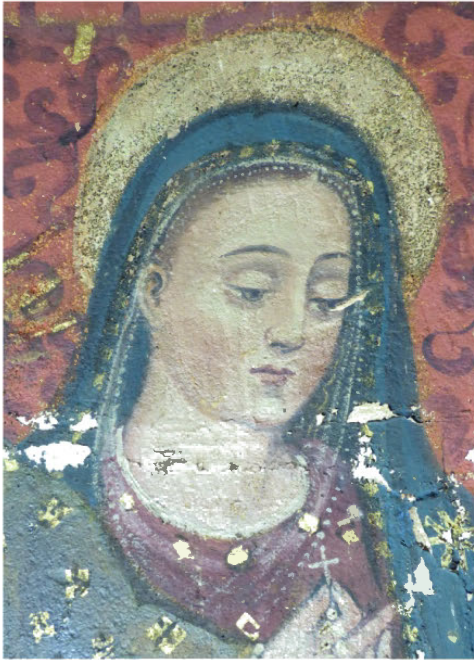
la capa blanco-gris de la inscripción. Lo cual como decimos podría significar una policromía anterior a la actual.

#### 4.2.2. Capa pictórica

Las pinturas han sido realizadas con una técnica mixta. La capa pictórica está compuesta principalmente mediante pigmentos aplicados con la técnica del temple, con un aglutinante, una cola de origen animal de color pardo (datos proporcionados por los análisis realizados), sin poder especificar cuál, para realizar los fondos, arquitecturas, elementos, vestimentas,



**Figs. 49, 50, 51 y 52.** Ejemplo de pigmento azul aplicado directamente sobre el soporte pétreo. En la imagen siguiente encontramos la capa de preparación (blanca) debajo de la policromía, en la zona del manto de la virgen de la escena central. Ejemplo de la capa de color azul debajo de la capa pictórica visible en la actualidad. Y por último capa de color rojo debajo de la gruesa capa blanco-gris de la inscripción con la fecha. (Fuente: Imágenes de la autora y de Olga Cano)



etc. La otra técnica empleada es el óleo, sobre todo, para la realización de las carnaciones de las figuras, así como algunos detalles blancos, como la representación del velo de la Virgen, aprovechando el carácter translucido del óleo, para representar transparencias. En las analíticas realizadas en esta zona los pigmentos utilizados para realizar las carnaciones han sido el color bermellón (en menor proporción), y el albayalde, que mezclados dan el color rosado. Según los resultados analíticos de esta muestra la capa de pintura fue aplicada en dos manos.

Los colores que encontramos abarcan casi todos los colores de la paleta de color, desde el blanco, amarillo, ocre, naranja, rojo, distintos tipos de azules y verdes, marrón, gris y negro. Son pinturas muy coloristas. También observamos que es un tipo de pintura donde el dibujo tiene un papel muy importante, dibujo de trazo negro. Por último, junto con la suciedad superficial, en la capa más externa, aparecen restos de barniz (indeterminado), según los análisis, en un espesor muy pequeño.

**Figs. 53 y 54.** Ejemplos de antes y después de la restauración en este caso del rostro de la Virgen en la escena principal, pintado al óleo, sobre todo, tanto el rostro como los detalles blancos del velo, aprovechando el carácter translucido del óleo, para representar transparencias. La aureola de la Virgen presentaba una capa sobre el oro muy deteriorada de resina cristalizada, que se ha contraído en pequeñas bolitas. (Fuente: Imágenes de la autora y de Olga Cano)

Además se han decorado y enriquecido ciertos elementos de las pinturas con pan de oro, sobre todo, para la ornamentación de la vestimenta de la escena central, la Virgen María y el Niño, incluidos los ángeles que entregan los rosarios, las coronas y aureolas de los personajes principales. Menos en el caso de las estrellas del manto de la Virgen, que están realizados con oro en polvo, diluido en un medio desconocido, y en algunos casos ha sido burdamente aplicado, lo cual podría ser fruto de una intervención posterior a la ejecución de las pinturas, con el fin de reponer el oro perdido.

Por otro lado, también se ha encontrado, en la zona de las aureolas, aplicado sobre el oro, una capa de aceite o resina que oscurecida y cristalizada, que se ha contraído formando pequeñas bolitas. El análisis de este compuesto aporta datos de que podría tratarse de un aceite secante, que podría haber sido mal procesado antes de aplicarse, como consecuencia posiblemente de un exceso de calentamiento, lo que produjo que se degradase fácilmente con el tiempo, oxidándose y cristalizando dejando estos depósitos oscuros sobre las zonas con oro. Esta resina posiblemente fue aplicada con la intención de proteger o hacer brillar más el oro.

### **4.3. Cambios y modificaciones**

Hasta agosto de 1936 la pequeña capilla-hornacina figuraba 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 redescu-

brieron las pinturas murales fechadas en 1599, quedando desde entonces expuestas al público. El espacio de la capilla-hornacina se ha venido utilizando para enmarcar la exposición al culto de diferentes imágenes religiosas.

Existe documentación gráfica (fotografía de los años 60) donde se aprecia que las pinturas se ocultaron parcialmente con un cortinaje, con lo que parece ser una tela fuerte de brocado, desde la moldura intermedia hasta abajo, y parece que muy pegadas a las pinturas. En el inicio de la intervención se encontraron algunos clavos que probablemente se emplearon para sujeción del cortinaje. Esta acción junto con la humedad es lo que ha podido provocar la mayor degradación de las pinturas.

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 el proyecto definitivo del escultor Francesc Carulla i Serra, fechado en marzo de 1971. Se construyó una ménsula apoyada en la hornacina de la capilla para soportar una imagen de pequeñas dimensiones de la Virgen de Zocueca -patrona de la localidad-iluminada por dos focos de luz en apliques de forja, que en su colocación produjo daños en algunos sillares de la capilla, destruyendo como decíamos parte de las pinturas (Villar Lijarcio 2021).

Desde la década de 1990 la primitiva capilla de la Virgen del Rosario queda sin uso litúrgico, expuesta solo con la imagen de San Dimas, obra del escultor Juan Pascual de Mena (1707-1784) (Sánchez Guzmán 2011-2012).





Fig. 55. En esta imagen se pueden ver los daños y cambios producidos en esta parte de la capilla. (Fuente: Imágenes de la autora y de Olga Cano)



Figs. 56 y 57. Imágenes de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. (Fuente: Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic/Archivo Municipal de Bailén)

La escasa documentación fotográfica con hemos contado fueron adquiridas por el Archivo Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Bailen: dos fotografías con alta resolución, copias de 1955: im. IAAH\_GUDIOL\_35483 (foto Gudiol-354483/1955), y la copia im. IAAH\_GUDIOL\_35484 (foto Gudiol-354484/1955), que pertenecen a la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Estas copias nos han esenciales para realizar el proceso de reintegración pictórica de las zonas que aún conservaban restos de trazos y pigmentos.

## 5. Investigación y diagnóstico del estado de conservación

Los deterioros que encontramos en las pinturas murales pueden ser provocados por causas intrínsecas: deterioro debido a las propiedades internas de un material, como la composición química y/o las propiedades físicas, o extrínsecas: factores externos, que pueden ser naturales o antropogénicos, causantes de deterioro. Encontramos daños producidos por ambas causas.

Los materiales constitutivos poseen una porosidad elevada, tanto el soporte pétreo, como los materiales empleados en la elaboración de las pinturas, yeso, cal, pigmentos (no tanto en el caso de los aglutinantes y la pintura realizada al óleo), lo que los hace fácilmente accesibles a todos aquellos agentes externos que son potencialmente dañinos: humos de las actividades de la Iglesia, problemas de humedad ya sea por capilaridad o por filtraciones, sales en la composición de los elementos pétreos, vapor de agua producido en actos donde pueda haber mucha gente que se adhiere a la superficie de las pinturas, subidas de la humedad relativa debido a los cambios de estación, entre otros.

### 5.1. Soporte

El soporte está conformado, como ya hemos mencionado, por sillares pétreos de arenisca, unidos por mortero de cal, arena y cerámica machacada. Se han detectado reposiciones de mortero con criterios desactualizados empleando materiales inapropiados como el cemento.



**Fig. 58.** Este ejemplo nos sirve para poder visualizar la capa que encontramos a nuestra llegada en la cornisa, acumulación de polvo, partículas de pigmentos, sales y partículas de piedra acumuladas. Al realizar una cata de limpieza encontramos la decoración original de la cornisa, trazos aplicados arbitrariamente de pintura al temple de distintos colores: rojo, naranja y azul. (Fuente: Imagen de la autora y Olga Cano)

Los bloques de piedra que están sobre todo en la zona inferior de la hornacina, estaban cubiertos por sales, y la superficie se encontraba muy pulverulenta. Esta disgregación de partículas provocada por la humedad se hace evidente en la acumulación de arena y partículas de pigmentos, en la cornisa donde se fueron acumulando estos depósitos provenientes tanto del soporte como de la capa pictórica.

## **5.2. Capa pictórica**

Los daños en general que presenta la película pictórica provienen en parte de la transmisión de los daños del soporte a la capa de preparación y finalmente a la capa pictórica y por los agentes de deterioro señalados. Las pinturas se encontraban en muy mal estado de conservación, sobre todo la parte que va desde la moldura hacia abajo, la propia moldura, y la parte izquierda de la zona superior.

Los daños que se encontraron mayormente fueron:

- Suciedad generalizada en toda la superficie, depósitos superficiales, como polvo, hollín o deyecciones de insectos y animales: posiblemente murciélagos que han podido estar dentro de la Iglesia a lo largo del tiempo, sobre todo cuando las pinturas estuvieron ocultas. Esta suciedad ocasiona un oscurecimiento de la superficie pictórica que incluso oculta información como la decoración pictórica de la moldura.

- Pérdidas/lagunas de distintos tamaños de la capa pictórica, ya sea producidas por pérdida de los aglutinantes, levantamientos o ampollas, disgregaciones, descamaciones, provocadas por pigmentos pulverulentos o que la capa pic-

tórica estuviera despegada del soporte, quedando literalmente “volando” sobre la superficie en algunos casos, y fuera cayéndose y perdiéndose, produciéndose pérdidas de zonas de gran relevancia. En algunas zonas encontramos múltiples craquelados creando una pequeña red de fisuras muy finas.

- Eflorescencias salinas, acumulación superficial de polvo blanco o cristales formados por sales solubles. La migración de estas sales y la evaporación de agua favorecen su cristalización en superficie.

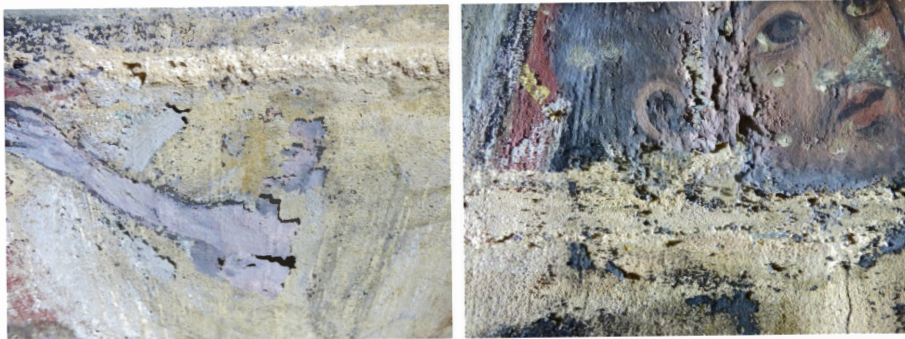
- Abolsamientos de la pintura en algunas zonas, posiblemente causados por la humedad y las criptoflorescencias entre los estratos.

- Grietas estructurales que han podido producir problemas en la capa pictórica.

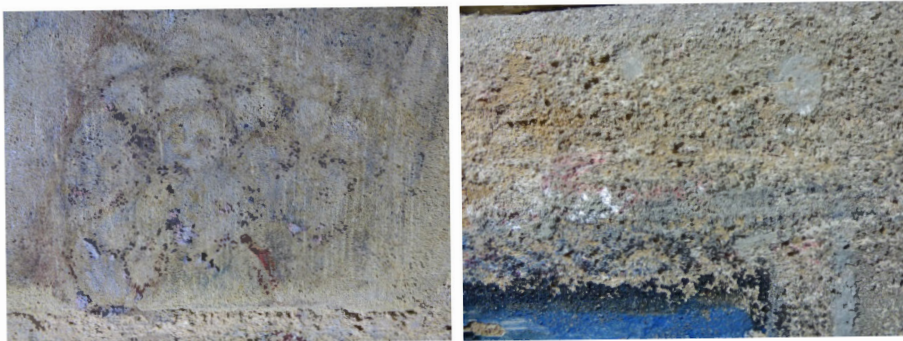
- Daños físicos causados por la acción del hombre, realizados de forma intencional o involuntaria. Hemos encontrado en algunas zonas de rayados, arañazos, abrasión o intentos de eliminación de motivos, como en la escena de la Resurrección de Cristo, donde hay intención de eliminar la cara de uno de los personajes. Asimismo se podían apreciar daños producidos por la colocación de elementos como lámparas, que han podido producir arañazos y pérdidas de material.

Como ya comentábamos el cortinaje que se colocó en un periodo de la historia de la Iglesia, que cubría la parte inferior de las pinturas, provocó probablemente daños irreversibles que aceleraban todos los procesos y alteraciones comentados.





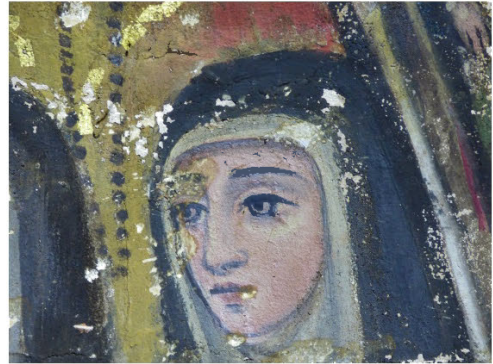
**Figs. 59 y 60.** Imágenes que muestran pérdidas muy graves capa pictórica. (Fuente: Imágenes de la autora y Olga Cano)



**Figs. 60 y 61.** Imágenes que muestran pérdidas casi totales de la capa pictórica, quedando únicamente la línea de dibujo en el soporte pétreo. La segunda imagen muestra como la humedad y las sales han desintegrado la capa pictórica dejando una capa pulverulenta sobre la superficie. (Fuente: Imágenes de la autora y Olga Cano)



**Figs. 62 y 63.** En estas imágenes podemos ver en la capa pictórica realizada con óleo como la humedad al no poder transpirar produce levantamientos de la pintura que termina desprendiéndose del soporte. Rostro de una de las monjas y escena del niño Jesús en el templo entre los doctores. (Fuente: Imágenes de la autora y Olga Cano)



**Figs. 64 y 65.** Manchas producidas por posibles depósitos producidos por alguna colonia de murciélagos, sobre todo están ubicadas en las caras de los monjes y monjas, por lo tanto a una altura concreta. (Fuente: Imágenes de la autora y Olga Cano)

## 6. Criterios de intervención

El objetivo principal de las intervenciones de conservación-restauración es garantizar la estabilidad de los bienes culturales a largo plazo. Los tratamientos y medidas de conservación que se lleven a cabo estarán dirigidos a minimizar, neutralizar o eliminar la degradación, y a recuperar la lectura estética y funcional de los bienes.

- Como criterio general, en las intervenciones realizadas se han aplicado tratamientos fundamentalmente conservativos.

- La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.

- La importancia de la interdisciplinariedad y del trabajo en equipo de especialistas que, directa e indirectamente, intervienen, estudian e investigan el bien cultural. Esta metodología está encaminada no sólo a establecer una diagnosis

de la obra, sino también a valorar la propia metodología de intervención y a garantizar la validez de la actuación.

- Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.

- Mínima intervención en todos los tratamientos que se vayan a realizar, respetando totalmente la integridad de la obra original.

- Compatibilidad, estabilidad y reversibilidad de los materiales empleados en los tratamientos de conservación y restauración que se van a realizar.

- Todas las reintegraciones volumétricas o cromáticas que se realicen para garantizar la integridad de la obra tendrán que ser totalmente discernibles con el original.

- Todos los procesos de intervención estarán debidamente documentados.

- Legislación vigente que ha regido la intervención:

La intervención se ha basado en el respeto a la legislación vigente en relación al Patrimonio Cultural:

- Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español y su Real Decreto de desarrollo 111/1986.

- Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía.

- Reglamento de Protección y Fomento de Patrimonio Histórico de Andalucía, aprobado por Decreto 19/1995, de 7 de febrero.

- Orden de 13 de diciembre de 2019, por la que se aprueban las bases reguladoras para la concesión de subvenciones, en régimen de concurrencia competitiva, para la conservación-restauración e inventario de bienes muebles del patrimonio histórico de carácter religioso en Andalucía.

- Tendencias actuales y recomendaciones de organismos internacionales en materia de patrimonio: Carta de Cracovia (2000), Directrices profesionales de E.C.C.O. y su Código ético (2002, 2003 y 2004).

## **7. Actuaciones de conservación y restauración**

La humedad es una de las principales causas de alteración de las pinturas murales y, por tanto, la identificación de su origen y la eliminación o neutralización de este problema es condición fundamental antes de enfrentar cualquier tratamiento de restauración con las debidas garantías.

Como ya comentábamos anteriormente hubo un periodo, no sabemos por

cuanto tiempo, las pinturas se ocultaron parcialmente bajo un cortinaje, desde la moldura intermedia hasta abajo, y parece que muy pegadas a las pinturas. Esta acción junto con la humedad es lo que provocó una aceleración en la degradación de las pinturas. La humedad que sube por capilaridad por los intersticios de la piedra quedaba retenida entre la tela y la pared, al no dejar transpirar de forma natural a la piedra, originó un proceso de descomposición del aglutinante y los pigmentos, provocando que las pinturas se fueran disgregando y cayendo, y por tanto desapareciendo.

Pero en este caso la humedad no sólo provenía de los fenómenos de capilaridad del subsuelo, que ha afectado a las zonas más bajas, sino que parece que también ha existido otros problemas de humedad en las escenas de la parte superior, sobre todo de la mitad hacia la izquierda. Esta humedad podría provenir de la calle, existe una alcantarilla pegada al muro de la iglesia, que podría haber provocado filtraciones y llegaron hasta las pinturas, actuando durante bastante tiempo. Las sales que aparecen sobre los sillares que componen el muro, son sales que proceden de la misma composición de la piedra, que con la humedad migran y cristalizan en la superficie. Cuando baja la humedad relativa, van dejando un velo blanquecino, eflorescencias, costras salinas, pérdida de cohesión de los materiales constitutivos, etc. La cristalización de sales puede provocar que se desprenda esta capa por el hinchamiento de las sales, provocando levantamientos y separación del estrato pictórico, provocando el desprendimiento de la policromía.

Se realizó, previamente a la restauración, una intervención en el muro, con suficiente tiempo para poder ver su evo-



lución (durante un año completo), la realización de una pequeña cámara que permite la aireación de esta zona, junto con la eliminación del alicatado del baño, que se encuentra por detrás justo de las pinturas, y que no dejaba transpirar bien al muro, parece que ha resuelto por lo menos los problemas de concentración de humedad en estas zonas.

### 7.1. Consolidación y protección previa de la pintura mural

Debido al estado en el que se encontraban los pigmentos (polverulentos) y la capa pictórica en general (levantamientos, separación del sustrato pétreo) en algunas zonas, resultó imprescindible realizar un tratamiento de pre-consolidación o protección previa de estas zonas en peligro. La consolidación previa es uno de los tratamientos que más complejidad plantea, ya que debe adecuarse a la problemática de su aplicación in situ, además de permitir los posteriores tratamientos de restauración (limpieza y consolidaciones posteriores).

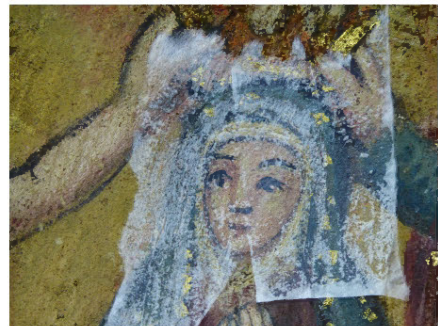
Atendiendo a la complejidad del estado de conservación se han realizado dos procedimientos para la consolidación.

- Consolidación por inyección: para zonas en peligro de desprendimiento. Se inyectó una emulsión acrílica (Acril 33) al 2,5 % en agua desmineralizada.

- Consolidación sobre papel japonés: Con este proceso se han fijado las zonas que se encontraban pulverulentas en superficie, utilizando papel japonés cubriendo la zona a fijar, se aplicó con un pincel suave la misma emulsión acrílica, aplicando una presión controlada sobre el papel para fijar los pigmentos al soporte.

### 7.2. Eliminación de polvo, suciedad y depósitos superficiales sobre la superficie

Consiste en la limpieza de la suciedad superficial acumulada a lo largo de los años, tanto en la capa pictórica como en la moldura y elementos decorativos de la moldura o guirnalda que también



**Figs. 66 y 67.** Consolidación por inyección de la emulsión acrílica para fijar la capa pictórica al soporte. Y consolidación de pigmentos con papel japonés en la escena de La Coronación de la Virgen. (Fuente: Imágenes de la autora y Olga Cano)



**Fig. 68.** Consolidación, inyección de Nanorestore® en las oquedades con peligro de desprendimiento del soporte. (Fuente: Imágenes de la autora y Olga Cano)

conservaba restos de policromía con colores naranjas, rojos y verdes. Se ha retirado la acumulación de polvo y contaminantes atmosféricos de la superficie pictórica mediante brochas de cerdas suaves y con ayuda de aspiradores, en zonas sin policromía, para sustraer la suciedad. (fig. 58)

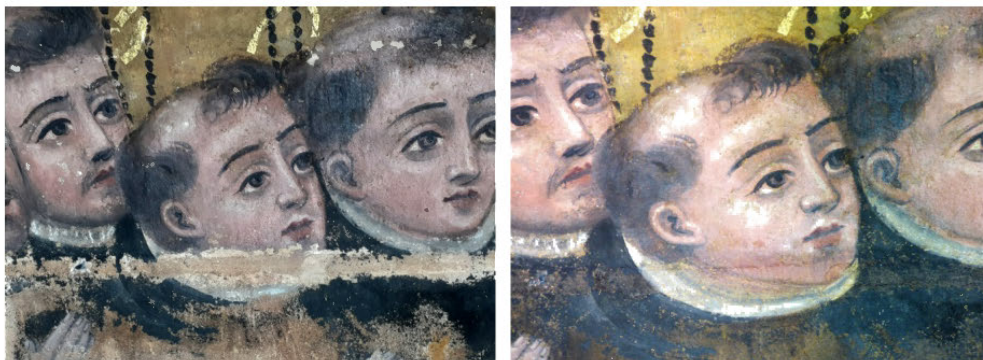
### 7.3. Consolidación del soporte

Parte del soporte pétreo (donde no se conservaba ningún resto de policromía ni de capa de preparación) se encontraba disgregado, estos daños se situaban principalmente en el llagueado de mortero de los sillares. Para la consolidación se ha aplicado un tratamiento de nanopartículas a base de hidróxido de calcio, en dispersión en alcohol isopropílico, Nanorestore®, en proporción (1:2). Las pe-

queñas oquedades del muro se han consolidado con inyecciones de PLM hasta saturación.

### 7.4. Reposición de mortero de cal y arena y reintegración volumétrica de oquedades

Se han eliminado todos los morteros que se encontraban en mal estado de conservación, y morteros que se habían realizado con cemento, algunos se han conservado, ya que su eliminación suponía riesgo de dañar el soporte pétreo. Los morteros eliminados se han reintegrado con mortero de cal y arena, ciñéndonos exclusivamente a las llagas, a unos milímetros más bajos del original. El mortero ha sido tintado con pigmento natural tomando como criterio de diferenciación un tono más bajo que el color original.



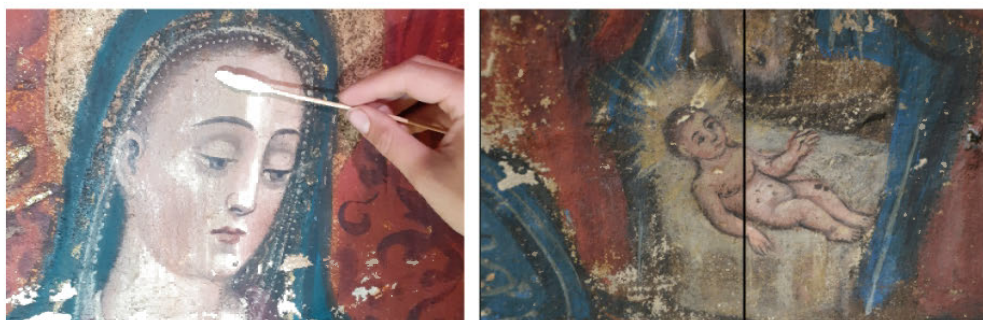
**Fig. 69.** Reintegración volumétrica de las juntas de los sillares con mortero de cal, arena y pigmentos para entonar el mortero en la escena de la Misa de San Gregorio. (Fuente: Imágenes de la autora y Olga Cano)

### 7.5. Limpieza de la capa pictórica

Para realizar la limpieza de la suciedad generalizada que presentaba la superficie, se han realizado primero test de solubilidad determinando la idoneidad del método de limpieza. Finalmente la limpieza se realizó con citrato de amonio tribásico al 2,5% disuelto en agua desmineralizada. La limpieza se ha realizado con la rotación de hisopos de algodón humectados en la disolución, neutralizando posteriormente con agua desmineralizada.

### 7.6. Reintegración cromática en lagunas

Se ha podido realizar la reintegración de las pérdidas de policromía basándonos en los restos que quedaban en los muros y en el estudio de la documentación que hemos podido disponer. Para la reintegración ha sido imprescindible la documentación gráfica y fotográfica, sobre todos las fotografías de 1955 del Archivo de la Fundació Institut Amatller D'Art Hispànic, con copias de alta resolución que nos ha permitido editar



**Figs. 70 y 71.** Detalle del proceso de limpieza del rostro de la Virgen del Rosario de la escena principal. Cata de limpieza de la escena de la Natividad. (Fuente: Imágenes de la autora y Olga Cano)





**Figs. 72 y 73.** Se han dejado unos testigos de suciedad en la escena de las monjas, entre otros. (Fuente: Imágenes de la autora y Olga Cano)

y ampliar zonas, tratar con programas informáticos las imágenes, realizando fotogrametrías, y poder modificar perspectivas, facilitando así su visión para su uso en la reintegración.

En las imágenes se aprecia la evolución del estado de conservación, donde no hace muchos años las pinturas se encontraban en mucho mejor estado de conservación. Por lo tanto, los mayores daños se han producido en los últimos años por los problemas de humedades. Los restos de la pintura que se conservaba en el muro han ayudado sin lugar a dudas a poder reintegrar gran parte de la superficie perdida.

Asimismo hemos empleado las últimas herramientas de edición fotográfica aplicada a la conservación y restaura-

ción, como el programa DStretch. Esta herramienta diseñada por Jon Harman en torno a 2005, tiene el fin de mejorar de forma sintética el color de una imagen, produciendo una imagen en lo que se conoce como falso color. Fue concebida para el estudio en el ámbito del arte rupestre con el fin de revelar posibles formas aparentemente no visibles. En un segundo paso, el contraste de los colores se expande para uniformizar las variaciones de los colores y finalmente se usa la transformada de la inversa para aproximar o correlacionar los colores en lo posible (figs. 18 y 22).

Se ha podido completar con los restos que quedaban en el soporte pétreo, sobre todo, en el caso de las túnicas y capas de los monjes donde se conservaba muy bien la línea de dibujo y restos de pig-

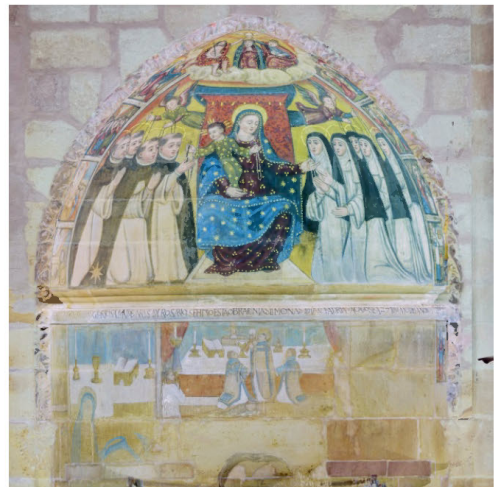
mentos. En las zonas donde había perdido el estuco se ha estucado para después realizar la reintegración cromática.

La reintegración se ha realizado con acuarelas de alta calidad de la marca Winsor & Newton, y temperas de la marca Talens.

Tras el estudio de las faltas de pintura, atendiendo al gran tamaño de las lagunas y el estado de conservación se ha determinado y consensuado con el equipo técnico que el criterio de diferenciación empleado sea con bajo tono con respecto al original y tintas planas. (figs. 4, 5, 35, 36, 37, 38, 39 y 40)



**Figs. 74 y 75.** Proceso de aplicación de estucado en la escena de la Presentación en el Templo. Proceso de reintegración pictórica de la escena de la Natividad. (Fuente: Imágenes de la autora y Olga Cano)



**Figs. 76 y 77.** Vista general de la capilla fotografía de archivo de 1955 y vista general después de los procesos de consolidación, limpieza y reintegración pictórica. (Fuente: Imágenes de Francisco Arias)

## 8. Equipo técnico y auxiliar:

### Equipo técnico de conservación y restauración:

- Coordinadora general del proyecto (responsable técnica de los trabajos de conservación y restauración) y conservadora-restauradora: M<sup>a</sup> Elena Mora Ruedas.

- Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la ESCRBCM.

- Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid.

- Conservadora-restauradora: Olga Cano Aceituno.

- Licenciada en Bellas Artes con la especialidad de Conservación y Restauración de Bienes Culturales por La Universidad de Sevilla.

### Equipo auxiliar colaborador:

- Asesor arqueológico: Juan Jesús Padilla Fernández.

- Doctor en Historia y Arqueología por la Universidad Complutense de Madrid.

- Personal docente - investigador en Universidad de Salamanca.

- Asesor histórico: Juan José Villar Lijarcio.

- Licenciado en Historia por la Universidad de Granada.

- Jefe del Departamento de Relaciones con las Administraciones Públicas y Ciudadanos del Archivo General de la Administración.

- Fotografía y fotogrametría: Francisco Arias de Haro.

- Arqueólogo, Licenciado en Humanidades por la Universidad de Jaén.

### Agradecimientos:

Gracias al esfuerzo de los propios párrocos: Manuel Ángel Castillo Quintero y Manuel Sánchez Rodríguez de la Iglesia de la Encarnación, a la Junta de Andalucía, al Excmo. Ayuntamiento de Bailén, a su Alcalde Luis Mariano Camacho Núñez, y al Concejal de Patrimonio Histórico Juan Jesús Padilla Fernández; a la archivera del Ayuntamiento de Bailén, Magdalena de Manuel; a Esteban Cubertas Talaya, sacristán de la Iglesia; y a los propios habitantes de Bailén, ha sido posible llevar a cabo el estudio, y conservación-restauración de las pinturas murales de la capilla de la Virgen del Rosario de la Iglesia la Encarnación de Bailén, propiedad de la Diócesis de Jaén.

La intervención fue promovida por la Iglesia de la Encarnación, la Junta de Andalucía y el Excmo. Ayuntamiento de Bailén.

Estos trabajos se enmarcan dentro de las subvenciones para la conservación-restauración e inventario de bienes muebles pertenecientes al patrimonio histórico de carácter religioso en Andalucía. La restauración se realizó desde el 18 de abril de 2023 al 1 de Julio de 2023, que se dieron por terminadas.

### Notas

1 Herramienta diseñada por Jon Harman de tratamiento de imágenes, que nos permite ver pigmentos no visibles cuando quedan restos.

### Bibliografía

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



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.

Gisbert, J., Navarro, R., Sánchez-Valverde, J., Baltuille, J.M. y Sebastián-Pardo, E. (2017): Caracterización y principales patologías de la “Piedra Dorada” empleada en los edificios históricos de las ciudades de Úbeda y Baeza (Jaén, Sur de España). *Boletín Geológico y Minero*, 128 (2): pp. 379-393.

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

Linares Lucena, F.A. (2014): *La iglesia bailenense de Nuestra Señora de La Encarnación*. Edición electrónica [Disponible en Google Books]

Moreno Mendoza, A. (dir.), Almansa Moreno, J.M. y Jódar Mena, M. (2005): *Guía artística de Jaén y su provincia*. Fundación José Manuel Lara. Diputación Provincial de Jaén. Jaén.

Rodríguez Peinado, L. (2015): *Misa de San Gregorio*. Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid. Fecha de realización de la entrada: 2015. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/misa-de-san-gregorio>

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 de la Universidad de Málaga*, 32-33: pp. 613-629.

Villar Lijarcio, J.J. (2021): Las pinturas murales de la capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia de la Encarnación de Bailén (Jaén). *Locvber*, 5: pp. 5-27.