

EL TALLER DE LOS JIMÉNEZ Y EL BARROCO EN LA ABADÍA DE BAZA

THE JIMÉNEZ WORKSHOP AND THE BAROQUE IN THE ABBEY OF BAZA

Juan Manuel Segura Ferrer

CP Victoria Eugenia (Granada) | seguraferrer@hotmail.com

César Valero Segura

CP San José (Orce) | Csar.vale@gmail.com

Recibido: mayo de 2025 / Aceptado: julio de 2025

Resumen

Los talleres de pintura, talla y orfebrería asentados en Baza fueron un foco artístico a destacar en el sudeste español y constituyen un capítulo importante en la historia del arte. En este artículo reconstruimos el taller de los Jiménez, activo entre la década de 1680 y mediados del siglo XVIII, aportando referencias sobre algunos pintores y tallistas hasta ahora poco conocidos. Futuras investigaciones irán completando la visión de esta importante saga de origen bastetano¹.

Palabras clave

Arte barroco | Retabística | Arte religioso | Genealogía | Talleres artísticos

Summary

The painting, sculpture, and goldsmithing workshops established in Baza were a noteworthy artistic hub in southeastern Spain and constitute an important chapter in art history. This article reconstructs the Jiménez workshop, active from the 1680s to the mid-18th century, providing references to several painters and sculptors who have until now remained little known. Future research will help complete the picture of this important lineage of artists from Baza.

Keywords

Baroque art | Altarpiece design | Religious art | Genealogy | Artistic | Workshops

1. Desde aquí agradecemos la colaboración de Agustín Orduña y Beatriz Peinado, por sus fotografías y amabilidad. Sus aportaciones han sido de vital importancia para documentar gráficamente este artículo.

1. INTRODUCCIÓN

Desde la Reconquista por los Reyes Católicos, en 1489, hasta la división territorial en provincias, realizada en 1833, Baza fue la capital de una importante jurisdicción, la segunda en extensión de Andalucía, después de Sevilla y la mayor de Andalucía oriental, con 7801,9 km. Incluía las comarcas de Baza y Huéscar (44,6 %) y la mitad norte de la provincia de Almería (54,4 %). En lo eclesiástico quedó como capital de la Abadía del mismo nombre, formando parte de la diócesis de Guadix-Baza.

Desde mediados del siglo XVII hasta la década de los veinte del XVIII muchas construcciones relevantes en la circunscripción política y religiosa bastetana las realizaban maestros establecidos en nuestra ciudad. Entre las edificaciones levantadas en este periodo por maestros asentados en la urbe destacar un número importante de templos tanto de poblaciones dependientes de la Abadía (Baza, Orce...) como en la diócesis almeriense (Serón, Tíjola, Gérgal, Albánchez, Albox...).

Estrechamente unida a la arquitectura nos encontramos con el patrimonio mueble y la pintura, siendo este último campo artístico donde comenzaron a trabajar y destacar los Jiménez. Antes de comenzar, señalar que Baza, dada su situación geográfica, estuvo influenciada desde finales del siglo XV por tres focos artísticos principales: el andaluz, el levantino y el castellano, siendo este último el menos conocido; foco del que procedían, entre otros, Manuel Uzeta, carpintero relacionado con Almagro (Ciudad Real), padre del escultor Juan de Uzeta, quien destacó en el reino de Murcia, teniendo como antecedentes más evidentes a la saga de los Freila, familia procedente de Madrid, con numerosos trabajos desde finales del siglo XVI en Baza y su Abadía, siendo llamados, de nuevo, en las décadas de 1620 y 1630².

Comenzaremos con la pintura, rama artística en la que se iniciaron los Jiménez. Tras el fallecimiento en 1659 de Alejo Mexía de la Cueva, pintor procedente de Lorca (Murcia), desconocemos si hubo maestros de pintura asentados en la ciudad en las décadas de 1660 y 1670. En el censo de 1639 es el único pintor censado en Baza, vinculado al escultor Cecilio López Criado (Lázaro, 2023: 115). En la década de 1680, quizás en la anterior, se plasmará la presencia de pintores de filiación barroca vinculados a la escuela granadina, caso de Juan Bautista de Bustos, Antonio Fernández de Alarcón y la saga de los Jiménez que hoy presentamos. Será Diego Jiménez, oriundo de Baza y formado en Granada, quien se asentará en nuestra ciudad en la década de 1680, fundando una saga de tres generaciones, expandiendo el Barroco por la Abadía y por algunas poblaciones del obispado de Guadix y quizás de las de Almería y Jaén. Junto a los pintores

2. En este sentido cabe señalar a la saga de los Freila, con obras en Baza desde finales del siglo XVI. Su producción se prolongará, con la presencia de Miguel de Freila en la ciudad, durante la primera década del Seiscientos y con la llegada de otros integrantes de la familia, a mediados de esta misma centuria para presentar el diseño, entre otros, del retablo mayor de la iglesia de la Merced (1622) y el retablo mayor de la iglesia de Santiago (1632).

comentados mencionar otros en los últimos años del siglo XVII y primera mitad del XVIII: Francisco de Quintana, Andrés Fernández, Jorge Martínez, Esteban de la Peña...

En el ámbito de la retabística y la escultura, campo en el que trabajaron los dos últimos integrantes de los Jiménez (Gabriel y Miguel) señalar que tras el fallecimiento de Cecilio López Criado en el último tercio siglo XVII, y el traslado de la saga de los Mora a Granada, una parte importante de la producción artística en estos campos pasará a manos de artistas procedentes del Levante ante la inexistencia de maestros asentados en la ciudad, iniciándose este cambio con actuaciones puntuales de Antonio y Manuel Caro en Orce y Baza, de Jerónimo Caballero de Huéscar y de Mateo Sánchez Eslava en Baza, culminando con la saga de los Alós tras su asentamiento en la capital abacial, cubriendo el intervalo de un siglo, desde 1680. Para finalizar destacar a los Montoro, otra saga de tallistas procedente de Bujalance (Córdoba) asentada a mediados de los cuarenta del siglo XVIII, ocupando el espacio que dejaban los Jiménez y los Alós.

Junto al foco principal asentado en Baza señalar varios centros secundarios que debieron estar muy influenciados por el ambiente levantino. Nos referimos a Martín Rosillo y su hijo Andrés en Orce, a Alonso Sánchez Carretero en Puebla de Don Fadrique y quizás otro foco con sede en la ciudad de Huéscar. No olvidemos que a mediados del siglo XVIII, en esta última población, vivía Antonio Briones, vinculado a una familia de artistas del reino de Jaén.

2. LA PINTURA BARROCA BASTETANA

Dado que comenzaremos con los pintores de la saga de los Jiménez, creemos importante realizar varias apreciaciones sobre la pintura mural barroca en nuestra Abadía, una variante pictórica prácticamente desconocida. La llegada del Barroco se tradujo en profusión decorativa, volumen y colorido...³. Durante esta etapa se produjo el revestimiento de muchos espacios religiosos, una eclosión ornamental, una moda que invadirá muros y bóvedas. Los datos aparecidos apuntan a que es durante este periodo cuando hay más pintores censados en la ciudad, localizándose en los momentos más álgidos, por ejemplo en la década de 1680, tres maestros: Antonio Fernández de Alarcón, Juan de Bustos y Diego Jiménez.

Al igual que el patrimonio mueble y las yeserías, las pinturas murales juegan un papel fundamental en la decoración de construcciones religiosas, dotando de carácter, significado y vistosidad a la arquitectura de numerosos templos. Si importantes fueron los lienzos que colgaban sobre los muros, en muchos casos, lo son más las pinturas murales que cubrieron grandes superficies, aportando destacados efectos cromáticos, creando espacios ilusorios de gran plasticidad, alegrando y llenando de vida y color los interiores de los recintos eclesiásticos.

3. Deducimos, teniendo en cuenta lo comentado, que el diseño y ejecución de las pinturas de la capilla mayor de la iglesia de Santa María de la Encarnación son obra de Diego Jiménez de la Carrera.

No es posible acercarse a la arquitectura barroca bastetana dejando a un lado el papel tan importante que tuvo la pintura mural. Esta suntuosidad, en muchos edificios, no se puede apreciar por los blanqueos generalizados a los que han sido sometidos, siendo especialmente escurridizas para los historiadores especialmente cuando han sido tapadas⁴. El auge debió arrancar en el último tercio del siglo XVII, siguiendo durante el XVIII, finalizando, posiblemente, con las pinturas de la bóveda de la capilla mayor del templo conventual de San Antón.

El cabildo abacial, y los priores y abadesas de algunos de los nueve conventos bastetanos, debieron escoger la decoración mural para decorar sus recintos, muy influenciados por las pinturas y ciclos programáticos que estaban llevándose en otras urbes, en especial en la corte tras la llegada de Luca Giordano en 1692 y su participación en El Escorial. La decoración debió centrarse fundamentalmente a nivel de cubiertas⁵, confirmando la aseveración de Fernando Chueca de que el Barroco español “adorna con marcada preferencia las bóvedas y techos”, desplazando a la desornamentación y decoración geométrica clasicista típicamente herreriana. Solución favorecida por la generalización del uso de las bóvedas y cúpulas en las construcciones eclesiásticas, lugares propicios para su ornamentación y embellecimiento pictórico.

Desde el último tercio del siglo XVII, siguiendo el deseo de seguir el estilo de moda del momento, se construyeron grandes retablos y se revistieron con policromía muros y cubiertas, llegando a transformar el sentido visual y espacial de los templos, cargándolos de sentido teatral. Las intervenciones se centraron, en muchos casos, en los presbiterios, con programas pictóricos que desplegaban notables decoraciones al fresco siguiendo la voluntad de la Contrarreforma, la de convertirlos en lugares privilegiados, cerrándolos, vallándolos o acordonándolos mediante balaustradas, separándolos del espacio reservado a los fieles.

Muchos edificios religiosos, entre los que se encuentran los recintos monacales, debieron policromarse durante este periodo, caso de la primera iglesia de San Antón y el recinto conventual de Santa Isabel de los Ángeles⁶, incluida su capilla mayor⁷. En relación a este último cenobio señalar que dos de las so-

4. Especialmente cuando no suelen contratarse –esa es nuestra deducción– ante un notario laico y ha desaparecido la mayoría de la documentación, la de los archivos parroquiales y conventuales. Por desgracia el archivo de la iglesia Mayor, aunque conserva alguna documentación, no podemos consultarlo pues el obispado no nos da permiso.

5. No descartamos que la decoración se extendiera a los muros de la iglesia, tal y como puede apreciarse en muchos templos barrocos.

6. En la década de 1980 un trabajador electricista nos comentó que cada vez que picaban una pared para embutir el cableado aparecían, por doquier, pinturas murales.

7. Archivo Histórico Diocesano de Guadix (AHDGu), *Inventario de los vasos sagrados, alhajas de plata, ropa y ornamentos, efigies, pinturas y demás utensilios, muebles y enseres pertenecientes al convento de Santa Isabel de los Ángeles de Baza. Muebles y efectos que se encuentran en esta iglesia* (Baza, 15 de enero de 1856). En la anotación 8 se dice que el frente de la capilla mayor estaba policromado.

brinas del pintor Diego Jiménez, primas de sus hijos, ingresaron en dicho convento, siendo una de ellas, Francisca de Cossío, abadesa entre 1739 y 1750.

Una variante destacada de la pintura barroca bastetana del último tercio del siglo XVII y primer tercio del XVIII es la utilización de temas decorativos vinculados a la temática del esgrafiado de corte clásico, muy relacionados, desde nuestro punto de vista, con el levante, con el reino de Valencia⁸. Estaban inspirados en repertorios renacentistas difundidos a través de estampas de amplia fortuna entre 1642 y 1712. Quizás uno de los puntos de arranque de la pintura decorativa barroca comenzase en la bóveda de la capilla mayor de la iglesia de la Merced (1676) con motivos vegetales, y en las pinturas murales del templo de San Felipe Nerí, hoy totalmente tapadas. Serán las de la Merced y las de la capilla mayor de la iglesia colegial las únicas que podemos apreciar en la actualidad.

3. EL TALLER DE LOS JIMÉNEZ

No existe hoy en día un estudio que aborde la personalidad y la trayectoria del taller de los Jiménez, pero están apareciendo algunas referencias y datos dispersos que nos permiten disponer del material para reconstruir algunos aspectos de su configuración y, sobre todo, de parte de su producción artística, desconocida (no identificada) y tapada bajo capas de pintura. Sorprende, y mucho, que la mayoría de los primeros trabajos datados de algunos de los integrantes de la saga sean tan tardíos en su vida laboral.

Uno de los mayores obstáculos con los que tropezamos a la hora de perfilar la personalidad de esta saga consiste en la escasez de documentos sobre su producción y en la localización de sus obras. No se conservan la mayoría de las cuentas de fábrica de las tres iglesias parroquiales y de los nueve conventos; y muchos de los contratos de estas obras no debieron realizarse ante notario público, caso de los lienzos para el claustro de San Jerónimo que aquí sacamos a la luz. La escasez de datos profesionales de esta saga puede deberse, en parte, a que en distintos periodos estuvieran integrados, como colaboradores, en otros talleres más demandados, caso del de Juan López de Robres y/o en el de los Alós.

El taller de los Jiménez se instaló en Baza desde al menos la década de 1680, tras el regreso de Diego Jiménez, el fundador, a su ciudad natal, tras residir y formarse durante más de una década en Granada, la capital del reino. Dos de sus hijos se dedicarán al mundo de la artes. Juan, el mayor, será pintor; y Gabriel

8. El término esgrafiado no se utiliza en la época y la inmensa mayoría de la documentación alude a "labores de buena trepa". La ejecución material de las plantillas que habían de trasladarse a bóvedas y muros debieron ser diseñadas por pintores que bebían libremente en grabados. Estos moldes debían trasladarse de unas obras a otras y en cada una de ellas presentaban pequeñas o grandes modificaciones, originadas por las diferencias en el tamaño de muros y bóvedas o por la introducción de motivos decorativos –y en algún caso iconográficos– alusivos a un contexto concreto.

tallista, escultor y posiblemente pintor. La saga finalizará con Miguel, uno de los hijos mayores de Juan, tallista y escultor⁹.

Los Jiménez vivieron en la parroquia de San Juan, barrio donde nació el fundador y gran parte de la familia. En este arrabal estuvieron instalados, durante el Barroco, algunos de los artesanos y artistas más notables de la urbe y del norte del reino de Granada con los que los estuvieron muy relacionados: Juan López de Robres, carpintero y reputado maestro de arquitectura, y los Alós, saga de tallistas.

El taller debió ganarse pronto la fama de contar con buenos pintores, escultores y retablistas, siendo requeridos para los recubrimientos pictóricos y para el amueblamiento de recintos religiosos distribuidos a lo largo de la abadía de Baza y puede que en otras poblaciones de los obispados de Guadix, Almería y Jaén. Estuvo activo en nuestra ciudad desde el último tercio del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. Juan y Gabriel fallecieron a finales de la década de 1730 y principios de la siguiente, y Miguel se marchará, tras la defunción de su progenitor, a trabajar a Madrid. En el momento de elaborar el *Catastro de Ensenada* (1752) no consta ningún Jiménez censado en el mundo de las artes de la ciudad.

La producción artística de estas tres generaciones no la podemos analizar, hoy en día, en la extensión y profundidad que se merece por haber desaparecido (y estar tapadas sus pinturas) muchas de sus obras en las que trabajaron, y por no haberse localizado la gran mayoría de los contratos que recibió la saga y la documentación gráfica que ayude a visualizarlo.

4. LOS ORÍGENES DE LA SAGA

Diego Jiménez Borbón, el primer artista conocido de la familia, era hijo de Diego Jiménez de la Carrera de Baza y de Lucía Borbón, natural de Orihuela (Alicante)¹⁰. En 1644 la pareja otorgaba un poder a Nicolás de León, escribano de Orihuela, con el objetivo de realizar los trámites pertinentes para reclamar su herencia ante el fallecimiento, abintestato, de Jaime Borbón, padre de doña Lucía¹¹. Aunque desconocemos el posible origen gremial de esta familia hemos localizado a un Diego Jiménez, de oficio alpargatero, constando en el mismo documento

9. Desconocemos si el taller Hijos de Esteban Jiménez actual –carpinteros, tallistas y ebanistas asentados en Baza– descienden de esta saga.

10. Archivo Municipal de Baza (AMB), L. 64, Nombramiento de Oficios (1637-1729), ff. 286-289, *Testimonio genealógico e información de Mateo de Cossío y Antonia Jiménez*. Los abuelos paternos de dicha señora, y del pintor su hermano, fueron Bartolomé Jiménez de la Carrera e Isabel Ortiz, naturales de Baza y los maternos Jaime Borbón y Jacinta de Tejada. Testimonio de la genealogía e información sobre doña Antonia Jiménez de la Carrera. Sus abuelos paternos se desposaron en 29 de septiembre de 1591. Su abuela paterna era hija de Diego y Catalina Hernández. Diego Jiménez, el padre de nuestro pintor, nació el 8 de enero de 1605.

11. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Granada (AHNGR), B-556, Juan de Zaráin (1644), ff. 62-62v.

como cordonero, quizás el padre de nuestro pintor¹². Futuras investigaciones irán perfilando el origen familiar de esta saga de artistas. En la Edad Moderna los cordoneros eran artesanos especializados en la fabricación de cordones y otros productos de pasamanería (borlas, flecos, trenzas...).

El matrimonio Jiménez-Borbón tuvo una descendencia numerosa: Tomás, Juan, Diego, Gabriel, Antonia, María, Jacinta. Tomás y Juan se casaron, aunque no tuvieron descendencia; Gabriel ingresó en la Orden de San Jerónimo en 1679¹³, y Diego se dedicó a la pintura. Una observación en relación a la dote de Juan, contaba con una destacada colección pictórica, con veintiséis cuadros (veinte pequeños y seis de tamaño de vara y cuarto¹⁴), quizás lienzos aportados por su hermano Diego, el pintor.

En cuanto a las tres féminas localizadas decir que, sorprendentemente, contrajeron nupcias con destacados personajes de la élite bastetana, con tres regidores locales, aportando varias de ellas, en su dote matrimonial, lienzos de pintura, quizás pintados por su hermano Diego. Así, Antonia casó con Mateo Cossío, influyente mercader de origen hidalgo, familiar del Santo Oficio de la Inquisición y administrador del marqués de Aguilafuente, heredero de los Enríquez-Luna, aportando a la unión conyugal, entre otros enseres, seis cuadros¹⁵. María contrajo nupcias con el regidor Antonio Muñoz Mejía; y Jacinta, quien casó con el regidor José García, viudo de Jerónima de Gámez, descendiente esta última de un maestro de arquitectura perteneciente a una familia muy posicionada en la élite civil y religiosa, tanto a nivel local como foráneo.

5. DIEGO JIMÉNEZ BORBÓN, CONOCIDO COMO DIEGO JIMÉNEZ DE LA CARRERA, FUNDADOR DE LA SAGA Y PINTOR

Comenzaremos este estudio con el fundador, Diego Jiménez de la Carrera; seguiremos con sus hijos, Juan y Gabriel; y finalizaremos con Miguel, nieto del fundador e hijo de Juan¹⁶. Antes de comenzar decir que escogeremos la misma

12. AHNGR, B-769, Alonso de Soria (1652), f. 520, *Arrendamiento de Francisco de Bustos a Diego Jiménez*. En la escritura primero se dice que Diego era alpargatero, luego cordonero. Desconocemos si ejerció ambos oficios o el escribano se equivocó al anotarlo. Quizás los Jiménez y los Borbón se relacionaran a nivel gremial. En el siglo XVII los cordoneros franceses destacaban como fabricantes de cordones utilizados en la confección de ropa y decoración de interiores. Sus productos eran valorados tanto en la corte francesa como en el resto de Europa, donde los detalles ornamentales eran signo de estatus y riqueza.

13. AHNGR, B-869, José de Torres Sabiote (1691-1692), f. 20, *Dote de Antonia Jiménez Borbón*.

14. AHNGR, B-911, Felipe de Argamasilla (1686), ff. 105-107, *Dote de Juan Jiménez*.

15. AHNGR, B-853, José de Torres Sabiote (1678-1679), f. 240. El 6 de marzo de 1679 Gabriel Jiménez afirmaba que quería ingresar en la Orden de San Jerónimo, declarando ser cristiano viejo, limpio por los cuatro costados.

16. Futuras investigaciones irán completando el perfil de este taller. No hemos localizado a Francisco, desconociendo cuándo falleció, si en la infancia o después de iniciarse en la vida laboral. De llegar

grafía para todos los integrantes de la saga a pesar de que utilizaron todas las formas de escribir el apellido Jiménez. El primero lo hacía con X, en segundo con J y el tercero con G. Miguel, el último de la saga, volverá a escoger la X, tal y como hiciera su abuelo.

Diego Jiménez Borbón, el primer representante de la saga que se dedica al mundo de las artes, es hijo de Diego Jiménez y Lucía Borbón. En varios documentos se identifica como Diego Jiménez de la Carrera, usando los dos apellidos de su abuelo –utilizados igualmente por su padre–, una forma de reclamar el origen nobiliario de los linajes de rancio abolengo. Como otros artistas, los Jiménez reivindicaron, en varios momentos, la hidalguía de su estirpe. En la sucesión de una capellanía familiar presentaban expediente de limpieza de sangre en el que aseguraban que sus ascendientes habían sido tenidos por reputados “cristianos viejos, limpios de toda mala raza de moros y judíos”, no habían sido juzgados por la Inquisición ni penados por ningún otro tribunal¹⁷.

Diego nació en torno a 1652 en la parroquia de San Juan de Baza, donde residió los primeros años de su vida. Desconocemos si en esta primera etapa estuvo en contacto con algún pintor asentado en la urbe, quizás con Alejo Mexía de la Cueva, oriundo de Lorca (Murcia). En el censo de 1639 es el único maestro de pintura avecindado en la ciudad de Baza, artista asociado, durante más de dos décadas, al escultor Cecilio López Criado, policromando las obras realizadas por este hasta 1659, año de su fallecimiento (Lázaro, 2023:115).

Siendo niño la familia se trasladó a Granada, instalándose en la parroquia de San José, en el barrio del Albaicín, donde debió formarse en un taller local. Llevando de quince a diecisiete años residiendo en la capital del reino contrajo nupcias, el 24 de febrero de 1673, con doña Felipa de Ceballos, doncella que aportaba una dote de 551 reales. Contaba en ese momento nuestro pintor con veintiún años y la contrayente quince. Dicha joven era hija de Sebastián de Ceballos, natural de Jaén, y de Isabel de Noguera, procedente de Almería¹⁸. Puede que el padre de la doncella fuese uno de los grabadores barrocos asentados en la ciudad, especializado en la técnica de la calcografía, consistente en grabar imágenes en planchas de metal, generalmente de cobre, para luego imprimir sobre papel. Desconocemos si los Jiménez bastetanos estuvieron vinculados familiarmente con otros artistas asentados en Granada, caso de los Sanz Jiménez. En la década de 1680, o quizás a finales de la anterior, Diego regresó a Baza, su ciudad natal.

El 7 de marzo de 1709 otorgaba el que podría ser su primer testamento. Contaba en ese momento con una familia numerosa con seis hijos, dos de los cuales

a la edad adulta, y desempeñar un oficio, desconocemos si se dedicó a una rama artística (pintura, talla...) o a otra profesión.

17. AHDGu, Caja 2712-A, *Capellanías de Francisco y Baltasar Jiménez*, f. 225v.

18. Archivo Histórico Diocesano de Granada (AHDGR), *Expediente matrimonial de Diego Jiménez y Felipa Ceballos* (5 septiembre de 1673).

debieron fallecer con posterioridad, naciendo poco después, Diego, el benjamín¹⁹. En la década de 1720, cuando fallece el pintor, contaba con seis hijos, cinco varones (Juan, Pablo, Gaspar, Gabriel y Diego) y una fémina (Lucía)²⁰.

La documentación localizada nos indica que dos de los hijos del pintor se dedicaron a las artes, Juan y Gabriel, manteniendo este último las herramientas pertenecientes al arte de la madera en casa del patriarca. El resto de vástagos desempeñaron otros trabajos y el más pequeño abrazó el estado eclesiástico. Pablo fue veterinario, habiéndole dado su padre 28 pesos de plata, los correspondientes a las tasas para examinarse de albéitar. Estuvo casado con Ana Guzmán con la que tuvo tres hijos. Gaspar escogió otra profesión –la de herrador–, casando con Tomasa García, con la que tuvo cuatro hijos (Rosalia, Francisco, Damiana y Lorenzo²¹), instalándose en Benamaurel, villa a diecisiete kilómetros de la capital abacial.

Diego Jiménez tuvo dos hijas. María, la mayor, debió fallecer en la infancia; y Lucía, la pequeña, quedó soltera, siendo la heredera de las alhajas de plata, oro y perlas de la matriarca. Dicha dama desempeñó la labor de ama de llaves de altos cargos de la Abadía bastetana. Así, trabajó para el canónigo Enrique de Quesada y Toledo²² y, tras el fallecimiento de este, pasó a desempeñar idénticas funciones en la casa de Jerónimo Cortés de Solís, el que fue chantre y posteriormente maestrescuela (Segura, 2013: 163-182). Lucía consiguió acumular cierto patrimonio, concentrado en varios inmuebles, tres casas, dos de ellas en la calle del Cáliz y la tercera en el callejón del Almendro, cuyos arrendamientos suponían unos ingresos anuales que le permitían, junto con el salario de su trabajo, mantener una vida acomodada. El 14 de julio de 1760 otorgaba testamento²³, legando al maestrescuela el usufructo de la casa principal y la accesoría con varias condiciones, entre ellas que había de aportar seis ducados anuales a cualquiera de sus seis sobrinas, hijas de sus hermanos Juan, Gaspar y Pablo; la de Gabriel había fallecido. Igualmente legó dos camisas de lino a dos de sus cuñadas, las viudas sus hermanos artistas (Juan y Gabriel).

En 1723 Diego Jiménez de la Carrera otorgaba el que posiblemente fue su último testamento, nombrando como albaceas a su esposa y a Enrique de Quesada y Toledo, tesorero de la Abadía, falleciendo el 4 de febrero²⁴.

19. AHNGR, B-950, Tomas Guerni (1699-1700), ff. 233-234, *Testamento de Diego Jiménez*.

20. AHNGR, B-1032, Tomás Fernández Valdés (1721-1723), ff. 159-161.

21. AHNGR, B-1085, Pedro Andrés de Molina (1734-1735), ff.148-149, *Testamento de Gaspar Jiménez*.

22. AHNGR, B-1032, Tomás Fernández Valdés (1721-1723), ff. 233-234, *Testamento del tesorero Enrique de Quesada y Toledo, hijo del conde de Garciez y hermano de la marquesa del Castillo*.

23. AHNGR, B-1171, Manuel Sánchez de la Castellana (1758-1760), ff.164-170, *Testamento de doña Lucía Jiménez Ceballos*. Dicha doncella otorgó varios testamentos.

24. AHNGR, B-1033, Tomás Fernández Valdés (1721-1723), ff. 159-161, *Poder para testar de Diego Jiménez*. Falleció el 4 de febrero.

5.1. FORMACIÓN

Su formación debió moverse en el marco estrictamente gremial de Granada, en un periodo muy influenciado por Alonso Cano (1601-1667), fundador de la escuela granadina de pintura, quien marcó de forma notable la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII, con taller instalado junto a la iglesia de San José, parroquia donde residió nuestro pintor. Durante este periodo había varios maestros de pintura asentados en la capital del reino, residiendo algunos de ellos en este barrio, artistas con los que debió tener relación, bien por ser aprendiz o compañero en uno de estos talleres y/o por trabajar juntos en alguna que otra obra que hoy desconocemos.

Cuando Diego Jiménez reaparece en Baza, intuimos que en la década de 1680, es un pintor maduro que debía tener una formación adecuada en el arte de la pintura llevada a cabo en la capital del reino.

Tras estas pinceladas biográficas pasamos a su labor artística, a su producción pictórica, tanto en lienzo como en pintura mural. Mientras estuvo residiendo en nuestra ciudad debió recibir encargos que hoy desconocemos y probablemente colaboró con maestros de otras disciplinas, caso de Juan López de Robres, quien estaba destacando en el panorama arquitectónico local. Puede que por esos años, o desde la década anterior, fuese llamado para participar en el amueblamiento y decoración del convento de San Antonio de Padua en la villa de Caniles. La relación del pintor con Enrique de Quesada, tesorero de la Abadía y uno de los protectores de dicho cenobio, pudo favorecer su acceso a distintos trabajos... Su vinculación era más que evidente, Lucía Jiménez, su hija, trabajaba para el tesorero y el pintor tenía tal confianza en él que le otorgó un poder, junto a su esposa, para formalizar su testamento tras su fallecimiento.

5.2. TRABAJOS EN BAZA. ATRIBUCIONES Y CONTRATOS

Presentaremos su obra por orden cronológico, no teniendo constancia documental sobre parte de su producción, moviéndonos en algunos momentos en el terreno de la hipótesis. Diego Jiménez trabajó la pintura mural y sobre lienzo. Futuras investigaciones irán completando la visión de este maestro y corroborando o desechando nuestras hipótesis.

5.2.1. CAMARÍN DE LA VIRGEN DE LA PIEDAD DE BAZA (1689-1705?)

En 1689 Juan López de Robres presentaba el proyecto para levantar el camarín de la Virgen de la Piedad, estando sin documentar de quién es el diseño y ejecución de las yeserías y las pinturas que lo recubren (Lázaro, 2005:126). Existe la posibilidad, y así lo hemos manifestado en otras ocasiones, de la implicación de Diego Jiménez en el programa pictórico del camarín. Podría ser uno de los primeros trabajos de colaboración entre ambos maestros²⁵. Su vinculación

25. Creemos que es complicada la atribución de las yeserías del camarín, sin aporte documental,

profesional, y de amistad, es evidente. En uno de los primeros testamentos del pintor, otorgado en 1709, lo nombra como uno de sus albaceas.

El muro norte del camarín presenta, entre otros motivos, un elegante medallón con la iconografía de la Virgen de la Merced. Como señala la historiadora Lázaro, aunque repintado en diferentes restauraciones, destaca la composición de la figura virginal y, en especial, el dibujo de su cabeza frente a la torpe factura de los niños que acoge bajo su manto.



*Fig. 1. Medallón con la Virgen de la Merced. Camarín de la Virgen de la Piedad (Baza).
Foto: Juan M. Segura.*

Dirigimos a continuación nuestra mirada hacia la cúpula, totalmente policromada como si de un gran tapiz se tratara. Su superficie está cubierta de hojarasca doradas en la que reposan aves y niños desnudos en distintas posiciones, repitiéndose dos de estos motivos en la capilla mayor de la iglesia colegial. Desde nuestro punto de vista esta decoración sigue uno de los recursos ornamentales más utilizados en el tránsito de los siglos XVII al XVIII en tierras valencianas y zonas limítrofes, con elementos decorativos muy vinculados con los esgrafiados,

dada la gran cantidad de artistas de filiación barroca plenamente levantina presentes en Baza y sus alrededores en este periodo y las conexiones compositivas y a nivel estilístico entre la obras de todos estos maestros: los Caro, los Alós, Jerónimo Caballero... No olvidamos la presencia en Baza, y en este convento, de Mateo Sánchez Eslava a principios de siglo XVIII, siguiendo la vinculación levantina comentada, hecho resaltado en nuestro proyecto de investigación de 2007. Fuimos los primeros en señalar que se encontraba trabajando en Baza y residiendo en el convento de la Merced cuando falleció... Este último maestro es uno de los posibles diseñadores y ejecutores de las yeserías de este notable camarín. Futuras investigaciones irán aportando luz a la producción de todos estos artífices.

técnica que puedo haber introducido, en los obisposados de Guadix-Baza y Almería, Pascual Alós, escultor procedente del levante relacionado con el maestro que construyó el camarín y con Diego Jiménez, nuestro pintor²⁶. El esgrafiado se apoyaba en una profusa decoración inspirada en repertorios renacentistas difundidos a través de estampas y grabados por toda Europa, caracterizados por la presencia aplastante de motivos vegetales formando simétricos roleos con niños, aves, cánidos, *putti*, seres fantásticos...²⁷.



Fig. 2. Detalle de la cúpula del camarín de la Virgen de la Piedad (Baza). Foto: Juan M. Segura.

Diego Jiménez estaba considerado, en la década de 1680, momento en el que comienza a esbozarse el proyecto de este camarín, como uno de los maestros de pintura y dorado “más aventajados y científicos” de la ciudad (Lázaro, 2025b: 364). En 1683 era nombrado por su reconocimiento a nivel artístico, junto a otro pintor, como perito para valorar la antigüedad y características de una pintura de San Pedro de Armengol, presente en la iglesia colegial.

26. Las hojarascas de la cúpula podrían ser esgrafiados. No podemos afirmarlo sin una fotografía en la que se vean los motivos mucho más cerca. Desconocemos si las partes que parecen estar en un plano superior (hojarascas) están tal y como se concibieron o son el resultado de repintes y desafortunadas restauraciones. El Obispado nos prohíbe hacer fotografías.

27. En algunos casos añadían jarrones, leones...

5.2.2. CUADROS PARA EL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO DE BAZA (1699)

A finales del siglo XVII la Orden de San Jerónimo encargó a Diego Jiménez diferentes cuadros para el claustro del convento. Tras la terminación de la obras del recinto claustral los jerónimos emprendieron la definición iconográfica y también ceremonial de los corredores que lo configuraban con un posible ciclo pictórico y probablemente con el levantamiento de algún que otro altar. El 7 de marzo de 1699, momento en el que el maestro otorgaba testamento, había pintado varios lienzos por los que le habían pagado 150 reales de vellón. Lo desconocemos todo sobre dicho programa y el tema en torno al cual giraron los cuadros, quizás en relación a una figura de la Orden. En el inventario realizado en la desamortización consta que en el claustro alto había un cuadro sobre la Sagrada Familia embutido en la pared con marco dorado, viejo y roto y tres pinturas realizadas al fresco, sin especificar la temática (Gómez, 1994: 291), obras que pudieron salir de la mano de nuestro maestro.

Aunque en ese momento era un artista reconocido en la ciudad puede que en su elección tuvieran que ver uno o varios de los integrantes de su parentela. Nos referimos, en primer lugar, a uno de sus hermanos, fray Gabriel de la Encarnación, quien ingresó en la Orden en 1679, llegando a ser vicario de dicho convento. En segundo lugar, señalar a Mateo Cossío, su cuñado, síndico del mencionado cenobio y administrador de los Enríquez, patronos de este recinto monacal²⁸. En su testamento, dicho caballero, le legaba cien reales por el cariño que le tenía²⁹.

El maestro debió colaborar en el ornato pictórico de otros templos y recintos monacales bastetanos, caso del oratorio de San Felipe Neri y del convento de San Francisco. En este mismo año, en 1699, afirmaba que tenía una cuenta pendiente con fray Juan Martínez Gutiérrez, guardián de los franciscanos, sin detallar nada más³⁰.

5.2.3. LAS PINTURAS DE LA CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA COLEGIAL DE BAZA (1700)

A principios del siglo XVIII, o a finales del XVII, el cabildo abacial se planteó adaptar la capilla mayor del templo principal de la ciudad al gusto barroco a través de su revestimiento pictórico. Por desgracia el documento localizado que menciona la obra a realizar es poco explícito y apenas aporta información desconociéndose parte del programa decorativo que debió incluir todos los elementos arquitectónicos que configuran el presbiterio: pilares, arcos y bóveda³¹.

28. AHNGR, B-950, Tomás Guerni Sánchez (1699-1700), ff. 233-234, *Testamento de Diego Jiménez*.

29. Igualmente fue nombrado síndico del convento de San Antón en torno a 1703, pasando dicho cargo a Juan Cossío en 1712.

30. AHNGR, B-950, Tomás Guerni Sánchez (1699-1700), f. 234, *Testamento de Diego Jiménez*.

31. El Obispado no nos permite consultar el archivo parroquial de Santa María de la Encarnación. El párroco de dicho templo dice que tenemos que tener autorización diocesana y esta se niega a

La pintura mural fue un medio rápido y económico de poner al día construcciones levantadas en otras épocas, conformando envolventes membranas decorativas que se adherían a todos los elementos constructivos, dando protagonismo a una abigarrada decoración que revestía el espacio más privilegiado del templo.

Esta intervención fue un eslabón más de una cadena de reformas barrocas emprendidas desde mediados del siglo XVII, siendo la actuación más destacada hasta ese momento, la del monumental sagrario y tabernáculo que representaba el carro de Ezequiel con todas sus figuras, levantado en 1654 por Cecilio López Criado, demolido en 1793 tras las duras críticas del ilustrado Ponz al calificarlo como horroroso, comentario habitual de los academicistas al estilo barroco (Magaña, 1978: 285, 341).



Fig. 3. Capilla mayor de la iglesia de Santa María de Baza. Foto: Juan M. Segura.



Fig. 4. Florón en la clave de bóveda de la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Baza. Foto: Juan M. Segura.

Realizadas dichas apreciaciones pasamos a analizar la decoración pictórica presente en el presbiterio, dominada por una densa red de follajes en la que van intercalándose flores y niños. El 14 de febrero de 1700 la Abadía contrataba con Juan López de Robres, maestro de obras y con Diego Jiménez, pintor, un florón para adornar la clave central de la bóveda de la capilla mayor, un cogollo que colgase media vara, elemento que añadían al programa pictórico aprobado

contestar. Hemos pedido autorización en tres ocasiones, por correo certificado y burofax. Hace dos años el vicario nos llamó por teléfono y nos dijo que había pedido a todos los párrocos de Baza que nos denegaran hacer fotografías. Hemos vuelto a pedir autorización para las fotografías y para consultar el archivo (en tres ocasiones) y no hemos obtenido respuesta.

con anterioridad y del que no hemos localizado más documentación³². El cabildo aportaba cien libras de oro para el dorado de dicha pieza. Esta actuación era un añadido al proyecto pictórico previsto en un primer momento. El coste total de la obra sería de siete mil reales de vellón, recibiendo dos mil tras la firma de la contrata, y los cinco mil restantes pasado un tiempo, conforme fuese progresando la obra³³. Creemos que la decoración presente en las caras internas de los elementos arquitectónicos que configuran la capilla mayor forma parte del programa concertado, dotando de colorido, teatralidad y significado al presbiterio³⁴.

Aunque Diego Jiménez, el posible tracista y ejecutor de la obra, era un pintor reputado en la ciudad de finales del Seiscientos, en su elección pudo haber tenido que ver un integrante de su buena posicionada parentela dentro del sector eclesiástico, quizás su primo Pedro Muñoz Mejía, racionero de cabildo abacial. Dicho eclesiástico, cuanto otorgó testamento, en 1701, le legaba doscientos reales por el mucho amor y voluntad que le tenía³⁵. Igualmente reseñable es su relación con el otro maestro que firma el contrato del florón, Juan López de Robres, quien estaba monopolizando muchas de las obras de la Abadía y del partido de Baza.



Figs. 5 y 6. Decoraciones pictóricas de la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Baza.
Foto: Juan M. Segura.

32. Fue habitual que los encargados de las obras contasen entre sus cuadrillas con pintores en la ejecución de este tipo de decoración.

33. AHNGR, B-875, Silvestre Ortiz Vandaguila (1699-1700), ff. 50-51. Antes de dorar el florón habían de blanquearlo con espejuelo.

34. La decoración pictórica presente hoy en día fue sacada a la luz tras la restauración llevada a principios del siglo XXI, habiendo estado tapada (posiblemente) desde finales del siglo XVIII, tras la remodelación neoclásica.

35. AHNGR, B-951, Tomás Guerni (1701), f. 308v, *Testamento de Pedro Muñoz Mejía*.

En los cuatro pilares principales, donde la presencia pictórica es más aplastante y se conserva en mejor estado, la decoración se presenta en bandas verticales, revistiendo las pilastras cajeadas y los espacios existentes entre estas, siguiendo una ornamentación de carácter naturalista dominada por una densa red de foliaciones de acanto, configurando una profusa decoración a modo de tapiz vegetal, presentando dos variantes. Las bandas decorativas más destacadas, las situadas en los espacios de entrepilastras, exhiben dos bandas simétricas de hojas de acantos en color rojo y azul sobre las que van alternándose carnosas flores de cuatro pétalos y niños regordetes de cuerpo entero, desnudos, con expresivos rostros y en distintas posiciones. Las bandas que revisten las pilastras presentan simples follajes de hojas de acanto sobre fondo rojo, a modo de cenefa vertical que las recorre desde la basa al capitel. Las líneas que delimitan las pilastras estaban decoradas en azul, habiendo desaparecido la policromía en muchas de ellas³⁶.

Esta ornamentación, desde nuestro punto de vista, sigue una tipología barroca vinculada a los motivos propios de los esgrafiados de corte clásico habituales en el reino de Valencia, con algunas diferencias.

Pasamos a la bóveda de la capilla, espacio que debió formar parte del programa diseñado a nivel pictórico, con la plasmación de los elementos simbólicos más destacados de la Abadía, hoy posiblemente tapados bajo capas de pintura. Nos referimos al retrato de los Reyes Católicos, quienes instauraron la sede abacial, la tiara, símbolo de la Abadía y los jarrones con azucenas, elemento identificador de la Encarnación, bajo cuya advocación está este templo. Todos ellos debieron estar ubicados en los lunetos que configuran la bóveda. En el centro, a modo de clave, el florón dorado comentado al principio.

A finales del siglo XVIII, durante el mandato del abad Antonio José Navarro (1790-1797) y siguiendo las directrices de la Academia, el cabildo se marcó como objetivo adecuar a los nuevos tiempos la iglesia colegial, despojándola de algunos de los elementos decorativos llevados a cabo durante la época barroca. Para ello la desembarazó de muchos de los elementos que habían desfigurado la arquitectura de la misma (Magaña, 1978: 341) y mandó borrar y blanquear los retratos de los Reyes Católicos, jarrones y tiara, pintados tosca y “ridículamente” en los lunetos de la bóveda que coronaba la capilla mayor. Posiblemente en esos momentos se taparon el resto de las pinturas murales, las que hemos descrito en este epígrafe.

No sólo fue una decisión del cabildo abacial, de esa forma se cumplían las normativas dictadas desde Madrid, caso de la real orden y circular del Consejo de 1778, las cuales exhortaban a los prelados a desterrar de los templos las deformidades de sus fábricas y adornos en un intento de erradicar el Barroco. Eliminada la decoración de la bóveda, sobre los espacios de los lunetos se colocaron tres

36. Los motivos debían transmitirse en láminas o plantillas fácilmente adaptables a diferentes tamaños y superficies. Aunque en algunas ocasiones debieron encargarse de su diseño los propios maestros de obras, en la mayoría de los casos es obra de los pintores. Este procedimiento se inscribe dentro de la tendencia del Barroco español en la que pintores y escultores participan en la traza arquitectónica.

cuadros que no desaparecieron en la Guerra Civil por la altura desmesurada en la que se encuentran y lo complicado que era tirarlos abajo para destruirlos.

5.2.4. Iglesia de los Dolores de Baza. Pinturas en bóvedas y cúpula del crucero, hoy bajo varias capas de pintura

Desde el último tercio del siglo XVI comenzaron a utilizarse en la ciudad bóvedas de cañón y cúpulas para cubrir los edificios religiosos, tipología constructiva empleada en la iglesia de los Dolores, convirtiéndose sus superficies en lugar idóneo para la profusa ornamentación barroca³⁷.

Hoy en día las cubiertas están totalmente tapadas por varias capas de pintura, no pudiéndose apreciar la decoración pictórica existente bajo las mismas. A principios del siglo XXI uno de los encargados de repintar el interior del templo nos comentó que al raspar las distintas superficies comprobaron que estaban totalmente policromadas. Dichos pintores propusieron al párroco dejar a la vista las pinturas del intradós de los arcos del crucero, que descubrieron con acierto, tal y como se puede ver en una de las fotografías del catálogo del Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) de Baza (2010)³⁸. Teniendo en cuenta lo expuesto podemos afirmar que la pintura mural juega un papel relevante en la ornamentación de este templo, debiendo ejercer un efecto de gran teatralidad, movimiento y colorido, en un recinto donde el grado de austeridad decorativa es aplastante³⁹. De esta forma la capilla mayor, el crucero y el cuerpo de naves podrían considerarse como espacios barrocos, aun cuando se ha prescindido de cualquier elemento ornamental con relieve.

Fue el profesor José Antonio Díaz quien señaló que las pinturas del intradós de los arcos del crucero de este templo (hoy tapados) presentan motivos vegetales policromos que debieron salir de la misma mano del maestro que ejecutó las de la capilla mayor de la iglesia de Santa María (Díaz, 2015: 215), siendo esta última obra de Diego Jiménez de la Carrera⁴⁰.

37. Hasta el último tercio del Quinientos fueron habituales, en nuestra ciudad, las cubiertas de carpintería de corte mudéjar y las bóvedas de crucería tardogótica.

38. Aquí la decoración no se centra en el lugar más estratégico, caso de la capilla mayor y crucero. En este templo las pinturas cubren (si nos atenemos a las afirmaciones de los pintores comentados) las cubiertas en todo el templo y quizás sus muros. Desde la asociación Baza Histórica se le pidió al párroco que llevaba la iglesia y al Obispado, que en las siguientes intervenciones pictóricas se fuesen sacando a la luz el resto de las pinturas y que dejaran a la vista las descubiertas. En la siguiente actuación se taparon las del intradós de los arcos del crucero.

39. Hemos solicitado al Obispado, año tras año, que recupere estas pinturas murales. Las naves secundarias, de contar con recubrimientos pictóricos (lo desconocemos), deben ser posteriores.

40. Creemos que el diseño y ejecución podrían ser de Diego Jiménez aunque en el contrato no se especifica nada. Aunque en la mayoría de las ocasiones la documentación silencia (desaparición de cuentas de fábrica...) la identidad de los maestros encargados de estas pinturas, debemos suponer que fueron realizadas por pintores locales. Por desgracia, no hemos localizado más rastros en los archivos consultados, habiendo desaparecido la mayoría de los libros de las cuentas de fábrica.



Figs. 7 y 8. Nave principal y transepto de la iglesia de los Dolores (Baza), cuyas bóvedas y cúpulas posiblemente estén adornadas con pinturas murales. Fotos: Juan M. Segura.

5.2.5. Pinturas para los retablos de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Castril (1708 -1709)

El 4 de julio de 1708 los beneficiados del templo parroquial de la villa de Castril firmaban el contrato con el tallista Antonio Alós para labrar dos retablos siguiendo las trazas aprobadas. El coste total sería de cuatrocientos ducados. Además de las labores de talla y escultura se habían de colocar, intuimos que en las calles centrales, sendas pinturas finas de la mano de Diego Jiménez de la Carrera, la de Santo Domingo en Soriano en uno, y la de San Pedro y San Pablo en el otro.

Los retablos habían de estar terminados y colocados para el día de Pascua del Espíritu Santo de 1709. Se pagaría la obra en tres plazos, cien ducados el 8 de septiembre de este mismo año, otros cien el 2 de febrero de 1709, y los doscientos restantes el día que estuviesen finalizados. Intuimos que el coste de los cuadros estaba dentro de este presupuesto dado que no se especifica un pago aparte. Posiblemente los retablos, como gran parte del patrimonio mueble del templo, desaparecieron en el incendio provocado por los franceses el 26 de junio de 1810 (Gea, 1998: 51-53).

6. SEGUNDA GENERACIÓN. LOS HIJOS DEL FUNDADOR: JUAN Y GABRIEL JIMÉNEZ CEBALLOS

Diego Jiménez, el fundador de la saga, tuvo varios hijos dedicados al mundo de las artes, a la pintura y a la talla: Juan y Gabriel.

6.1. JUAN JIMÉNEZ CEBALLOS, PINTOR Y MAESTRO DE GRAMÁTICA

Juan Jiménez Ceballos, el primogénito del fundador, nació el 20 de octubre de 1678 en la parroquia de San José⁴¹, en el Albaicín granadino, donde se había trasladado y asentado la familia. Debieron ser pocos los años que residió en la capital del reino. Su formación, en este primer periodo de su vida, debió centrarse en el taller familiar, con su padre y probablemente en el de algún pintor granadino. Juan, a diferencia de su padre, hermano e hijo, utilizó la J para escribir su apellido.

En la década de 1680, al menos desde 1683, los Jiménez —o parte de la familia regresaron y se instalaron en Baza de forma definitiva, ciudad donde Juan desempeñó el trabajo de pintor y de maestro de Gramática. Algunos artistas se vieron obligados a ejercer otros oficios poco afines a su trabajo habitual, generalmente para complementar sus ingresos. Su labor como maestro de Gramática consta en algunos documentos en los que realiza tasaciones de libros, quedando igualmente reflejado en su testamento, señalando que algunas personas le debían parte de su salario, relacionado con los estudios de Gramática⁴². Las escuelas de Gramática se multiplicaron por toda la península en el siglo XVIII. Desconocemos cómo ejercía esta disciplina, si de forma autónoma, como instructor privado de integrantes de familias adineradas; o si estaba vinculado a una escuela municipal o a una institución de carácter religioso, el seminario o a alguno de los centros conventuales asentados en la ciudad.

Tras el fallecimiento de sus progenitores heredó un solar situado en el barrio de San Juan, en la esquina configurada por la calle del Cáliz y la placeta de la Cruz del Espíritu Santo, donde levantó la casa en la residió la familia el resto de su vida.

Estuvo casado en dos ocasiones. Contrajo primeras nupcias con Ginesa Aparicio, quien aportó al matrimonio una escasa dotación en bienes muebles, valorados en noventa reales por su esposo, suponiendo más los gastos ocasionados por el funeral y misas correspondientes tras su fallecimiento. Con dicha dama tuvo dos hijos varones: José, casado con Tomasa Molina; y Miguel, tallista, quien contaba con veinticinco años en 1739, en el momento de fallecer el patriarca. Casó, en segundas nupcias, con Isabel de Ávila, sin otorgar dote alguna aunque

41. AHDGR, Bautismos, Parroquia de San José (1639-1845), Acta de bautismo de Juan Jiménez Ceballos, bautizado el 20 de octubre de 1678.

42. Este protocolo ahora no puede consultarse. Está fuera de consulta por su mal estado. La fotografía que hicimos hace años no permite ver mucho.

dicha doncella aportó cierto patrimonio a la unión conyugal. Con ella tuvo cinco hijos: Juan Antonio, Benita, Victoriana, Juliana y Pedro. El pintor testó el 14 de septiembre de 1739, falleciendo poco después, a punto de cumplir sesenta y un años, abriéndose su testamento el 22 de marzo de 1740. Dejaba escasos bienes pues parte de su patrimonio se consumió en el mantenimiento de su numerosa prole y en los gastos ocasionados por su enfermedad.

En el momento del fallecimiento, el pintor tan sólo conservaba una casa en la calle del Cáliz, parte de la cual había levantado cuando vivía su primera esposa, prosiguiendo, y finalizando su construcción, durante su segundo matrimonio. Ante el escaso patrimonio disponible fue su hijo Miguel quien ayudó a toda la familia (padre, madrastra y hermanos pequeños), aportando los ingresos de su oficio de tallista. Aunque la mujer de su padre aportaba algunos ingresos con su mal remunerado trabajo, estos eran mínimos⁴³. Será Miguel quien pague el salario del médico Diego de San Clemente y el costo de los medicamentos de la botica de José de Cárdenas. Igualmente costeó el funeral, misas y entierro del patriarca, quien falleció en septiembre de 1739.

El 26 de abril de 1765 Isabel otorgaba testamento, no señalando en el mismo a tres de sus vástagos (Juan Antonio, Benita y Pedro), quienes debieron fallecer en la infancia. Tan sólo menciona a dos hijas, las cuales estaban casadas en ese momento. Victoria, la mayor, contrajo nupcias con Francisco Villalta, residiendo en Guadix; y Juliana, la menor, casó con Diego Fernández, viviendo en la casa familiar, asistiendo a su madre en su dilatada enfermedad, atendiéndola “con mucho amor y cariño”, dejándole por dicho motivo, a modo de compensación económica, varios cientos de reales⁴⁴.

Apenas hemos localizado documentación sobre la trayectoria profesional de Juan Jiménez Ceballos. Únicamente tenemos constancia de dos trabajos suyos. Nos referimos a la pintura mural de la desaparecida capilla mayor de la iglesia parroquial de la villa de Orce, población dependiente de la Abadía, construcción barroca demolida a mediados del siglo XVIII y sustituida por otra neoclásica, y unos dibujos.

El 14 de septiembre de 1707 el templo de Nuestra Señora de la Asunción de Orce le pagaba mil reales por la pintura de la capilla mayor ⁴⁵, quizás siguiendo una traza similar a la utilizada en el presbiterio de la iglesia colegial de Baza. No hemos localizado más documentación relacionada con este trabajo, desconociéndose hoy en día en qué consistió y el coste total del mismo⁴⁶.

43. Así lo declara Miguel Jiménez en el testamento de su padre. En el mismo no se indica en qué trabajaba la segunda esposa del pintor.

44. AHNGR, B-1155, Pedro Ruiz Otalora (1764-1765), ff. 125-126. Los herederos de Isabel de Ávila.

45. Archivo Parroquial de Orce, Caja 7, *Libro de Cuentas de Fábrica (1636-1719)*, f. 399. Gastos de pintura de la capilla mayor (19 de noviembre de 1706).

46. Fue muy complicado acceder al archivo parroquial de Orce porque el párroco apenas disponía de tiempo al tener que asistir a las iglesias de varias poblaciones. Desde aquí darle las gracias.

El 18 de febrero de 1708 Diego Jiménez, padre del pintor, otorgaba una fianza ante la entrada de Juan en la cárcel⁴⁷. El 10 de febrero de 1708 ingresó en el centro penitenciario bastetano por orden de Felipe Fernández Mateos, fiscal del real juzgado de ella, quien le había encargado pintar unos papeles con diferentes pinturas para la burlesca del juego del rentoy, obra por la que fue encarcelado.

6.2. GABRIEL JIMÉNEZ CEBALLOS, TALLISTA, ESCULTOR Y PINTOR

Gabriel Jiménez fue uno de los hijos pequeños del pintor Diego Jiménez. Debió nacer en Baza en torno a 1691⁴⁸ y formarse en el taller familiar, con su padre y con su hermano Juan. Quizás también estuvo relacionado, a nivel formativo, con los Alós, saga de escultores y tallistas con la que estaba vinculado familiarmente, hecho comentado con anterioridad⁴⁹. Trabajó como carpintero, tallista, escultor y probablemente como pintor. En varias ocasiones, como perito en tasaciones testamentarias, figura como maestro de pintura. Muy probablemente trabajó, con su padre y hermano, en obras que estos llevaron a cabo. Es el único integrante de la saga que firma Jiménez con G.

Contrajo nupcias con la viuda Josefa Cuadrado, quien contaba con tres hijos de su anterior matrimonio: Miguel, María y Lucía⁵⁰. Aunque dicha señora no realizó escritura de dote sí aportó un pequeño ajuar a la unión conyugal, constando en el inventario de bienes tras el fallecimiento del escultor. Con ella tuvo dos hijos, María Antonia y Jerónimo, falleciendo el varón poco después de su progenitor y la niña, pasado un tiempo⁵¹. Los Cuadrado posiblemente procedían de la provincia de Almería, con vinculaciones en Serón y Gérgal, poblaciones almerienses pertenecientes al partido de Baza. En 1756 Josefa hereda, junto a sus hermanos, una casa en la ladera situada bajo el castillo de Gérgal, tras el fallecimiento de José Cuadrado, su abuelo⁵².

47. AHNGR, B-956, Tomás Guerni Sánchez (1708), ff. 32-33. El documento no se ve muy bien.

48. AHNGR, B-1023, José Antonio Romero (1742-1744), ff. 20-21, *Autos, inventario y cuenta de partición de los bienes que han quedado de Rita Ibáñez, mujer que fue en segundas nupcias de Pedro de Ramos*. El 28 de julio de 1741, en la tasación de los bienes de dicha señora, Gabriel Jiménez declara tener cincuenta años.

49. María Jiménez Borbón, la hermana de Diego Jiménez, su padre, estuvo casada con el regidor Juan Muñoz Mejía y Antonio Alós Munoz, el primogénito de la primera generación de los Alós, contrajo nupcias con María Manuela Muñoz, hija de Pedro Muñoz Mejía.

50. En el *Catastro de Ensenada* aparece un tal Mateo Carrascosa como oficial de carpintero, quizás integrante de esta familia. En algunos documentos (pocos) suelen confundir el nombre de pila de las personas a las que se mencionan. Lucía entró a trabajar como sirvienta en el convento de Santa Isabel de los Ángeles.

51. AHNGR, B-1090, Pedro Andrés de Molina (1743), ff. 176-180, *Testamento de Gabriel Jiménez*. Ajuar de la viuda: dos arcas, una cama, sábanas, colchones, colcha manchega, dos sartenes, cuatro sillas, un almirez, un badil, una tenazas, una mesa, un manto de anascote, otro de basquiña, un mantillo, cuatro sillas, dos pares de enaguas blancas, un guardapiés azul, una almenilla de terciopelo, otra de lamperilla...

52. AHNGR, B-1129, Mateo José de Elices (1755-1756), ff. 130-131, *Josefa Cuadrado poder a Tomas Cuadrado*.

El maestro tampoco otorgó dote, aportando al matrimonio las herramientas de su oficio, dos casas pequeñas en la calle del Cáliz (junto a la de su hermana Lucía), un solar frente a estas y distintos objetos que configuraban su ajuar⁵³. Durante el matrimonio levantó el que sería su taller definitivo sobre el solar en el que ya había comenzado los cimientos, y compraba otro anexo, lindando con calle que bajaba a los Caños de la Morería.

El total del patrimonio acumulado por Gabriel a lo largo de su vida laboral ascendía a 8311 reales, con varias deudas valoradas en 4109, quedando tras su fallecimiento un caudal de 4201 reales a repartir entre la esposa y la hija, dado que a la hora de realizar el repartimiento de los bienes *posmortem* su hijo Jerónimo había fallecido, hecho ocurrido el 15 de junio de 1744, diez meses después de su padre⁵⁴. Gabriel falleció el 25 de agosto de 1743.

Poco a poco la viuda fue desprendiéndose de gran parte de lo heredado, vendiéndolo casi todo. En el momento de realizar el *Catastro de Ensenada* (1752) tan sólo contaba con una pequeña casa, vendida tras su defunción para sufragar los gastos de su funeral, entierro y pago de varias deudas contraídas, entre ellas los cien reales prestados por el maestrescuela Jerónimo Cortés, quien se quedará con la vivienda en cuestión. También contaba con una factura pendiente de veinte reales con el tallista Pedro Montoro.

Gabriel desempeñó los oficios de carpintero, tallista, escultor y probablemente pintor. En el inventario tras su fallecimiento se localiza la relación de las herramientas de su taller de carpintero y escultor –bancos, gubias, barrenas, compás, cepillos, guillames, palanquetas, sierras...– y varias cuentas pendientes con distintos ciudadanos, entre otros, con Diego Serrano, posiblemente uno de los maestros carpinteros de la ciudad. Igualmente se mencionan varios trabajos de carpintería pendientes de pago. Jerónimo Sánchez, canónigo seglar del convento del Espíritu Santo, le debía el importe de la puerta del huerto de la casa en la que vivía. Juan Antonio de Molina tenía pendiente el pago de varias piezas de madera para una casa de la calle Perona, y el de la caja para el entierro de Juan Navarro, habiendo aportado, a cuenta 87 reales y 12 maravedíes.

A nivel artístico señalar, en primer lugar, un arca de pino con piezas de caraca, diferentes tablas pintadas y otros elementos que configuraban un altar. Mencionar igualmente un crucifijo con dosel de caraca y cinco lienzos de pintura con motivos religiosos que pudieron salir de sus manos o de las de su padre y/o hermano: San Juan, San Antón, Santa Catalina, Santa Rita y un bosquejo de Nuestra Señora de la Piedad. Antes de fallecer hace constar, en su testa-

53. AHNGR, B-1090, Pedro Andrés de Molina (1743), ff. 173-178, *Los herederos Gabriel Jiménez, su testamento*. Ajuar del maestro: un arca de pino con cerradura y llave, una sartén, seis sábanas de lienzo de cáñamo, cuatro almohadas de lo mismo (con henchimiento), cuatro colchones de lana, un paño encarnado... Junto a este patrimonio, señalar dos casas pequeñas y colindantes en la calle del Cáliz, lindando con la de su hermana Lucía. Cuando casó comenzó a levantar dos cuartos en un solar que había comprado.

54. Jerónimo nació el 11 de septiembre de 1742.

mento, que tiene cuentas pendientes con el padre guardián del convento de San Antón, sin especificar nada más al respecto.

Tan sólo se ha localizado, y documentado, una obra ejecutada y atribuida a Gabriel, el monumental retablo de la capilla mayor del templo conventual de la Merced (Magaña, 1978: 564), levantado entre 1738 y 1740, trabajo que le acredita, tal y como reconocen algunos especialistas, como perito en el manejo ornamental y compositivo (López-Guadalupe, 1998: 97). Recientemente, la historiadora Lázaro Damas apunta como posible tracista, de esta obra, a Francisco Moreno, maestro de la catedral de Guadix (Lázaro, 2025: 350)⁵⁵.

Sorprende que la primera noticia profesional localizada del maestro sea este retablo, en una fecha tan tardía, cuando superaba los cuarenta y seis años aproximadamente, pocos años antes de fallecer. La ausencia de datos profesionales anteriores puede deberse a que colaborase, en más de una ocasión, en otros talleres más demandados, como fue el de los Alós, quienes pudieron necesitar tallistas competentes para confiarles la ejecución de trabajos en los momentos de máxima demanda⁵⁶.

6.2.1 Retablo mayor de la iglesia de la Merced de Baza (1738-1740)

El 8 de mayo de 1738 fray Juan Barroso, comendador de la Merced y el resto de frailes de la Orden, firmaban el contrato para la construcción del retablo de la capilla mayor con Gabriel Jiménez. Había de estar totalmente cuajado de talla en relieve según el diseño aprobado, comprometiéndose la Orden a pagarle 15 000 reales según los plazos establecidos⁵⁷. El 7 de mayo, un día antes de la firma, los mercedarios se reunieron con Álvaro Pedro de Luna con el objeto de presentarle su construcción y pedirle, como patrono de la capilla, apoyo económico. Don Álvaro decidió aportar la mitad del coste de la obra, 7500 reales a pagar en especie, con el grano –trigo, cebada– producido por distintas fincas pertenecientes al mayorazgo que disfrutaba en la ciudad⁵⁸.

Para la construcción del retablo se habían de seguir las condiciones marcadas en la contrata, teniendo presente la traza rubricada por la Orden, el maestro y el escribano. Quedaba contemplado que el tallista podría modificar algún aspecto del diseño, tanto para ampliarlo como para aumentar su adorno, dejando claro que si ello implicase un sobrecoste no se pagaría nada por parte de la Orden.

55. La historiadora Lázaro apunta a Francisco Moreno como tracista, maestro de talla de la Catedral de Guadix, siendo Gabriel (si aceptamos esta hipótesis) un mero ejecutor. No hay, hoy en día, un respaldo documental que confirme la autoría de este retablo. Futuras investigaciones podrán aclarar las dudas.

56. Futuras investigaciones tal vez aclaren esta cuestión.

57. AHNGR, B-1059, Juan Ruiz Otalora (1737-1738), ff. 237-240, *El convento de Nuestra Señora de la Merced, trato y obligación. Cuenta con Gabriel Jiménez, vecino de Baza*.

58. AHNGR, B-1021, José Antonio Romero (1738-1739), ff. 234-236, Álvaro Pedro de Luna Rosal. Cesión de limosna a favor del convento del Nuestra Señora de las Mercedes.

Los frailes querían evitar lo que había sucedido en otras ocasiones, caso de lo acaecido con la construcción de la capilla mayor en el siglo XVI y el aumento del coste final⁵⁹. El retablo había de contar interiormente con dos escaleras de tablas, una a cada lado, con objeto de acceder y mejorar la maniobrabilidad a la hora del encendido y apagado de las velas colocadas en los focos principales, ajustando la iluminación según las necesidades. Los trabajos se pagarían en tres plazos, aportando 5000 reales en el primero. Una vez construido el retablo, y colocado en la capilla mayor, sería tasado por peritos y se entregaría el último plazo al maestro⁶⁰.

Contaba con un solo cuerpo, de orden colosal, y ático distribuido en tres calles, siendo la central más ancha que las laterales. Todo recubierto de profusa ornamentación tallada, carnosos motivos vegetales entremezclados con otros elementos decorativos, presentando un aspecto rizado, casi escultórico. Los destacados valores arquitectónicos y escultóricos del retablo quedaban enaltecidos por el vibrante dorado. Por sus dimensiones y singularidad podríamos incluir esta obra dentro de los notables retablos barrocos de Andalucía oriental, considerada como una de los mejores aportaciones de este periodo estilístico en la diócesis de Guadix, obra de un hábil tracista que destaca, entre otros motivos, por su claridad compositiva (Lázaro, 2025a: 352).

Arranca de un zócalo con motivos romboidales, elemento decorativo habitual en el Barroco bastetano, tanto en este templo como en otros recintos eclesiásticos. Presente en los placados de los frontales de mármol situados a ambos lados de la escalinata de acceso al presbiterio de esta iglesia (desaparecidos), en la portada del templo de los Dolores (1740) y en la fuente del claustro de San Francisco de esta ciudad (Segura & Valero, 2023: 87).

El único cuerpo del retablo se estructuraba verticalmente en tres calles por cuatro colosales estípites sobre altos pedestales, siendo la central más ancha. Sobre la parte central del banco, el sagrario, y el manifestador, contando con una talla singular y especialmente pulida con objeto de realzarlos y hacerlos más visibles ante el predominio de la talla que inundaba la superficie del retablo.

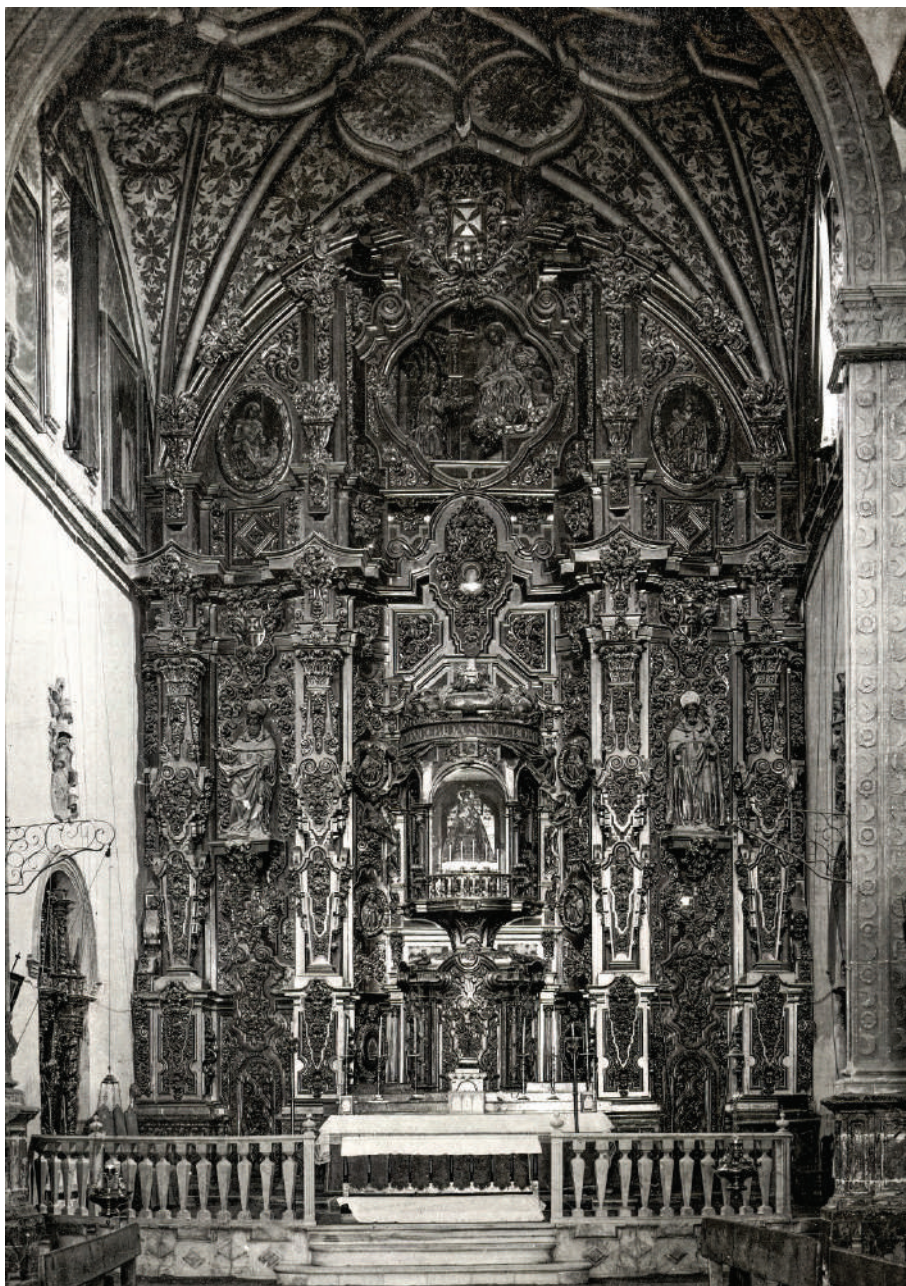
En la calle central la embocadura avanzada del camarín, hacia fuera, resaltando el protagonismo del espacio donde se cobijaba el trono de la Virgen de la Piedad, patrona de la ciudad. Presentaba formato semicircular con tres arcos (abiertos y acristalados) rematados por una gran corona. Se focalizaba su presencia con el pulimiento extremo de los elementos que la configuraban⁶¹, y se potenciaba su visibilidad con una cuidadísima iluminación artificial a través de diez cornucopias de talla con diez hachas⁶². En torno a esta calle central podemos

59. AHNGR, B-1021, José Antonio Romero (1738-1739), ff. 237-240, *El convento de Nuestra Señora de la Merced. Trato y obligación. Cuenta con Gabriel Jiménez, vecino de esta ciudad*.

60. AHNGR, B-1022, José Antonio Romero (1740-1741), ff. 42-43, *El convento y religiosos de la Merced. Carta de pago*.

61. Parece que la embocadura del camarín estaba recubierta en plata.

62. Junto a otros seis hacheros de tallas de medio relieve, de vara y media de alto, a colocar en el



*Fig. 9. Retablo mayor de la antigua iglesia de la Merced de Baza (1738-1740), destruido.
Fuente: Archivo particular.*

apreciar seis tondos ovalados con bajorrelieves orlados con motivos vegetales, representando a los principales santos, beatos y/o mártires de la Orden, habiendo sido identificados San Lorenzo y San Juan Bautista (Lázaro, 2025a: 352).

Las calles laterales contaban con una abigarrada decoración vegetal y placada, tanto en los entrepaños como en los frentes de los estípites que los delimitaban. En los ejes sendas hornacinas planas sobre repisas cuajadas de talla, albergando a dos destacados mercedarios, a San Pedro Nolasco, fundador de la Orden, y a San Ramón Nonato, fraile mártir, sienten ambas imágenes propiedad del convento, reutilizadas, las que había en el anterior retablo, el de Juan Freila de Guevara (Lázaro, 2025a: 350). Bajo las peanas el blasón de los Luna, donde se resume su historia familiar a mediados del siglo XVIII, con las heráldicas de los linajes con los que habían entroncado sus antepasados más ilustres⁶³.

El entablamento y cornisa que corona el primer cuerpo mantienen el movimiento de avance y retroceso impuesto por los estípites. Queda interrumpido por tarjas de abundante talla que marcan las entrecalles con los escudos de la Orden, enmascarados entre la profusa decoración, sin el protagonismo necesario (Lázaro, 2025a: 352). Sobre la embocadura del camarín la cornisa se rompe, se expande e invade el basamento del ático con un quebrado movimiento mixtilíneo, configurando una tarja de gran tamaño en cuyo centro se exhibe el escudo primitivo de los Luna, una las ocho casas nobiliarias más importantes de Aragón: en campo de gules un creciente ranversado de plata y punta del mismo metal.

Corona el retablo un ático con remate semicircular adaptado al arco de arranque de la bóveda, con cuatro pedestales coronados por jarrones con motivos florales, proyectándose los dos centrales con pilastras rematadas con adornos vegetales. En la calle central una gran hornacina con formato tetralobular con la representación, en medio relieve, de la revelación de la Orden conforme en el cuaderno de la Orden impreso en Roma, en 1734⁶⁴. Representaba el momento en el que la Virgen se le apareció a San Pedro Nolasco para anunciarle la misión mercedaria, la liberación de los cautivos cristianos secuestrados por los musulmanes, expuestos a perder la fe tras su captura y encarcelamiento. En torno a la gran hornacina seis cornucopias de tallas, tal y como estaban en el camarín. En las calles laterales medallones ovalados con las efigies de los patronos, los Luna⁶⁵. Deben representar a don Álvaro Pedro de Luna, XV señor de Almodóvar del Pinar, y a una de sus dos esposas, Antonia Pelarán y Roca o a Francisca Zapata y Carvajal, hija de los marqueses de Bogaraya⁶⁶. Como remate, en el

plan de la capilla mayor.

63. No apreciamos muy bien las armas en la fotografía.

64. El formato tetralobular fue muy común en el Barroco tardío andaluz, elemento que se repetirá en varias obras de la segunda mitad del siglo XVIII en nuestra ciudad, en la portada de este templo (1776), en el frontal del altar mayor y púlpito de la iglesia colegial (1770).

65. Otra posible opción es la representación del rey Jaime I, el primer protector de la Merced y Santa María de Cerbelló, fundadora de la Orden femenina. Creemos que representan a los patronos, los Luna.

66. El único hijo de esta última pareja, Joaquín de Luna, nacido en 1746, se convertirá, en el heredero

eje central, el escudo de la Merced con las barras del reino de Aragón y la cruz blanca de la catedral de Barcelona, timbrado por una corona, concesión del rey Jaime I.

6.2.2. Intervenciones en la iglesia colegial de Baza (1735-1740). Proyectos de otros maestros. Pujas y ejecuciones de diseños ajenos

A mediados de siglo XVIII asistimos al periodo de esplendor del mandato del abad Felipe de Aquenza (1727-1779) y a las últimas obras de envergadura erigidas en la colegial de Santa María de la Encarnación a través de este ilustre mecenas y de sus sucesores. Deseoso el prelado de mejorar el culto, adorno y decencia del templo realizó, a través de intervenciones y aportaciones varias, una remodelación importante de su patrimonio mueble, afectando a numerosos puntos del templo, adaptándolo al gusto barroco.

Desconocemos el papel de Gabriel Jiménez en estas intervenciones. Tan sólo sabemos que pujó para ejecutar el retablo de la capilla del Ave María (1735) y que en 1740 labró la caja del órgano, diseño de Cristóbal García, intervención aún por documentar. Otro trabajo atribuido por el historiador Luis Magaña es el retablo de la capilla del Socorro, obra aún sin fechar, quizás de la década de 1770 (Magaña, 1954: 45)⁶⁷.

Seguindo los deseos del mencionado abad de mejorar el adorno del templo se comenzó por las capillas más cercanas al caz mayor, las que estaban en pésimo estado de conservación por la filtración constante de agua. En 1735 se requirió a Diego de Salazar, el patrono de la capilla del Ave María, que actuara sobre la misma, quien aceptó la propuesta de remodelación (Segura & Valero, 2023: 117-166). Cuando comenzó a proyectarse la intervención de este recinto privado se puso de manifiesto el pésimo estado de conservación del retablo renacentista, estando muy deteriorado y “hecho pedazos”. Se encargaron las trazas a Francisco Moreno, sacándose a subasta la obra, presentándose dos talleres bastetanos, realizando la puja más baja el de los Alós, quienes ejecutaron finalmente la obra, quedándose el de Gabriel Jiménez sin opción (Segura & Valero, 2023: 84-85). Las esculturas las realizó Torcuato Ruiz del Peral.

A principios de 1740 el cabildo colegial se propuso actuar sobre el deteriorado órgano de este templo. No tenían muy claro qué hacer, si aderezarlo añadiéndole los registros que le faltaban, o levantarlo de nueva planta. Antes de tomar la decisión definitiva se solicitó la opinión de un constructor de órganos, la de Cristóbal García, natural de Málaga, quien propuso levantar uno nuevo⁶⁸.

del señorío del Almodóvar y en marqués de Iniza, tras su casamiento con María Francisca Chacón Monsalve Moya y Pavón.

67. Por esa fecha Gabriel había ya fallecido, hecho acaecido en 1743. La apreciación de Magaña podría ser errónea.

68. Su dilatada labor lo convierten en un destacado maestro de la historia del órgano en España, perteneciendo a una de las dinastías más importantes de Andalucía: los García. El 6 de octubre de



Fig. 10. Órgano de la iglesia de Santa María de Baza, destruido.
Fuente: Archivo particular.

El 5 de febrero de dicho año se firmaba el contrato para construirlo, aprovechando las piezas del antiguo que pudiesen servir. El coste total sería de 13 500 reales. Los trabajos debían comenzar a partir de dos meses de la firma del contrato y la obra debía estar finalizada en un año. Se pagaría en tres plazos. En el primero se aportaban 5000 reales para compra de materiales, cuando comenzasen las obras se le darían 2000, suministrándole a partir de ese momento diversas cantidades hasta cubrir los 10 000 reales. Una vez construido el órgano el maestro recibiría los 3500 restantes⁶⁹. En el contrato se especificaba que la caja y la tribuna donde se apoyaría el órgano había de labrarse aparte, siguiendo el diseño presentado por Cristóbal García. Varios historiadores afirman que la caja la ejecutó Gabriel Jiménez, intervención aún por documentar (Gómez-Moreno, 1994: 96).

1719 era nombrado maestro organero de la catedral de Málaga, falleciendo en diciembre de 1773.

69. AHNGR, B-1088, Pedro Andrés de Molina (1740-1731), ff. 40-41, *Condiciones para la construcción del órgano de la iglesia colegial*.

Diez años más tarde, el 10 de febrero de 1752, se firmaba el contrato de pintura y dorado con Manuel F. Tallón y Bernardo Pagán, maestros doradores vecinos de Granada, por 10 000 reales⁷⁰. El dinero cubría el coste del oro, la plata y los colores a emplear. Los andamios corrían a costa de la fábrica del templo. La obra tendría que estar entregada pasados seis meses a contar desde la firma de la contrata. En una primera entrega el cabildo aportaba 1300 reales para comprar materiales, aparejos y pintura.

Los maestros habían de dorar toda la talla y molduras de la caja, excepto algunos elementos que habían de quedar en plata. Los netos habrían de ir de azul o color señalado por el cabildo. Del pedestal a la trompetería se había de pintar imitando jaspe en la misma forma que estaba el retablo de Nuestra Señora de la Piedad. En los remates de las contras se habían de pintar unos mascarones, y en los costados de la caja angelotes y los motivos decorativos que pareciesen adecuados para su adorno al cabildo. En el respaldo, las pilastras debían ser decoradas de jaspes, con el color señalado por el cabildo.

7. TERCERA GENERACIÓN. MIGUEL JIMÉNEZ APARICIO, HIJO DE JUAN

Miguel Jiménez fue uno de los hijos mayores del pintor Juan Jiménez Ceballos y de su primera esposa, Ginesa Aparicio. Debió nacer en torno a 1714 pues en 1739 contaba con veinticinco años. Con él se cierra el taller barroco de este linaje de artistas en Baza. En el *Catastro de Ensenada* no consta ningún integrante de la saga dedicado a la pintura, a la escultura o a la retablística. Como su abuelo, firmará Jiménez con X.

Miguel debió formarse en el taller familiar, con su padre y tío paterno y quizás con su abuelo, con quien debió compartir los primeros años de su vida. La documentación localizada nos lo presenta como tallista aunque si tenemos en cuenta las pinturas murales del convento de Puebla de Don Fadrique (actuación por documentar), debió comenzar, como gran parte de la familia, en el mundo de la pintura. Quizás tuvo relación, a nivel formativo con los Alós, otra dinastía de escultores y tallistas barrocos asentados en la ciudad con los que mantenían un vínculo familiar. Ambas sagas estaban emparentadas con los Muñoz Mejía.

Apenas ha aparecido documentación sobre trabajos de este maestro en nuestra ciudad y área de influencia. Aunque debió trabajar con su padre y tío en diversas obras, tan sólo hemos localizado su colaboración en el retablo de la capilla mayor de la iglesia de la Merced (1738-1740) y en las pinturas murales que decoraban la bóveda de esta misma capilla, en colaboración con otros pintores⁷¹.

70. AHNGR, B-1097, Pedro Andrés de Molina (1752-1754), ff. 21-23, *Obligación y condiciones entre la fábrica, los señores abad y cabildo de la Santa iglesia colegial con Manuel F. Tallón y Bernardo Pagán, doradores de Granada*.

71. Y probablemente las partes altas de los paramentos laterales de la capilla, las situadas sobre la

Cómo hemos comentado en un epígrafe anterior fue Miguel quien pagó los servicios del médico, el coste de los medicamentos y el entierro del pintor Juan Jiménez, su padre⁷². En 1740 decidió aportar los 333 reales y 12 maravedíes que había recibido por su trabajo como tallista en el mencionado retablo a Isabel de Ávila, su madrastra, con el fin de ayudar en el mantenimiento y alimentación de sus cinco hermanos menores. Igualmente renunció a la escasa herencia paterna para favorecerlos.

No sólo intervino en el retablo comentado, sino que también colaboró en el dorado y policromado de la capilla mayor de este mismo templo, posiblemente una restauración de la misma tras el levantamiento del retablo que hemos analizado⁷³. El 3 de marzo de 1737 los mercedarios solicitaban permiso para cortar madera con el objeto de levantar el magnífico retablo barroco. Posiblemente se aprovecharon los andamiajes para la redecoración del dorado y policromado de la capilla llevado a cabo sesenta años atrás. Esta intervención fue realizada por Miguel Jiménez, Jaime Mataiz y Diego Serrano, tal y como afirma la inscripción descubierta sobre los plementos de la bóveda en 1973, anotación conservada en el Archivo de Franciscanos de Murcia (Castillo, 2009: 157)⁷⁴. La primitiva decoración pictórica se realizó en el último tercio del siglo XVII. El 18 de enero de 1676 la Orden solicitaba permiso para cortar madera y levantar un andamio con el objetivo de dorar la capilla mayor. Cada uno de los plementos de la bóveda está decorado por motivos vegetales perfilados en negro. Igualmente se decoraron y doraron las partes altas de los paramentos laterales de la capilla, donde se ubican las ventanas de iluminación, entre otras actuaciones.

El 20 de marzo de 1740, contando con más de veintiséis años, Miguel tomó una decisión radical en su vida. Dejar la ciudad de Baza y buscar trabajo fuera de la urbe, pensando en trasladarse a la Corte ante la gran demanda de artistas para la construcción y decoración del nuevo Palacio Real, hecho que supuso, en el ámbito escultórico, una obra sin parangón en Europa, tanto por la envergadura de su programa decorativo como por el número de trabajadores que intervinieron en su realización: escultores, pintores, etcétera (Albarrán, 2008: 212).

El 14 de mayo de 1745, llevando unos cuatro años asentado en Madrid, contraía nupcias con Luisa Durán y Blánquez, natural de la Pueblanueva de Talavera (Toledo), sin otorgar dote por los cortos bienes que ambos contrayentes disponían⁷⁵. El matrimonio residía en una casa sita en la calle Mesón de Paredes de la

línea de la imposta. Intuimos que se trató de una restauración.

72. AHNGR, B-1061, Juan Ruiz de Otalara (1740), ff.140-141, *Donación de Miguel Jiménez a los hijos menores de su padre y su madrastra*.

73. Quizás en esta intervención se policromaron los escudos de los Luna-Pérez de Lugo situados sobre el arco toral y los elementos decorativos de la rosca del arco toral, hoy repintados con mal gusto.

74. Entendemos que se refiere a nuestro Miguel Jiménez. No podemos demostrarlo, pues el apellido es muy común.

75. Archivo Diocesano de Madrid (ADM), L-31865/1, *Libro 20 de Matrimonios de la Parroquia de San Justo y Pastor de Madrid*, f. 152, imagen 309, Partida de matrimonio de Miguel Jiménez y Luisa Durán (14 de mayo de 1745).



Fig. 11. Bóveda gótica con decoración barroca en la capilla mayor de la antigua iglesia de la Merced de Baza. Foto: Juan M. Segura.

capital. Pasado un tiempo esta dama se convirtió en la heredera del vínculo de los Luises en su población de origen. Con ella tendrá varios hijos: Antonio Luis, Luis, Luisa María..., los dos primeros fallecidos en la infancia. El 2 de abril 1750 residiendo la familia, de forma temporal, en la villa de Cúllar y encontrándose dicha señora nuevamente embarazada, el matrimonio otorgaba testamento⁷⁶.

7.1. ACTIVIDAD EN PUEBLA DE DON FADRIQUE

Antes de centrarnos en los trabajos realizados en Madrid dirigimos nuestra mirada hacia las pinturas murales que recorrían la bóvedas de cañón del claustro demolido del convento de San Francisco de Puebla de Don Fadrique, atribuidas por el historiador Lucas García a Miguel Jiménez, deduciendo nosotros que se refiere a nuestro pintor, hecho que futuras investigaciones podrán corroborar o

76. AHNGR, B-1116, Antonio Matías de Espinosa (1749-1751), ff. 1-3, *Testamento de Miguel Jiménez*.

desechar. Dicho investigador le atribuye estos frescos, con inscripciones alegóricas, inscritas en orlas decoradas con hojas de acanto y querubines (García, 2021: 455)⁷⁷.

Fue el profesor Rubio Lapaz quien señaló, en 1999, que uno de los elementos más interesantes de este recinto monacal estaba en el claustro, en estas pinturas murales. Entre la profusa decoración vegetal surgían medallones con cabezas laureadas en la planta superior, mientras que en la inferior existían varias representaciones de la Virgen coronada así como dos cartelos enmarcados por ornamentación de hojarasca, roleos y varias rostros con sendas poesías morales de tema religioso (Rubio, 1993: 169).

7.2. EL TALLISTA EN MADRID

El 30 de septiembre de 1741 Miguel entraba a trabajar, como aprendiz, en el obrador de Giovanni Domenico Olivieri, escultor italiano que dirigía las obras del Palacio Real. El bastetano venía a cubrir una de las dos plazas que habían quedado vacantes. Los aprendices, además de ayudar a los oficiales, y a otros integrantes del taller, se ejercitaban realizando diferentes modelos, generalmente en barro y siempre supervisados por el escultor principal. Los trabajadores del taller, independientemente de su categoría profesional, habían de prescindir de todo tipo de iniciativa y creatividad personal, dispuestos siempre a aceptar cualquier corrección del director. Su salario, en estos primeros años, era de cuatro reales y medio al día (Tárraga, 1992: 2: 55, 56, 59).

Miguel se mantuvo en el taller de forma continuada hasta que terminaron las obras. Junto a otros escultores formará compañía, encargándose tanto de piezas escultóricas del recinto palaciego como de otras obras de la capital. Según afirma la historiadora Tárraga, desaparecido el taller, tras la finalización de los trabajos, permaneció en Madrid hasta su fallecimiento (Tárraga, 1992: 2: 117)⁷⁸.

A finales de la década de 1740 se le denomina, en la documentación oficial, escultor y profesor de escultura, lo que evidencia los progresos en su formación (Tárraga, 1992: 2: 83). En 1749 Olivieri se apoyará en él para realizar diferentes trazas, ocupándose en delinear los dibujos del frontis de la puerta de la galería del cuarto principal, dedicándole veintitrés días (Tárraga, 1992: 2: 74). En 1752 Juan Bautista Sacchetti, maestro mayor de las obras reales, lo llamaba “escultor” y tallista alternativamente (Plaza, 1975: 266).

77. Recogemos el dato aunque no aporte ningún documento que lo corrobore, ni la fecha aproximada. Tan sólo se apunta a este pintor y que es una obra del siglo XVIII. Desde aquí agradecer la amabilidad de este historiador.

78. Al final de su obra, en la página 689, la historiadora Tárraga afirma que Miguel Jiménez (creemos que se refiere al que estamos tratando), tras finalizar las obras del palacio, se traslada a Pamplona. Afirmación que no cuadra con la afirmación de que dicho escultor se quedó a vivir en Madrid tras la finalización de las obras en el Palacio Real.

7.2.1. Obra en el Palacio Real de Madrid

Para el taller de palacio realizó diferentes trabajos de talla en piedra a lo largo de los años, de forma individualizada y junto con los escultores con los que se asoció en compañía. Igualmente ejecutó algunas piezas en madera. Nos centraremos primero en sus actuaciones para las fachadas del recinto palaciego; pasaremos al interior, a la escalera del Príncipe; y finalizaremos con algunas de sus intervenciones en los espacios religiosos, en la Capilla Real y en el Oratorio de Damas.

Junto a otros escultores del taller ejecutó distintos trabajos en piedra para las fachadas del palacio: mascarar, veneras, trofeos, escudos y otros elementos decorativos. Para el centro de los frontones que coronan los vanos del piso noble se diseñaron dos motivos: cabezas de máscaras para los de formato triangular, y veneras para los curvos. A Miguel Jiménez le encargaron, en un primer momento, dos máscaras y tres veneras.

Tras varios ajustes se encargaban cuarenta y dos cabezas labradas en piedra de Tamajón para ser entregadas en junio de 1743. En un principio a Miguel le correspondían cinco, ejecutando finalmente dos. Como afirma la historiadora Tárraga la mayoría están trabajadas con gran finura, pero a nivel artístico no se puede precisar quién fue el artífice encargado de labrar cada una. Jiménez concluyó las suyas el 13 de enero de 1746 (Tárraga, 1992: 3. 34-38). El 23 de agosto de 1746 el escultor entregó tres veneras, labradas en piedra de Colmenar, destinadas a los frontones curvos de las ventanas del piso principal, recibiendo mil reales entre junio y diciembre (Tárraga, 1992: 3. 120-121). Posteriormente esculpió otras ocho para el interior del palacio, a doscientos reales cada una, a colocar debajo de las cartelas del Salón de Funciones, pagadas el 22 de septiembre de 1752 (Plaza, 1975: 266).

Junto a otros integrantes del taller labró diferentes piezas para las fachadas del palacio. Debían estar terminadas para junio de 1744. En unión con Francisco Stolz, escultor alemán, se le encomendaron tres trofeos de guerra en relieve, destinados a ambos lados de la Puerta de Levante, bajo el balcón principal. El 24 de junio de 1743 se le encargaba uno de los trofeos, de seis pies de largo y seis de ancho, por siete mil reales siguiendo el modelo aportado por el escultor principal. El 8 de enero aparecen varios pagos, el primero de mil reales. Las obras las realizó entre 1743 y 1744. Miguel Jiménez lo entregó acabado el 16 de julio de 1745 (Tárraga, 1992: 3. 87-89). La historiadora Tárraga afirma que debió concluir el trofeo encargado a Stolz por fallecimiento del escultor ese mismo año, cuyo visto bueno había tenido problemas tras la supervisión de Olivieri⁷⁹. El 9 de junio de ese año el director firmaba que ambas piezas eran válidas y se ajustaban a lo solicitado.

79. La pieza ya estaba colocada, quejándose Olivieri de que no se le avisó antes de ponerla para poder darle su conformidad. El escultor demostró su desacuerdo, afirmando que sí lo avisó.

En 1750 se encargaban cuatro escudos para el centro y remate de las cuatro fachadas del palacio⁸⁰. Tres de ellos, menos el de la fachada de poniente, fueron contratados con la compañía de escultores, entre los que estaba Jiménez, comprometiéndose, por contrato firmado el 11 de marzo de 1750, a ejecutarlos por el precio de 90 000 reales. Como afirma Tárraga al final los realizaron otros escultores, debiendo ser los contratados, en un primer momento, los directores del trabajo (Tárraga, 1992: 3. 126-127). Antes de estar acabados el escultor principal tuvo que realizar varias modificaciones.

Para la fachada norte, de carácter eminentemente religioso, se escogió un relieve del Zodíaco y el Cordero Místico, una exaltación de la figura de Cristo —comparándolo con el Sol— contratando el trabajo con cinco escultores, entre ellos Jiménez, por 12 000 reales. Olivieri lo había diseñado siguiendo las propuestas del padre Sarmiento. La obra finalizó el 25 de agosto de 1753 (Tárraga, 1992: 3. 141).

Para la fachada del mediodía se labraron bustos y trofeos relacionados con personajes míticos y de la Antigüedad. Representaban las efigies de cuatro reyes legendarios de España (Habides, Gargoris, Gerión y Argantonio) y cuatro héroes adorados en la península (Heracles, Osiris, Endovéllico y Netón). Los habían de esculpir tres escultores, Pedro Lázaro, Miguel Jiménez y Pedro Martinengo. Se pagarían 1600 reales por cada busto y 1200 por cada trofeo (Plaza, 1975: 226) y se habían de colocar en los frontis de las torres del Rey y de la Reina.

Para finalizar sus intervenciones en el exterior del palacio señalar la espadaña del reloj, propuesta con objeto de realzar su altura, rematada con flameros de piedra y otras piezas... Miguel, como profesor de escultura, cobraba 3885 reales por dos jarrones agallonados, con sus llamas, de piedra de siete pies de alto (Plaza, 1975: 249).

Para el interior del recinto palaciego ejecutó distintas obras y presentó varios diseños. Para la Escalera del Príncipe realizó diversos trabajos, destacando un escudo de armas a colocar sobre el arco de acceso. En 1744 percibía 500 reales por el trabajo ejecutado hasta ese momento. En 1745 recibía nuevos pagos, uno el 14 de junio y el otro el 27 de julio. El escudo fue entregado el 15 de julio de 1745 (Tárraga, 1992: 3. 296). Olivieri certificó el 11 de mayo de 1746 que estaba concluido y retocado por él mismo⁸¹. Cinco días después Miguel cobró 500 reales, los que se le habían retenido como garantía. Para el adorno de la escalera realizó seis cartelas con sus coronas de laurel en 1757, cobrando 1800 reales (Tárraga, 1992: 3. 299).

Miguel Jiménez, solo y junto a otros escultores, recibió varios encargos para la capilla del Palacio Real. En 1757 diseñó un modelo de capitel para este recinto con el objetivo de labrarlo con posterioridad en bronce, recibiendo por dicho en-

80. Las de la fachada principal entre dos ángeles, la de oriente entre dos grifos, la de poniente entre leones y palmas y la norte sin adornos.

81. María Luisa Tárraga emite su opinión tras los retoques del maestro. Afirma que Jiménez, en ese momento, no era demasiado diestro. Dice que apenas consigue dar relieve al escudo, sin destacar el collar del Toisón y otros detalles del mismo.

cargo 1500 reales (Plaza, 1975: 161). Para la tribuna originaria de dicho espacio (desaparecida) esculpió en 1758 un escudo de armas, en madera de pino con dos festones de hojas de laurel, cuatro remates tallados y nueve platillos por 2000 reales (Plaza, 1975: 150).

Junto a otros dos escultores realizó los adornos para el exterior de la cúpula de esta capilla, ocho llamas o flameros de piedra blanca de Colmenar por 8000 reales, muy similares a los de algunos templos turineses. Para la clave de la cúpula esculpió, en compañía de otros maestros, un pedestal que recuerda a un ara romana (Plaza, 1975: 153). Junto a Manuel Álvarez se encargó de labrar los pequeños detalles escultóricos que se colocaron al pie de la cruz que corona la cúpula (Tárraga, 1992: 3. 243).

Para el Oratorio de Damas, espacio utilizado por las señoras de la Corte en ceremonias religiosas privadas y otras actividades piadosas, realizó varias piezas. En 1747 se le pagó por un capitel de madera que pudo ser un modelo para este espacio. Según el profesor Plaza, el 27 de mayo de 1752, cobraba el labrado de dos capiteles jónicos, sesenta reales cada uno (Plaza, 1975: 265).

Desconocemos las obras en las que trabajó Miguel Jiménez en Madrid tras la construcción del Palacio Real. Quizás fuese uno de los colaboradores, junto a los escultores Francisco Gutiérrez y Roberto Michel, de la Fuente de la Cibeles (1777-1782), diseño de Ventura Rodríguez. Un tal Miguel Jiménez, contratado como adornista, labró las cenefas decorativas del carro de la diosa, cobrando por ello 8400 reales. Futuras investigaciones irán aportando más información.

8. CONCLUSIONES

Desde mediados del siglo XVII los templos y recintos monacales de la abadía de Baza y los de los obispados de Guadix, Almería y Jaén, territorios vinculados a nivel artístico, se dejaban seducir por los ricos efectos de lo ornamental que estaban extendiéndose desde varios talleres asentados en nuestra ciudad, caso la saga de los Jiménez. Muchas de las sencillas construcciones de estos territorios comenzaban a virar hacia el gusto barroco, a base de despliegues decorativos en todos los ámbitos.

Los Jiménez, una de las sagas relacionadas con el mundo artístico de la Baza barroca, y de su área de influencia, debieron decorar, con pinturas y con distintos objetos de patrimonio mueble (como retablos...) numerosos recintos eclesiásticos de estos territorios. Aunque gran parte de este legado ha desaparecido, o está oculto, destacar en primer lugar las pinturas murales del presbiterio de la iglesia colegial de Baza y posiblemente las de otros espacios religiosos en esta misma ciudad, como la Merced o los Dolores. A nivel de patrimonio mueble mencionar el magnífico retablo de la capilla mayor del templo conventual de los mercedarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Albarrán Martín, V. (2008) "Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 74, pp. 203-218.
- Castillo Fernández, J. (2000) *Viajes de un naturalista ilustrado por los reinos de Granada y Murcia*. Antonio José Navarro. Murcia: Universidad.
- Castillo Fernández, J. (2009) *Baza. Granada. Guías de Historia y Arte*. Granada: Diputación.
- Díaz Gómez, J. A. (2015) *Baza y el oratorio de San Felipe Neri. En el sueño por la independencia, poderes, sociedad y patrimonio en el Altiplano granadino*. Granada: Tambriz.
- García Romero, L. (2021) "Patrimonio Cultural de la iglesia y ermitas de la Puebla de Don Fadrique", en Martín Marín, A. & Fernández Tristante, R. (eds.) *Puebla de Don Fadrique, una mirada a su historia*. Huéscar: GDR Altiplano.
- Gea Arias, A. (1998) *Catril de la Peña*. Guadix: s.e.
- Gómez Román, A. M.^a (1994) "La pérdida del patrimonio eclesiástico y las Comisiones Científicas y Artísticas en la época de la desamortización en la comarca de Baza", en AA.VV. *Actas del II Coloquio de Historia Guadix y el Antiguo Reino de Granada (siglos XVIII-XIX)*. Guadix: Ayuntamiento, pp. 287-299.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1994) "Reflexiones en torno al arte de la altiplanicie granadina en el siglo XVIII", en AA. VV. *Actas del II Coloquio de Historia Guadix y el Antiguo Reino de Granada (S. XVIII-XIX)*. Guadix: Ayuntamiento, pp. 205-221.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1994-1995) "Arquitectura y ornato en la altiplanicie granadina durante el siglo XVIII", *Boletín del Instituto de Estudios Pedro Suárez*, 7-9, pp. 89-108.
- Lázaro Damas, M.^a S. (2005) "Pietas ad omnia utilis: una lectura iconográfica del camarín de la Virgen de la Piedad", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, pp. 119-137.
- Lázaro Damas, M.^a S. (2023) "El escultor Cecilio López Criado (c. 1601-1671). El patronazgo artístico de las órdenes religiosas", *UcoArte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 12, pp. 104-127.
- Lázaro Damas, M. S. (2025a) "El convento mercedario de Nuestra Señora de la Piedad de Baza. Historia y evolución arquitectónica", en López-Guadalupe Muñoz, M. L. & Díaz Sánchez, J. A. (eds.) *La Orden de la Merced en Granada y Baza*. Granada: Universidad, pp. 271-328.
- Lázaro Damas, M.^a S. (2025b) "Patrocinio, donación y mecenazgo artístico en Nuestra Señora de la Piedad de Baza", en López-Guadalupe Muñoz, M. L. & Díaz Sánchez, J. A. (eds.) *La Orden de la Merced en Granada y Baza*. Granada: Universidad, pp. 329-392.

- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (1998) "Del Barroco avanzado al Neoclasicismo en la re-tablística del Setecientos. Apuntes para una monografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29, pp. 89-106.
- Magaña Visbal, L. (1954) "Alonso de Cobarrubias y la iglesia Mayor de Baza", *Archivo Español de Arte*, 27, pp. 35-45.
- Magaña Visbal, L. (1978) *Baza histórica*, v. 2. Baza: Asociación Cultural de Baza y su comarca.
- Plaza Santiago, F. J. (1975) *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid: Universidad.
- Rodríguez Domingo, J. M. (2025) "Desamortización y patrimonio del convento de mercedarios calzados de Baza (Granada)", en López-Guadalupe Muñoz, M. L. & Díaz Sánchez, J. A. (eds.) *La Orden de la Merced en Granada y Baza*. Granada: Universidad, pp. 393-436.
- Rubio Lapaz, J. (1993) *Arte e Historia en la Puebla de Don Fadrique, La iglesia parroquial de Santa María*. Granada: Diputación.
- Segura Ferrer, J. M. (2007) *Baza, de la Ilustración al Historicismo: urbanismo, arquitectura y artes plásticas*. Tesis doctoral. Granada: Universidad.
- Segura Ferrer, J. M. (2013) "La casa del maestrescuela Jerónimo Cortés de Solís", *Revista Péndulo. Papeles de Bastinania*, 14, pp. 163-182.
- Segura Ferrer, J. M. & Valero Segura, C. (2023a) "Las capillas de los abades Francisco de Quintana y Álvaro de la Torre en la iglesia colegial de Santa María de la Encarnación de Baza", en Rodríguez Domingo, J. M. & Gómez Román, A. M.^a (eds.) *Ciudad, Iglesia y Patrimonio: Estudios de Historia Local*. Guadix: Centro de Estudios Pedro Suárez, pp. 117-166.
- Segura Ferrer, J. M. & Valero Segura, C. (2023b) "Baza, siglo XVII. Los claustros de la Merced y San Francisco y los alfarjes encasetonados del coro de Santo Domingo y de la sacristía colegial", *Péndulo. Papeles de la Bastinania*, 24, pp. 69-107.
- Segura Ferrer, J. M. & Valero Segura, C. (2024) "El taller de los Alós y el Barroco en los obisposados de Guadix-Baza y Almería", *UcoArte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 13, pp. 78-106.
- Tárraga Baldó, M.^a L. (1992) *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional.