

**BOLETÍN  
del  
CENTRO DE ESTUDIOS  
«PEDRO SUÁREZ»**

Estudios sobre las comarcas  
DE GUADIX, BAZA Y HUÉSCAR

**AÑO XXIX N° 29**

**2016**

# EL PINTOR JULIÁN DE CASTRILLO Y LOS PROGRAMAS DECORATIVOS DEL CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE BAZA (1520).

THE PAINTER JULIÁN DE CASTRILLO AND THE DECORATIVE PROGRAMMES OF THE CLOISTER OF THE MONASTERY OF ST. JEROME, BAZA (1520).

**María Soledad Lázaro Damas**

Centro Asociado de la UNED (Baza) | slazaro@baza.uned.es

*Recibido: junio de 2015 / Aceptado: agosto de 2015.*

## **Resumen**

En este estudio se dan a conocer las pinturas realizadas en 1520 por el pintor Julián de Castrillo para el claustro del monasterio de San Jerónimo de Baza. De igual manera se aportan algunos datos sobre otros encargos realizados para el citado monasterio, concretamente la policromía de dos imágenes representativas de la Virgen y de Santa Bárbara.

## **Palabras clave**

Arquitectura monástica | Retablos | Pintura religiosa | Iconografía cristiana | Protocolos notariales.

## **Summary**

This study is of the artist Julián de Castrillo's 1520 paintings for the cloister of the monastery of St. Jerome at Baza. At the same time it will provide information on other commissions for this monastery, in particular the colouring for two representations of the Virgin and St. Barbara.

## **Keywords**

Monastic Architecture | Altarpieces | Religious Painting | Christian Iconography | Notarial documentation.

## INTRODUCCIÓN.

El patrimonio histórico-artístico de la comarca de Baza ha sufrido a lo largo del tiempo unas pérdidas considerables que imposibilitan la comprensión de su verdadero valor y en su justa medida. La desnudez artística de sus iglesias y antiguos templos conventuales no ayudan precisamente a valorar aquella otra realidad de la que hablan sus inventarios con anterioridad a las desamortizaciones emprendidas en la primera mitad del siglo XIX o con anterioridad a la Guerra Civil. Para reconstruir esa realidad de una manera objetiva resulta inevitable la consulta de la documentación recogida en los protocolos notariales de las escribanías de Baza, ya que la documentación otorgada ante notario permite conocer la actividad desplegada en la ciudad y su entorno jurisdiccional, tanto por los artistas que contrataron la ejecución de las diferentes obras como por las instituciones y particulares que las promovieron; ayuda a valorar las preferencias estéticas a través de los datos expresos en la documentación así como las cuestiones de carácter iconográfico vinculadas a la producción artística. Las escrituras de los protocolos permiten deducir también la calidad del patronazgo desarrollado por los miembros de la élite local en las obras que promovieron y construir el relato cronológico de las obras de arquitectura emprendidas en una ciudad que había sido conquistada recientemente e incorporada al reino de Castilla y repoblada con efectivos cristianos de muy diverso origen. Ante la pérdida de la inmensa mayoría del patrimonio mueble y de una parte importante del patrimonio inmueble la documentación escrita es la única que ayuda a decantar los perfiles de una ciudad a caballo entre Levante y Andalucía y sujeta por tanto a las influencias de ambas zonas.

Desde ese punto de vista los protocolos notariales son también un recurso insustituible para reconstruir la actividad pictórica desarrollada en Baza. Una actividad íntimamente unida a las iniciativas promovidas por las órdenes religiosas en los monasterios de San Francisco, San Jerónimo y Santa Isabel de los Ángeles; a la labor de patronazgo privado desarrollada por la oligarquía local en sus capillas de enterramiento, y a la actividad de la iglesia mayor de Santa María de la Encarnación y de las iglesias parroquiales de San Juan y Santiago para hacer de sus fábricas iglesias en todo el sentido de la palabra. En todos estos casos escultura, pintura e iconografía fueron de la mano para configurar espacios donde la devoción, el afán de perdurabilidad, o la intencionalidad narrativa y didáctica se convirtieron en los motores que guiaron el proceso de creación artística.

Instrumentos de todo este proceso fueron los maestros de las diferentes disciplinas artísticas que hicieron realidad esos valores y, en particular, un grupo de pintores cuya actividad se documenta desde 1510 en adelante (Lázaro, 2013; Crespo, 2007). Aunque el trabajo que desplegaron no fue simultáneo en todos los casos, permite conocer en la actualidad el desenvolvimiento de un centro artístico menor como fue el caso de esta ciudad en el periodo que nos ocupa. Por orden cronológico el primer maestro documentado es Andrés de León, un pintor activo a lo largo de la década de 1510 y con un taller al que se han podido vincular dos oficiales, un muchacho llamado Julián, hijo de Pedro Mercador, y otro muchacho, Pedro de Valdivieso (Crespo, 2007: 618 d.681, 998 d.1754; Lázaro, 2013: 66-

67). Contemporáneo del anterior fue Diego de Cáceres, avecindado como León en Baza, y cuya figura aparece con un relieve y un interés mayor a partir de su obra conocida y documentada gracias a los contratos y los diseños ejecutados por el artista y conservados en la actualidad<sup>1</sup>. Con una presencia artística menor por el momento aparecen dos pintores, Juan Francés y Francisco de Pedrosa. El primero con una plena vecindad en Baza que se mantiene en la década siguiente, el segundo con unos lazos más difusos aunque con cierta relación con el monasterio de San Jerónimo, intuida a partir de su participación en calidad de testigo en varias escrituras otorgadas por su comunidad en 1517 (Lázaro, 2013: 67). Por último hay que unir a los nombres anteriores el de Julián de Castrillo, pintor documentado en 1520 por Magaña y al que identificó como Julián del Castillo (Magaña, 1996: 396) y autor de las pinturas realizadas en dicha fecha en el monasterio de San Jerónimo que sirven de hilo conductor a este estudio.

### EL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE BAZA.

Entre los monasterios existentes en Baza en 1520 se encuentra el monasterio de Santa María de la Piedad de la orden de San Jerónimo situado extramuros de la ciudad aunque muy cerca del arrabal Hedar y de uno de los antiguos cementerios islámicos (Sigüenza, 2000; Magaña, 1996: 389-411; Espinar, 1985; Lázaro, 2005; Castillo, 2009: 188-195). La Orden se estableció en Baza gracias a las gestiones realizadas por don Enrique Enríquez y su esposa doña María de Luna, fundadores del monasterio y promotores de sus obras. Los primeros años de esta nueva fundación religiosa permanecen en el anonimato debido fundamentalmente a la pérdida o desaparición de los protocolos notariales anteriores a 1511. Por este motivo los primeros datos acerca del monasterio se relacionan con la crónica de fray José de Sigüenza de la que proceden algunas de las notas generales que ayudan a establecer sus orígenes (Sigüenza, 2000: 2. 91). Según el ilustre cronista la fundación del monasterio estuvo vinculada al matrimonio formado por don Enrique Enríquez y doña María de Luna, fundadores a su vez de otras casas monásticas (Lázaro, 2003). La fundación debió realizarse con posterioridad al monasterio establecido en Granada por los Reyes Católicos y, posiblemente, siguiendo el ejemplo del precedente regio y de otros miembros de la familia Enríquez, asociados a la fundación de monasterios jerónimos<sup>2</sup>. También muy posiblemente la razón que pudiera justificar el permiso para fundar un nuevo monasterio de la citada Orden debió ser el parentesco y la cercanía entre Fernando el Católico y don Enrique, ya que este último era tío carnal del rey y además uno de sus más cercanos colaboradores.

Sigüenza plantea la fundación como una empresa desarrollada en común por el matrimonio Enríquez-Luna gestándose la idea en Medina del Campo, es decir, en la Corte. Por todo ello la fundación debió ponerse en marcha en la segunda

1. Magaña Visbal fue el primero que dio a conocer la existencia de este pintor (Magaña, 1996; Lázaro, 2013: 65-82).

2. Particularmente conviene mencionar el caso de Francisco Enríquez de Ribera, sobrino de don Enrique Enríquez, que fundaría el monasterio de Bornos en 1493 (Lázaro, 2005: 349).

mitad de la década de 1490. El encargado de hacer realidad el recinto conventual fue el mayordomo de los Enríquez, Tristán de Villarroel, que recibió el encargo no sólo de construir el monasterio sino de edificar también una residencia aneja y acorde con la categoría de sus señores. Para la construcción de ambos edificios se escogió una finca situada extramuros de la ciudad e incluida entre los bienes obtenidos por los Enríquez en el reparto de la ciudad. Villarroel construyó el embrión de lo que sería el futuro monasterio con la edificación de las estancias o área doméstica propia de la comunidad y la iglesia. Estas dependencias se organizaban en torno a dos claustros o galerías que cerraban el patio del convento en dos de sus fachadas. Según Sigüenza la iglesia fue realizada de tapiería y de buena proporción, lo que da idea del tipo de materiales utilizados y en consecuencia, de su rapidez constructiva. No obstante no aporta el cronista fecha alguna acerca de estas obras.

El monasterio fue ofrecido a la Orden en 1502, produciéndose su aceptación en el capítulo general del 29 de diciembre del mismo año. La dotación inicial del monasterio fue prevista para un total de veinte frailes aunque su número se incrementó en diez más en diciembre de 1504 (Sigüenza, 2000: 90). Sería precisamente en el verano de este año cuando comenzaron a llegar los primeros miembros de la comunidad presidida por fray Martín de Sevilla, prior del monasterio hispalense. Hasta el año 1510 no se completó el número previsto de frailes (Magaña, 1996: 391).

La muerte temprana de don Enrique Enríquez en 1504 determinó que fuese su viuda quien asumiese en exclusiva las responsabilidades y derechos adquiridos con la fundación. La fundación determinó además el derecho de patronato sobre la capilla mayor que pasó a convertirse en un espacio funerario asociado a la familia Enríquez. Estas funciones se extendieron también al resto del templo que se caracterizó como un espacio religioso y mortuario al construirse en él diferentes capillas y altares cuyo espacio había sido previamente donado a significativas familias de la élite local que adquirieron por su parte el derecho a enterrarse en él. Todo ello sería el punto de partida para el desarrollo constructivo y ornamental de estas capillas, algunas de ellas documentadas.

De entre los espacios domésticos propios del monasterio cabe destacar el claustro. De él poco más se sabe que lo aportado por Sigüenza configurándose también como un espacio mortuario. Posiblemente fue una de las dependencias afectadas por el terremoto de 1531, lo que ocasionaría su ruina. Años más tarde sería construido un nuevo claustro según las trazas de Rodrigo de Gibaja, ejecutado a lo largo de dos fases constructivas por los canteros Juan García de Gibaja y Hernando de Arroyo entre 1553 y 1563 (Castillo, 2009: 191-192). Este nuevo claustro ocuparía posiblemente el solar del primero; un claustro que, a juzgar por los contratos que se exponen a continuación, debía tener una interesante decoración pictórica determinada en gran manera por su iconografía.

## EL PINTOR JULIÁN DE CASTRILLO.

En 1520 la comunidad del monasterio jerónimo procedía a la ornamentación del claustro con un programa artístico integrado al menos por tres retablos de pintura. Estas obras aparecen asociadas en la documentación al pintor Julián de Castrillo, un maestro prácticamente desconocido y del que se han podido establecer algunos datos de carácter biográfico<sup>3</sup>. Tanto este contrato como otro otorgado por el pintor y la comunidad monástica permiten afirmar que Julián de Castrillo era vecino de Baza en las fechas de la escritura. Esta condición implicaría a su vez que el pintor pudo ser natural de esta ciudad o bien establecerse en ella en compañía de su familia en fechas posteriores a la repoblación. Para dilucidar su posible origen se han contemplado otros aspectos que pudieran arrojar alguna luz sobre el mismo, entre ellos su apellido y la existencia de algún aprendiz documentado con este nombre.

El apellido Castrillo aparece en Baza en la década de 1510 y vinculado a una familia sin relación laboral documentada con el oficio de la pintura. Así se documenta a Pedro de Castrillo<sup>4</sup> y a su hijo, Pedro Gómez de Castrillo, que ejerció como sastre. Con las lógicas diferencias marcadas por la grafía, Pedro de Castrillo podría identificarse con un repoblador, Pedro del Castillo, criado de don Enrique Enríquez, que se estableció en Baza en 1494 en compañía de su esposa Johana Martínez. En marzo de ese año recibiría en donación una casa de dos cuerpos en el arrabal de San Juan. No se ha podido determinar si ambos estuvieron emparentados con Julián de Castrillo ya que el nombre del pintor no se documenta en los protocolos notariales ni en la documentación conservada de la época con anterioridad a 1520.

Dado que, en las fechas que se analizan, era muy frecuente que los integrantes de una misma familia ostentasen apellidos distintos no habría que descartar que las primeras noticias acerca de Julián de Castrillo en relación con el mundo de la pintura pudiesen estar relacionadas con una carta de aprendizaje del oficio del pintor otorgada en 29 de marzo de 1512, tal y como señalamos en otro estudio anterior<sup>5</sup>. Por dicho documento el pintor Andrés de León, vecino de Baza, tomaba como aprendiz a un muchacho llamado Julián, hijo de Pedro Mercador, también vecino de la ciudad. El maestro se comprometía a la enseñanza del oficio a lo largo de un periodo de tres años. Dicha enseñanza debía realizarse “bien e cumplidamente segund e vos lo sabeys sin le encubrir cosa alguna en tal manera que el dicho cumplidos los dichos tres años el dicho mi hijo lo sepa de tal manera que pueda ganar como obrero segund que como otro cualquier otros obreros del dicho oficio ganen a vista de oficiales del dicho oficio”. El compromiso del

---

3. Las primeras noticias acerca de este pintor las dio a conocer Magaña Visbal, aunque con una lectura incorrecta de su apellido, que interpretó como Castillo. De esta manera hemos interpretado su apellido en anteriores publicaciones. La localización y lectura directa de dos documentos en los que se inserta su firma nos permite una lectura correcta de su nombre que debe interpretarse como Castrillo.

4. Archivo Municipal de Baza (AMB). *Libro del Repartimiento de Baza*, f. 313.

5. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Granada (APNG). Protocolo B-2, escribanía de Diego de Ahedo, ff. 128-129 (Crespo, 2007: 618 d.681; Lázaro, 2013).



maestro también quedaba claro además de la categoría que el muchacho debía adquirir al final del periodo: “Me obligo de le mostrar el dicho oficio de pintor e que en cabo dellos lo sabra como yo mismo o a lo menos tanto”. Si al final del periodo establecido Andrés de León no hubiese enseñado el oficio al muchacho, se comprometía a mantenerlo en el taller el tiempo necesario hasta completar la enseñanza y a pagar al muchacho el salario propio de un obrero y estipulado por dos oficiales. De la misma manera el padre adquiriría el compromiso de que Julián no abandonaría el taller y a que, de darse esa situación, volvería con el muchacho en el plazo de quince días. En esas circunstancias el muchacho perdería el tiempo trabajado en el taller y el padre debía abonar la suma de dos mil maravedís.

El maestro se comprometía a proporcionar al aprendiz cama, comida, bebida, vestido, calzado y algunas prendas concretas que se detallan en el documento. Tanto Andrés de León como Pedro Mercador firman la carta, lo cual es indicativo de cierto nivel de formación. Teniendo en cuenta el contado número de pintores establecidos en la ciudad cabe pensar que el muchacho pudiese ser Julián de Castrillo, ya que no se ha podido documentar a otro pintor con ese nombre.

Se ignora la edad que Julián contaba en las fechas del contrato aunque si, como se supone fue un contrato de oficial, debemos pensar en una edad superior a los quince años. De ser así el contrato pudo estar destinado a ampliar unos conocimientos adquiridos previamente. Quién pudo ser su primer maestro se ignora; aunque teniendo en cuenta los maestros activos en Baza en esas fechas cabe suponer que fuese el pintor Diego de Cáceres. Si se tiene en cuenta el periodo establecido para el aprendizaje, hay que deducir que Julián se convertiría en oficial o maestro del oficio en 1515 y, como tal, contratar obras a partir de ese momento.

Teniendo en cuenta los contados datos que aparecen en el contrato, y suponiendo que este Julián y Julián de Castrillo sean la misma persona, pueden apuntarse algunos de carácter familiar aunque escasos. Como ya se ha señalado el padre del pintor fue Pedro Mercador, vecino de Baza, por lo que hay que suponer que debió establecerse en esta ciudad desde años anteriores. La presencia de su firma al final del documento permite deducir cierto nivel de instrucción aunque se desconoce cuál fue su ocupación laboral. La documentación notarial permite conocer también que Pedro Mercador falleció en el año 1516, dejando viuda e hijos. Estos últimos quedaron bajo la tutela de Hernando de Santisteban, hermano de Mercador y tío de los menores, que actuaría como curador de los mismos, al menos en el caso documentado de uno de ellos. Hernando de Santisteban procedía de Quesada, se avecindó en Baza en 8 de diciembre de 1495,<sup>6</sup> recibiendo los bienes donados con anterioridad al armero Bernaldo de Hontiveros, que abandonó la ciudad. Recibió unas casas en el arrabal de San Juan cerca de la plaza de dicho arrabal y fue mayordomo de la ciudad entre 1508 y 1511 (Castillo, 2005). También fue mayordomo y apoderado del monasterio de San Jerónimo en 1511 y mayordomo del monasterio de Santa Isabel en 1512 (Castillo, 2005: 50). Dado que Hernando de Santisteban buscó un maestro para

---

6. AMB. *Libro del Repartimiento de Baza*, f. 279v.

uno de sus sobrinos y no lo hizo para Julián cabe suponer que éste se encontrase trabajando con algún maestro o que ejerciese ya como tal por pleno derecho.

Las siguientes noticias que se han podido localizar acerca de Julián de Castrillo lo perfilan como maestro del oficio, contratando obras de policromía de imágenes y de pintura propiamente dicha. Estos contratos se fechan en el año 1520 y están directamente relacionados con el monasterio de Santa María de la Piedad de la orden de San Jerónimo al que estaban destinadas las obras contratadas. Los contratos permiten afirmar también la formación del pintor y una educación mínima que se concreta en su firma, con una excelente y cuidada caligrafía. También ha de presumirse su mayoría de edad ya que figura como el otorgante del contrato, en ningún momento se declara menor de edad, y por lo tanto se muestra con capacidad legal para asumir las obligaciones derivadas del citado documento.

Con posterioridad Julián de Castrillo no se documenta entre los vecinos de Baza recogidos en el padrón de 1525 (Tristán, 1999). Cabe pensar en dos posibilidades; o bien una muerte temprana o bien un traslado a otra ciudad en busca de nuevos horizontes laborales. En todo caso cuestiones que esperamos aclarar en futuras investigaciones.

Los contratos suscritos con el monasterio de San Jerónimo revelan a un maestro con pleno conocimiento del oficio y experimentado tanto con la policromía de imágenes escultóricas como con la obra de pincel propiamente dicha. Otorgado en primer lugar el encargo de la policromía, y el segundo contrato con casi cuatro meses de diferencia, este último parece demostrar un nivel de satisfacción óptimo en la comunidad jerónima.

El primer contrato fue suscrito el día 2 de enero ante el escribano Diego de Ahedo, siendo los otorgantes fray Sebastián de Guadalcanal y Julián de Castrillo. El pintor se comprometía a pintar y dorar una imagen “de nuestra señora”<sup>7</sup>, para ello debía emplear colores finos y asentar bien el oro, además de pintar con su matiz al natural lo que requiriese cada cosa. De igual manera debía pintar y dorar una imagen de Santa Bárbara. Ambas obras debían realizarse a contento del prior y frailes del monasterio y de oficiales que valorasen la obra. Por su trabajo y los materiales percibiría seis mil maravedís, debiéndose ejecutar la obra en el plazo de un mes. Como testigos del documento aparecen el platero Gonzalo Fernández y Francisco Hernández, a quien se podría identificar con el entallador del mismo nombre, activo en esta ciudad. Un maestro que podría haber realizado las dos imágenes objeto del contrato. Se ignora el destino de ambas imágenes ya que el documento no aporta información al respecto. No obstante, hay que suponer que la primera de ellas estaría destinada a algún altar en tanto que la segunda debió tener el mismo destino. Es interesante señalar que Santa Bárbara fue elegida como patrona de la ciudad al producirse su entrega el día de la Santa, acontecimiento que se celebraba anualmente con la tremolación del pendón de la ciudad y una procesión que discurría hasta la iglesia de San Jerónimo,

---

7. El documento se encuentra deteriorado en el borde derecho, lo que impide la lectura completa de algunas palabras.



donde se oficiaba una misa (Magaña, 1996: 378). Como ya se ha señalado en otros estudios la procesión no contó con una representación escultórica de la Santa hasta 1518, fecha en la que doña María de Luna regaló una imagen al Concejo para ser colocada en la capilla de la sala principal de las Casas de Cabildo, según refiriese Magaña. Nada tiene de extraño a la vista de los datos anteriores que la comunidad jerónima quisiera disponer de una imagen propia con la intencionalidad de que ésta se convirtiese en titular de la festividad y de la procesión.

El segundo contrato fue otorgado ante el escribano Diego de Ahedo el día 23 de abril de 1520 por el padre fray Sebastián, vicario del monasterio de San Jerónimo. Por el documento Julián de Castrillo se comprometía a pintar “tres retablos para tres encasamientos que estan fechos en el dicho claustro del dicho monasterio”, percibiendo por el conjunto de la obra la cantidad de siete mil maravedís. El contrato estipulaba que los gastos relativos a los materiales debían correr a cargo del pintor que debía aportar los necesarios tanto para la pintura como para el dorado. El trabajo sería pagado en tres plazos abonándose cada uno de ellos tras la conclusión de cada uno de los retablos. Al igual que en el contrato anterior el pintor cobraba en el pago tanto el coste de los materiales como el de su trabajo. No estipula el contrato el plazo de realización de las pinturas, aunque sí que debían ser realizadas a vista de oficiales y a contento de la comunidad conventual.

A juzgar por los datos tan escuetos que aparecen en el documento, las pinturas debían estar destinadas a ornamentar tres retablos de madera realizados previamente y posiblemente con la misma factura. Aunque la escritura no aporta otros datos al respecto podría identificarse como autor de esas piezas al entallador Francisco Hernández, vinculado con anterioridad a otras obras realizadas en este monasterio.

Frente a lo escueto del documento el contrato estipula con absoluta claridad la temática a desarrollar en cada uno de los retablos, lo que permite deducir que se trataba de retablos con una sola pintura o de composición única. Todos ellos tenían en común un interesante requisito: “Abtorizaçado todo enderredor de romano muy perfectamente y a contentamiento como dicho es”. Un detalle que nos desvela un bastidor o marco ornamentado con labor de grutescos o con detalles propios de la decoración plateresca. De igual manera los retablos se caracterizaban por integrarse y formar parte de un programa iconográfico centrado en la Muerte y Resurrección de Cristo ya que cada uno de ellos estaba relacionado con un episodio del drama sacro. La descripción de su iconografía, de una manera precisa, resulta de un especial interés puesto que permite conocer desde el punto de vista documental las formas de representación de estos episodios.

El primer retablo estaba centrado en el tema de la Crucifixión, caracterizándose por la ambientación espacial del episodio y la nota de lejanía. De igual manera unía en la misma representación no sólo el tema de la Crucifixión en sí, sino también una secuencia anterior que plantea su componente narrativa y, en su conjunto, el afán descriptivo, aspectos vinculados a las condiciones impuestas por el contratante de la obra. La descripción es como sigue:

“Primeramente uno en que este figurado el crucificamiento puesto el cristo en la cruz y a Nuestra Señora del un cabo y a san Juan del otro y dos armados figurados al un cabo. Y a la parte donde estuviere Nuestra Señora figuradas las tres marias y figurado ansimismo en los lexos de figuras mas pequeñas a Nuestra Señora y las tres marias como vienen a donde esta la cruz abtorçado todo en derredor de romano muy perfectamente y a contentamiento como dicho es.”

El segundo retablo estaba dedicado a ilustrar el tema del Entierro de Cristo, no faltando en él la secuencia narrativa propia del retablo anterior. Su iconografía se ajustaba por completo al modelo desarrollado en otras obras sin que faltase un solo personaje:

“Otro de cómo pone a Nuestro Señor en el sepulcro figurados Nicodemos al un lado y Abarematía del otro y figurado a nuestra señora e a san Juan y a las marias y a la Madalena y figurado el sepulcro y figurada la cruz en los lexos que parezca que esta en un cerro y figurado alli los dos ladrones pendentos en los palos y todo muy bien atorçado enderredor de romano o de otra obra conviniente todo muy bien obrado e pintado a contentamiento como dicho es del dicho prior e frailes del dicho monasterio.”

El último retablo estaba dedicado a la Resurrección de Cristo indicándose los personajes de la historia sagrada que debían formar parte de la pintura:

“Ytem el otro en que este figurado la resurrección con las figuras de los armados y figurado en lo lexos a san Pedro e a san Juan como vienen a ver la resurrección y figurado tras de ellos como vienen las marias a ver la resurrección y todo lo demas que en este paso de resurrección se pone e figura todo a contentamiento de los dichos frayles como dicho es.”

El conjunto de las pinturas debió ser realizado por el artista, pues no se ha localizado documento que permita deducir lo contrario. En todo caso, y desgraciadamente para el patrimonio bastetano, las pinturas realizadas para los retablos de este claustro debieron quedar destruidas por el terremoto que afectó a Baza en la madrugada del día 30 de septiembre de 1531. Gracias a la documentación publicada se conoce que el monasterio de San Jerónimo fue uno de los edificios afectados por el seísmo, exponiéndose en los informes remitidos a la Corte que “se avía caído la mayor parte del monasterio” (Olivera, 1995: 217). También su iglesia, en particular, quedó arruinada por lo que se emprenderían nuevas obras en ella. Las obras se centraron en la cabecera del templo fundamentalmente, cuyo diseño se relaciona con otras obras de Rodrigo de Gibaja, que realizó una capilla mayor en cantería (Magaña, 1996: 397; Lázaro, 2005: 351-354; Castillo, 2009: 190). El claustro, situado junto al lienzo meridional de la iglesia debió verse muy afectado y, con él, unas pinturas que debieron desaparecer tempranamente. A pesar de su desaparición la documentación relativa a estos retablos de pintura ayuda a construir históricamente la actividad artística desplegada en Baza en unas fechas en las que la ciudad se estaba configurando plenamente como una ciudad cristiana. A ello contribuirían muy eficazmente los programas iconográficos desarrollados en otros espacios religiosos y que, como éste, no solamente ornamentarían iglesias, capillas y estancias diversas sino que se convertirían en un elemento adoctrinador y pedagógico.

## BIBLIOGRAFÍA.

- Castillo Fernández, J. (2005) "Negocios de familia: el perfil institucional y social de los mayordomos de propios del reino de Granada (1492-1550)", *Chronica nova*, 31, pp. 23-64.
- Castillo Fernández, J. (2009) *Baza*. Granada: Diputación, 2009.
- Crespo Muñoz, F.J. (2007) *El notariado en Baza (Granada) a comienzos de la Edad Moderna. Estudio y catálogo de los protocolos notariales (1510-1519)*. Granada: Universidad. Recuperado: <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/16734397.pdf> [consulta: 14.06.2015].
- Espinar Moreno, M. (1985) "Bienes donados por don Enrique Enríquez al monasterio de Santa María de la Piedad de Baza (1492-1493) en Cúllar", en AA. VV. *Homenaje al profesor doctor D. Manuel Vallecillo Ávila*. Granada: Universidad, pp. 261-279.
- Lázaro Damas, M.<sup>a</sup> S. (2003) "Poder y mecenazgo nobiliario en Baza. Doña María de Luna", *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 4, pp. 203-262.
- Lázaro Damas, M.<sup>a</sup> S. (2005) "Patronazgo y arquitectura en el convento de San Jerónimo de Baza", en Díaz López, J.P. (ed.) *Campesinos, nobles y mercaderes. Huéscar y el reino de Granada en los siglos XVI y XVII*. Huéscar: Ayuntamiento, pp. 345-359.
- Lázaro Damas, M.<sup>a</sup> S. (2013) "Consideraciones en torno al pintor renacentista Diego de Cáceres y su obra documentada en la Abadía de Baza", *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 14, pp. 65-82.
- Magaña Visbal, L. (1996) *Baza histórica*. Granada: Diputación.
- Olivera Serrano, C. (1995) *La actividad sísmica en el reino de Granada (1487-1531). Estudio histórico y documentos*. Granada: s.e.
- Sigüenza, fr. J. de (2000) *Historia de la orden de San Jerónimo*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Tristán García, F. (1999) "Baza, 1525: un estudio de la sociedad a través de un padrón de cristianos viejos", *Chronica nova*, 26, pp. 393-481.