

# ESTUDIOS



# El retablo mayor del monasterio carmelita de Santa Teresa de Jaén y su vinculación con el pintor Ambrosio de Valois

The high altarpiece in the Discalced Carmelite Convent of St Theresa, Jaén, and the painter Ambrosio de Valois

Lázaro Damas, María Soledad\*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2007.  
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2008.  
BIBLID [0210-962-X(2008); 39; 9-27]

## RESUMEN

En el presente trabajo se aborda el estudio artístico e iconográfico de las pinturas barrocas que integran el retablo mayor del Monasterio Carmelita de Santa Teresa de Jaén así como su posible relación con el pintor de formación granadina Ambrosio de Valois, activo en Jaén entre 1671 y 1720, del que se perfila su biografía y su vinculación con otras obras.

**Palabras clave:** Arte religioso; Arte barroco; Retablos barrocos; Pintura barroca; Iconografía religiosa.

**Identificadores:** Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa (Jaén); Valois, Ambrosio de.

**Topónimos:** Jaén; Granada.

**Periodo:** Siglos 17, 18.

## ABSTRACT

This paper offers an artistic and iconographic analysis of the baroque paintings which form the altarpiece of the Discalced Carmelite Convent of St. Theresa in Jaén. It also examines the possible connection between this work and the painter Ambrosio de Valois, who learned his profession in Granada and was active in Jaén between 1671 and 1720. We provide biographical data and information regarding some of the painter's other works.

**Key words:** Religious art; Baroque art; Baroque altarpieces; Baroque painting; Religious iconography.

**Identifiers:** St. Theresa Discalced Carmelite Convent (Jaén); Valois, Ambrosio de.

**Place Names:** Jaén; Granada.

**Period:** 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> centuries.

\* Grupo de investigación *Corpus de retablos y portadas en Granada y provincia*. Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: soledad.lazaro@gmail.com

En el año 1615 nació en Jaén una comunidad religiosa carmelita bajo el título de Santa Teresa de Jesús. Su fundación se hizo realidad gracias al apoyo económico de D. Francisco Palomino de Ulloa y de su esposa, D<sup>a</sup>. Luisa de Quesada, unidos en el empeño común de favorecer la creación de un nuevo convento de carmelitas descalzas en la diócesis. La joven, y poco numerosa, comunidad se instaló en unas casas compradas a tal efecto y cercanas al convento de carmelitas descalzos de San José, abordándose en las décadas siguientes las obras necesarias para configurar un auténtico recinto conventual. La definición arquitectónica de su iglesia no se emprendería hasta muchos años después y quedaría vinculada a Eufrasio López de Rojas<sup>1</sup>, maestro mayor de la catedral de Jaén, quien llevó a cabo su construcción entre 1673 y 1678<sup>2</sup> según los preceptos de austeridad y regularidad propios de la orden; el resultado quedó plasmado en una sencilla iglesia de cajón, con bóveda de media naranja sobre la capilla mayor, bóveda de medio cañón con lunetos en el cuerpo de la iglesia y coro alto situado a los pies. La iglesia estaba concluida a fines del verano de 1678 puesto que su consagración estaba prevista para el día 15 de octubre y, para rodearla de una mayor solemnidad, la comunidad carmelita celebraría una procesión por lo que solicitó del Cabildo y Ayuntamiento el permiso para ese acto público<sup>3</sup>. Con la conclusión del templo quedaba abierta la puerta a las iniciativas destinadas a configurarlo desde el punto de vista artístico e iconográfico, que no tardarían en hacerse realidad, y cuyo resultado más inmediato fue el retablo destinado a ornar su capilla mayor.

Las primeras noticias ligadas al retablo se documentan en el acta de cabildo del Ayuntamiento de Jaén correspondiente al 31 de enero de 1678, en la que se anota una solicitud de las carmelitas para poder utilizar las casas de cabildo como improvisado taller donde realizar el retablo de su iglesia, alegándose en la petición que no había espacio en el convento para este menester. La solicitud es interesante, puesto que permite considerar la posibilidad de que su hechura se hubiese contratado ya, pero desconcertante e inusual. Frente a la noticia anterior, las fuentes documentales emanadas directamente de este convento silencian cualquier novedad pero aportan la noticia de que el retablo fue realizado gracias a la generosidad de un importante y decisivo benefactor, D. Pedro de Contreras Salto<sup>4</sup>, quien concertó personalmente en Granada la realización de la pieza con el escultor Juan Puche<sup>5</sup>, en fechas cercanas a la conclusión de la iglesia. Esta elección pudo estar motivada por el consejo y las orientaciones de Eufrasio López de Rojas, a quien le unía una estrecha amistad, y quien estaba también íntimamente relacionado con el convento carmelita, a nivel laboral y a nivel familiar, ya que dos de sus hijas eran monjas profesas en este monasterio. Eufrasio López debía conocer a Juan Puche, por su periodo de trabajo en la catedral granadina, y también debió apreciar sus cualidades, como demuestra que fuera uno de los escultores llamados con motivo de la resolución escultórica de las portadas de la fachada principal de la catedral de Jaén en 1673, obra que le fue adjudicada pero que finalmente no llevó a cabo<sup>6</sup>. Un dato más sobre la posible relación entre ambos maestros es la presencia de Eufrasio López de Rojas, en calidad de testigo, en la escritura de concierto del retablo mayor del convento de San Francisco de Jaén, contratado inicialmente el 18 de septiembre de 1677 por Juan Puche<sup>7</sup>.

Aunque no se ha podido localizar el contrato del retablo carmelita, los problemas suscitados con motivo de su traslado a Jaén permiten conocer que debía estar concluido y colocado para el día 30 de septiembre de 1678<sup>8</sup>. Posiblemente estuviese previsto su dorado en Jaén, evitándose así desperfectos relacionados con el traslado. Pero al ser montado presentaba el grave problema de exceder en sus dimensiones a las de la capilla. No aclara la documentación conventual si se produjo una adaptación del mismo aunque por nuestra parte compartimos la opinión de la profesora Eisman, que considera que ésta debió producirse<sup>9</sup> ya que existen referencias a la existencia de la pieza en fechas posteriores, sin que medie noticia alguna referente a un nuevo encargo.

Por razones que se ignoran, pero que posiblemente haya que relacionar con un aspecto poco satisfactorio del retablo realizado a finales del siglo anterior, hacia 1783 se produjo la realización de un nuevo retablo, a excepción de las pinturas y sus marcos<sup>10</sup>, que serían los únicos elementos conservados del retablo anterior. No aclara la documentación en qué consistió exactamente esa nueva empresa pero, en todo caso, el resultado viene a refrendar la opinión de Ulierte Vázquez, referente a que este retablo constituía una excepción a la regla del retablo diocesano al ser lo arquitectónico mero marco para las pinturas<sup>11</sup>. El retablo estaba completamente montado en la capilla mayor cuando Antonio Ponz visitó Jaén pues, en sus cartas, se refiere expresamente a sus pinturas<sup>12</sup>. En 1900 se añadiría en la calle central un lienzo de la Santísima Trinidad, procedente de un altar situado a la salida de la sacristía, y que fue sustituido por el lienzo de la *Encarnación* en la posguerra. Las últimas intervenciones en el retablo, debidas al pintor Francisco Cerezo, se produjeron en 1984, año en que se procedió a restaurar la mayor parte de sus lienzos; concretamente los lienzos de la *Encarnación*, *San Juanito*, *Santa María Magdalena*, *San Sebastián*, *San Pablo*, *San Jerónimo* y el *Triunfo de la Fe*<sup>13</sup>.

El retablo carmelita es esencialmente un retablo de pintura siendo su estructura un mero pretexto para alojar los diferentes lienzos. En la actualidad se compone de un total de diez, aunque uno de ellos no forma parte del retablo original. Los nueve restantes debieron integrarse en la estructura de la pieza creada en 1678 y con una disposición, si no idéntica, muy similar. Nada se conoce sobre el origen de las pinturas, que no se aclara en la documentación existente en el convento, aunque desde finales del siglo XVIII han venido relacionándose con



1. Ambrosio de Valois (atrib.) Retablo mayor. Iglesia carmelita de Santa Teresa. Jaén.



2. San Juanito.

Ambrosio de Valois, gracias a la información suministrada por Antonio Ponz.

Desde el punto de vista iconológico destaca en el retablo la presencia de una línea argumental centrada en torno a la reivindicación del ideal religioso carmelita mediante la evocación de los más significativos representantes de la vida activa, como es el caso de San Pablo, y de la vida contemplativa, San Juan Bautista, Santa María Magdalena y San Jerónimo, unidos a la iconografía del Carmelo por su ejemplaridad

y su profunda identificación con los valores practicados y exaltados por esta orden religiosa: el retiro y el aislamiento voluntario del mundo, la mortificación, la práctica de la oración y la penitencia. Junto a las anteriores, se incluyen en el retablo dos pinturas representativas de la Pasión y Resurrección de Cristo y una del martirio de San Sebastián con una doble finalidad, propiciar en las monjas la meditación acerca de la pasión de Cristo y de los santos mártires y promover el deseo de imitar a Cristo en sus dolores y afrentas. El valor ejemplar de las pinturas se mantiene con la plasmación de dos grandes conceptos unidos a la espiritualidad carmelita y a la religiosidad barroca en general, la Inmaculada Concepción y el triunfo de la Fe eucarística, elemento central en la vida de estos conventos. Todo ello compone un retablo en el que es posible apreciar una gran similitud técnica y expresiva entre la mayor parte de los lienzos y, por lo tanto, ligar su autoría a un mismo pintor o taller y afirmar la poderosa influencia que la estampa grabada ejerció en las diferentes pinturas.

El programa desarrollado en el retablo comienza en la predela donde se disponen dos lienzos que forman pareja, representativos de San Juanito y Santa María Magdalena. Ambos son expresivos de la renuncia a las vanidades del mundo y de la adopción de un modelo de vida contemplativo. La factura y la composición de estos lienzos se singularizan con respecto a sus compañeros y obedecen a un mismo formato que decanta a los personajes aislados en primer plano, ante un ambiente de sombra y penumbra sugerido por una masa vegetal, y resuelve el resto de la tela mediante el recurso del paisaje o del fondo arquitectónico que se convierten así en elementos que aportan profundidad y luminosidad a la escena.

El lienzo de *San Juanito* es una amable evocación infantil del precursor de Cristo que, sentado en una peña y con semblante reflexivo, abraza al corderito que se alza sobre sus

patas traseras. Ambas figuras conforman una pirámide visual con fuertes contrastes lumínicos que ponderan expresivamente al niño y proyectan sutiles reflejos dorados en el vellón del cordero. La cruz con el rótulo descansa en una peña, envuelto todo ello por un ambiente de penumbra que contribuye a destacar las claras tonalidades del paisaje natural que ocupa la mitad derecha del lienzo. Es perceptible el claro deseo del artista de crear un ámbito espacial cercano y, al mismo tiempo amplio, definido por una profunda



3. María Magdalena despojándose de sus joyas.

perspectiva y donde se combinan arquitectura y elementos naturales en tonos terrosos, verdes y azules grisáceos con las tonalidades rojizas que conforman el amplio celaje. Un paisaje que se extiende a la parte izquierda del lienzo subrayando su importancia. El planteamiento de esta pintura recuerda esquemas similares utilizados en la pintura granadina de la época para la resolución del fondo, especialmente en la obra de Pedro Atanasio Bocanegra y en la de Miguel Jerónimo de Cieza. Del primero cabe señalar la *Alegoría del río Darro*, del Museo de Bellas Artes de Córdoba, y de Cieza los dos paisajes con angelillos de colección particular<sup>14</sup>. En cuanto a las figuras que justifican el tema del lienzo ofrecen una relación compositiva con el *San Juan Bautista* de Ribera, de colección particular, y expuesto en Madrid en 1992<sup>15</sup>; ambas representaciones obedecen a un mismo modelo inspirador, salvadas las diferencias de edad del santo en uno y otro lienzo y, por supuesto, las diferencias técnicas. Esta semejanza invita a pensar en una fuente grabada para la composición del lienzo giennense en el que su autor habría introducido el dilatado fondo paisajístico con una mayor libertad.

La pintura de *María Magdalena despojándose de sus joyas* evoca, mediante una composición refinada y elegante, marcada por el sentimentalismo, un episodio vital de la santa frecuente en el arte de la Contrarreforma, expresivo del arrepentimiento, y en la que el pintor opta por una figura de atractivo diseño emparentada con modelos manieristas y cercana en su planteamiento compositivo a los tipos de José de Ribera y Alonso Cano. La figura de María Magdalena, completamente vestida, se recorta ante el roquedo oscuro y se rodea de una serie de atributos expresivos. Abraza el frasco de perfumes que recuerda su relación con Jesús en tanto que dirige su atención, con la otra mano suspensa en el aire, hacia las ricas joyas y adornos que aparecen sobre una roca cercana. Éstas aparecen compuestas fundamentalmente de perlas, como recuerdo



4. La Flagelación de Cristo.

simbólico de los errores de su vida anterior, de sus lágrimas de arrepentimiento y como anticipo futuro de su pureza recuperada<sup>16</sup>. La escena se abre a un fondo paisajístico intelectualizado, abocetado, en el que se mezclan por igual naturaleza y arquitectura para evocar una vista ideal de la ciudad de Jerusalén y del templo de Salomón representado en el edificio cupulado y flanqueado por esbeltas columnas helicoidales rematadas por esferas. El referente para esta composición arquitectónica podría encontrarse en la serie de vistas ilustrativas de la ciudad de Roma, incluidas en la obra *Deliciae Urbis Romae*, grabada por Dominicus Custos en 1600, y de la que el pintor tomaría la referencia de la cúpula de San Pedro de Roma para la evocación del templo. De ella procedería también el motivo de la columna colosal y helicoidal, presente en la marca tipográfica de este grabador<sup>17</sup>. No se olvida la inclusión de un horizonte montañoso en el que destaca el monte coronado por una fortaleza que se alza sobre la ciudad representada.

En todo caso se trata de un fondo arquitectónico con un fuerte contenido simbólico, moralizante y expresivo del arrepentimiento de María Magdalena, de su renuncia a las vanidades del mundo y de su retiro. La presencia de la Magdalena en este retablo está más que justificada dado el valor ejemplarizante de la penitencia que la Santa encarnaba y su relación con el Carmelo. Como señalase Odile Delenda, el tema de la conversión de María Magdalena fue muy abundante en los conventos del Carmen reformados por Santa Teresa de Jesús<sup>18</sup>. La misma santa afirmaba que encontró en la santa penitente el aliento o la ayuda necesaria para afrontar el llamamiento a la penitencia experimentado ante una imagen de la Pasión.

Como en el lienzo compañero, los contrastes lumínicos alcanzan un gran protagonismo, magnificando la figura de María Magdalena, realzando el conjunto de alhajas distinguidas por las perlas y las sobrias tonalidades de su indumentaria y aportando profundidad al paisaje, definido con tonos terrosos, azules y dorados rojizos. Una importancia destacada tiene también el dibujo que decanta plásticamente las formas y valora el abundante plegado de paños, destacando el rotundo perfil y la rubia cabellera descrita con puntiagudos y rizados mechones así como el dubitativo gesto de rechazo.

La composición de la pintura recuerda el ejemplo de otros lienzos andaluces en los que se plantea una resolución muy similar para la figura humana y la abertura a un

paisaje lo que nos sugiere una estampa común como fuente de inspiración. Junto a ello no puede olvidarse el ejemplo también de composiciones ligadas a la obra del propio Cano en las que podría encontrarse la referencia para la composición de los paños, la visión escorzada de la figura y el ahusamiento de las piernas. También cabe destacar las relaciones con alguna composición vinculada a Juan de Valdés Leal, en especial una interpretación de la Magdalena penitente<sup>19</sup> sintomática, como las anteriores, de la atención y el interés de los pintores andaluces hacia el paisaje<sup>20</sup>.

Frente a las anteriores, la pintura representativa de la *Flagelación de Cristo* destaca con una factura completamente distinta, con un planteamiento tenebrista, un dibujo seco y una rigidez evidente en la resolución de volúmenes. Se trata de una pintura arcaizante, más propia de otros momentos anteriores del siglo y ajena al resto de la serie, que recuerda la estampa de la flagelación de Cristo, integrante de la serie de los Misterios del Rosario, grabada por Raffaello Schiaminossi y difundida desde la segunda década del siglo XVII en los ambientes religiosos y artísticos. Es posible que la pintura integrase los fondos existentes en el convento con anterioridad a la realización del retablo y que se acomodase a él. En todo caso su iconografía se inserta plenamente entre los temas de reflexión y meditación propios del Carmen descalzo, que vio en la humanidad de Cristo y en los sufrimientos de la Pasión un llamamiento a la introspección y al recogimiento. Son frecuentes las alusiones a estos temas en la obra de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, popularizados plásticamente con una fuerte carga dramática.

El referente de la estampa grabada planea con fuerza sobre la versión del *Martirio de San Sebastián*. En este caso la figura del santo se singulariza en una artificiosa y lánguida disposición sobre el tronco que ha servido como patíbulo, apoyada por un correcto estudio anatómico y la incidencia de una iluminación lateral que crea contrastes de luces y sombras. El peso de lo anecdótico es evidente en el grupo de soldados del fondo pero también en los que ocupan los primeros planos, junto a las ropas y armadura del santo, que sirven de pretexto al pintor para realizar otros tantos estudios, ponderados por los escorzos así como por un dibujo preciso. Al igual que en los lienzos anteriores, la intensidad de los tonos rojos empleados en la indumentaria de los soldados supone una llamada de atención hacia estos personajes. El fondo se resuelve con la visión de un amplio celaje, con tonos rojizos y cenicientos, que sirven de contrapunto a la mórbida y desmadejada figura. El martirio de San Sebastián sirve en este retablo como pareja a la flagelación de



5. Martirio de San Sebastián.



6. Resurrección de Cristo.

Cristo, como ejemplo del valor del martirio por la defensa de la fe, uno de los grandes valores de la religiosidad contrarreformista. Precisamente sus devotos relacionaron estrechamente su martirio con la pasión de Jesús, al comparar el árbol al que fue atado con la cruz y sus heridas con las llagas de Cristo<sup>21</sup>. El tema del martirio de San Sebastián fue interpretado previamente por Sebastián Martínez Domedel para la catedral de Jaén<sup>22</sup> en un lienzo de grandes dimensiones y dinámica composición, admirado por Palomino en las líneas que dedicara a este artista, y con el que se ha relacionado un boceto preparatorio de colección particular. En todo caso su alusión nos parece procedente puesto que en el boceto puede verse la interpretación de los personajes secundarios que se realiza en el lienzo carmelita<sup>23</sup>, lo que apunta a la utilización de una misma fuente iconográfica por parte de ambos pintores. Para la figura del santo, Valois debió inspirarse en alguna estampa grabada difusora de las versiones

que, del tema, realizase Guido Reni, caracterizadas por el aliento dinámico y emocional que impregna la figura.

El segundo piso del retablo adquiere unas connotaciones triunfales debido a la temática desarrollada en los lienzos de las calles laterales: la Resurrección y la Inmaculada Concepción. La *Resurrección de Cristo*, uno de los dogmas fundamentales del Cristianismo, se basa posiblemente en el grabado que de este tema realizase Cornelis Cort sobre composición de Giulio Clovio<sup>24</sup>. Se trata de una interpretación que, como en los otros casos, se centra en los aspectos básicos prescindiendo de otros elementos marginales para lograr así una mayor cercanía al tema representado. En este caso adaptando también el marco espacial. La visión sobrenatural de Cristo sobre el sepulcro cerrado es la protagonista de la pintura; un protagonismo subrayado por el dorado rompimiento y la atrayente mancha roja con la que se resuelve el manto ondeante y ante los que se decanta plásticamente la figura de Jesús, fuertemente iluminado. Ante el sepulcro se muestra la sorpresa causada por este hecho entre los tres soldados, que mantienen la disposición del grabado original pero se conciben con detalles físicos y de indumentaria más cercanos a los grabados flamencos. Los cambios son perceptibles también en la configuración espacial, que se reduce significativamente para concentrar a las distintas figuras. La composición incide de forma especial en la idea de movimiento, en una gradación lumínica correcta y sin excesos que mantiene el tratamiento de luces y sombras del grabado de referencia, tal y como señalase Benito Navarrete<sup>25</sup>, al tiempo que pondera el tratamiento anatómico de las

figuras, subrayado por un dibujo preciso. Desde el punto de vista de los significados simbólicos, el episodio resulta altamente significativo puesto que no sólo expresa la victoria de Cristo sobre la muerte sino que responde al objetivo perseguido tras una vida de privaciones y rigurosa austeridad.

El lienzo de la *Inmaculada Concepción* es una bella y sosegada interpretación del concepto mariano que aúna en su composición los tipos propios de la escuela madrileña vinculados a Juan Carreño de Miranda, Claudio Coello y José Antolinez, con los modelos desarrollados por Alonso Cano, particularmente en su *Inmaculada* de San Isidro de Madrid, y por Juan de Sevilla en sus inmaculadas de la Universidad de Granada y de la colección Meadows. Resuelto con una rica entonación y colorido, ofrece una visión idealizada de la Inmaculada, muy posiblemente inspirada en su mayor parte en una versión grabada de este tema realizada por Raffaello Schiainossi sobre composición de Bernardo Castello<sup>26</sup>. La Virgen se configura como el eje de una rigurosa composición simétrica, marcada por la ordenación de la corte angelical y sus dinámicos desnudos.

Apoyada sobre la improvisada peana sugerida por el creciente lunar y tres ángeles, desarrolla la silueta ahusada en la línea de Cano y Sevilla, con los preceptivos colores blanco y azul, y envuelta por un dorado rompimiento de gloria. El lienzo se enriquece con la inserción de un paisaje lauretano que reproduce en tierra símbolos arquitectónicos, acuáticos y vegetales. No falta entre ellos un pórtico clásico, alusivo a la puerta del cielo, presente en el lienzo de *San Pablo* y el edificio monumental cupulado del lienzo de *María Magdalena*, inspirado en San Pedro de Roma. Esta simbología lauretana se enriquece con los símbolos florales de los que son portadores los ángeles y que constituyen uno de los más ricos repertorios florales de la iconografía de la Inmaculada en la provincia de Jaén, con un tratamiento preciso y detallado, que nos permite vislumbrar la mano de un pintor que no fue insensible a este género. Frente a la rotundidad de los lienzos anteriores, este lienzo inmaculista resulta mucho más emotivo, más propenso a la belleza y la idealización de las formas. Desde el punto de vista de la iconografía, la presencia de la Inmaculada está plenamente justificada en una época muy sensible a la defensa de este misterio mariano y entre los muros de un convento carmelita; una orden caracterizada por su talante mariano y que se erigió



7. Inmaculada Concepción.



8. San Pablo, El triunfo de la Fe y San Jerónimo.

en una fuerte defensora del misterio junto a los franciscanos. Pero la *Inmaculada* tenía en este retablo además unas connotaciones de ejemplo para las monjas que rezaban y meditaban cada día ante él. Encarnaba la virginidad y la pureza, los mismos valores defendidos y practicados de forma rigurosa en el seno del Carmelo.

El retablo se corona con un ático en el que se distribuyen tres lienzos. El tema central es el triunfo de la Fe en tanto que en las calles laterales se representan a San Pablo y San Jerónimo. En este ámbito se han valorado ante todo las referencias a los orígenes de la orden carmelita y su relación con los anacoretas y los santos penitentes así como el valor de la Fe, como una virtud y arma espiritual para hacer frente a las tentaciones. Su representación ilustra visualmente el artículo XIV de la regla carmelita, aprobada por Inocencio IV en 1247: *“Sobre todo hay que abrazar el escudo de la fe, con que podáis apagar los dardos del maligno; pues sin fe es imposible agradar a Dios”*. La fe mantuvo el aliento de San Jerónimo, encarnación de la filosofía del menosprecio, de la renuncia a cualquier posesión terrenal<sup>27</sup> y ejemplo altamente elocuente del amargo camino por el que discurre la vida contemplativa. Y la fe es una enseñanza constante en la vida y escritos de San Pablo cuya presencia en este retablo tampoco es casual, sino fruto de la voluntad de expresar el valor del arrepentimiento, la conversión y, sobre todo, el trabajo, la vida activa de la predicación, la antítesis de la ociosidad. Su evocación apoya visualmente el precepto XVII de la regla de la orden y referente al trabajo: *“Empleaos en algún trabajo, para que el diablo os halle siempre ocupados; no sea que, por culpa de la ociosidad, descubra el maligno brecha por donde penetrar en vuestras almas. Tenéis a propósito la enseñanza, así como el ejemplo del apóstol san Pablo, por el que hablaba Cristo, y al que Dios nombró pregonero y maestro para predicar a los paganos la fe y la verdad. Si lo seguís, imposible equivocaros”*<sup>28</sup>.

La pintura correspondiente a *San Pablo* se inspira en fuentes grabadas de distinto origen mediante las cuales el pintor compuso un lienzo que singulariza la imagen del santo y su actividad intelectual, especialmente la redacción de las Epístolas, pero también concede protagonismo al fondo arquitectónico que se apodera de la parte derecha del lienzo y

crea un ámbito de profundidad y luz. Para la figura de San Pablo se utilizó una composición de Abraham Bloemaert, grabada por Willem van Swanenburg tal y como apunta Navarrete Prieto<sup>29</sup>, que fue reproducida por entero con la excepción del fondo, donde se exponía el tema de la conversión. Esta elección supuso la plasmación de una figura de severa monumentalidad, subrayada por los tonos verde y rojo de túnica y manto, resueltos con fuertes contrastes lumínicos; en este sentido luces y sombras siguen las pautas marcadas por el grabado de referencia, con una iluminación lateral de izquierda a derecha. No sería la única vez que esta estampa tuviese eco en la pintura giennense ya que, la cabeza de San Pablo, sería utilizada sabiamente por el pintor en un lienzo con el tema de la *Coronación de la Virgen*, conservado en la iglesia de San Juan. Para la composición del fondo se escogió una ambientación arquitectónica compuesta en perspectiva, cuyo elemento más interesante es un pórtico clásico precedido de escalinata y balaustrada y rematado con pináculos. Se trata de un elemento presente en otras obras de este retablo y este momento en Jaén y que interpretamos como una verdadera marca de autor. Los edificios que conforman este fondo arquitectónico aparecen fuertemente iluminados con unos tonos amarillentos y se recortan ante un celaje con toques rojizos. Con esta breve descripción arquitectónica se evoca el ámbito público y urbano que sirvió de escenario a las predicaciones paulinas.

La pintura central del ático, el *Triunfo de la Fe cristiana sobre las ciencias humanas*, se inspira en la composición homónima realizada por Rubens e integrada en la serie de tapices de las Descalzas Reales de Madrid, una serie que alcanzaría una gran difusión<sup>30</sup> gracias a los grabados realizados por Lawers y Schelte a Bolswert. En este caso la pintura se inspira en el grabado realizado por Nicolás Lawers<sup>31</sup>, que se adapta a los límites impuestos por el remate alabeado del marco. Como ocurriera con la pintura de San Pablo, el artista ha compuesto el lienzo con las figuras principales, suprimiendo algunos otros elementos que podríamos considerar de relleno. En todo caso vuelve a existir una copia casi literal de un tema del que se suprimen las columnas situadas en los extremos y se modifica la disposición del cortinón y de algunos ángeles. La escena se centra en la visión del carro, arrastrado por dos ángeles mancebos con túnicas violáceas, sobre el que se alzan la alegoría de la Fe, evocada mediante una figura femenina nimbada, y la figura de un mancebo arrodillado, mostrando sus atributos correspondientes: el cáliz con la hostia y la cruz. El carro es empujado por dos ángeles niños que vuelven sus miradas hacia el grupo personificador de las ciencias humanas, que avanza encorvado y cautivo tras el carro: la Astronomía, encarnada en un varón con una esfera armilar y un libro; la Filosofía, encarnada en un anciano apoyado en un bastón; la Naturaleza, personificada en una mujer semidesnuda y maniatada y la Poesía, personificada en la figura coronada de laurel del fondo. El lienzo se completa con otras figuras portadoras de símbolos de la pasión: dos ángeles con la corona de espinas y los clavos, dos ángeles que sujetan el cortinón y una alegoría femenina portadora de una antorcha sobre un trono de nubes. Es, precisamente esta figura, una de las variaciones que se registran en el lienzo frente al original rubeniano además de la evocación de la figura de la Naturaleza, a la que el pintor ha suprimido el motivo de los múltiples senos. Se trata de una composición equilibrada en su organización y caracterizada por un acusado dinamismo, expreso en las contorsio-

nes anatómicas y en el agitado ondear de paños y cabellos. Desde el punto de vista de la gradación lumínica, la pintura mantiene las luces y sombras de la estampa de Lawers, en especial definiendo anatomías fuertemente iluminadas como contrapunto a los tonos oscuros o al rojo con los que se resuelve sus indumentarias. El fondo se resuelve con un celaje azulado poblado de nubes plumizas y cenicientas y con toques rojizos en la línea del horizonte. El resultado es un ambiente fantástico, crepuscular y con una fuerte carga dramática potenciada por los tonos apagados que diferencian el lienzo giennense del vivo colorido del original rubeniano. Este tema volvería a plantearse con éxito en la escuela granadina gracias a las pinturas realizadas por Risueño para la catedral de Granada<sup>32</sup> y a la interpretación que realizase Chavarito para la iglesia de la Magdalena en 1716<sup>33</sup>.

Con unas posibilidades expresivas mucho más dramáticas se evoca la figura de *San Jerónimo penitente* en un ambiente crepuscular y tenebrista, propiciado por la cueva que suele servir de marco y ambientación a este capítulo de su biografía, marcado por su retiro al desierto sirio donde vivió cuatro años como ermitaño. El pasaje escogido es el que narra las alucinaciones sexuales a las que se vio sometido el santo en su vida de privación y ascetismo; unas tentaciones que combatía golpeándose el pecho con una piedra. La composición se adapta al marco impuesto por el retablo y muestra al santo arrodillado mediante un forzado escorzo, envuelto en un amplio manto con abundante plegado, definido con un cálido e intenso tono rojo que acentúa su aspecto macilento pero ennoblece al mismo tiempo su figura, recordando su relación con el cardenalato. Como atributos San Jerónimo sujeta en una mano la piedra mientras sostiene en la otra la cruz. Formando parte de la composición aparecen otros atributos habituales en su iconografía: el león, la calavera y los libros que evocan el papel central que la meditación sobre la muerte ocupa en la soledad eremítica y su vertiente como teólogo y traductor de la Biblia. El fondo se resuelve en tonos terrosos muy oscuros, brevemente interrumpidos por un pequeño hueco que deja ver un breve celaje resuelto en tonos azules con toques rojizos, similares a la resolución empleada en el lienzo de *San Pablo*. Es muy posible su inspiración en una estampa grabada de Abraham Bloemaert, de la que el artista habría tomado la composición esencial de la figura del santo, resuelta con maestría.

En la actualidad el retablo se completa con una pintura de la *Encarnación*, basada en la *Anunciación* de Ángelo Nardi, del convento de las Bernardas de Jaén<sup>34</sup>. Aunque no se ha documentado su autor, la resolución de la pintura y detalles tales como las cabecitas aladas hermanan este lienzo con el de la Inmaculada, lo que en su día nos permitió vincularlo con el resto de las pinturas del retablo<sup>35</sup>. La Encarnación fue una advocación mariana frecuente en las identidades de los conventos carmelitas, puesto que muchos de ellos asumieron este título y lo expresaron a través de las artes figurativas en sus recintos. Se trata de una creencia fundamental en el universo católico, reforzada en la religiosidad contrarreformista, y ampliamente difundida en el Carmen reformado por lo que su presencia junto a la Resurrección, original o como fruto de la casualidad, resulta más que adecuada para ilustrar el dogma de la Redención.

A pesar de las noticias reseñadas sobre el retablo en general, las referencias documentales a sus pinturas brillan por su ausencia por lo que nada se conoce salvo el hecho apuntado

de su posible conservación en la reforma de 1783 y su enumeración en la descripción de la pieza en el año 1920. Ello no ha sido óbice para que, desde fines del siglo XVIII, se haya destacado su relación con Ambrosio de Valois y Sebastián Martínez Domedel<sup>36</sup>; una relación establecida por Ponz con la información oral que recabó en su tiempo y su propia intuición: “*Del expresado Valois son diferentes cuadros en la iglesia de Carmelitas Descalzas, y por de el se tienen todos los del retablo principal; pero el San Jerónimo y San Pablo en el remate del mismo, más me parecen de Martínez*”. Ponz visitó Jaén poco tiempo después de la instalación del segundo retablo, si no antes, y debió obtener la información de la propia comunidad carmelita, entre la que se habría mantenido el recuerdo de Ambrosio de Valois gracias a la destacable presencia de obras de su mano en el convento.

No son muy numerosos los datos conocidos sobre la vida y obra de Ambrosio de Valois. Como notas biográficas relacionadas con los años anteriores a su llegada a Jaén, sólo se conoce poco más que algunos de los datos contenidos en su expediente matrimonial, publicados por Ortega Sagrista, quien realizó un pequeño bosquejo de este artista<sup>37</sup>, repetido en estudios posteriores. La consulta directa de este expediente, conservado en el Archivo Diocesano de Jaén, permite reafirmar su fecha de nacimiento en 1651, en Madrid, donde no sabemos si, circunstancialmente o de forma permanente, residían sus padres, Pascual de Valois y Margarita Roselin, de origen francés y sin relación conocida o documentada con el arte de la pintura. Establecida la familia en Madrid, debió trasladar su domicilio a Granada, cuando nuestro pintor era todavía un niño de cuatro años, y en esta ciudad se desarrollaría la vida de Ambrosio y su aprendizaje del oficio de pintor durante dieciséis años más. Al menos en los últimos tiempos de su residencia en Granada vivió en el barrio de Santiago, de cuya parroquia fue feligrés, al igual que el único hermano que aparece mencionado en su expediente matrimonial y presentado como testigo, Pascual, y quien, a la marcha de Ambrosio, permaneció durante algunos años más en Granada para trasladarse con posterioridad también a Jaén. Es muy posible que, para estas fechas, sus padres fuesen ya difuntos puesto que sus nombres no se incluyen entre los testigos del citado expediente. La misma declaración de uno de los testigos y amigo de Ambrosio, Manuel Ruiz de la Torre, al referirse a ellos en pasado, parece reafirmar esta idea. Por lo que respecta a Pascual es muy poco lo conocido y documentado pero sí se puede precisar que, al contrario que su hermano Ambrosio, no fue pintor sino peñero de profesión, un oficio relacionado con la manufactura textil. Pascual de Valois murió en Jaén, en 1714, ciudad donde había otorgado su testamento y fue enterrado. En todo caso es importante señalar que Ambrosio fue su único heredero<sup>38</sup>.

Se ignora con qué maestro pudo realizar Ambrosio su aprendizaje aunque por las fechas en las que pudo realizarse, por las características y el tono de sus obras conservadas, pudo formarse inicialmente en el taller de Miguel Jerónimo de Cieza y completar su formación posteriormente con otro maestro, que no hay que descartar fuera Juan de Sevilla. En 1671, cuando Ambrosio contaba veinte años se trasladó a Jaén, acompañado de un amigo pintor de edad similar, Manuel Ruiz de la Torre<sup>39</sup>. A su llegada a Jaén, Ambrosio era un joven soltero que se avecindó en la parroquia de San Lorenzo y que, un par de años después, debió intimar con una mujer viuda, María Ramírez, a la que dio promesa de matrimonio. Su incumplimiento le ocasionó la consiguiente denuncia de su pareja y posterior prisión en los últimos meses de 1673, hecho

que ocasionó la apertura del mencionado expediente matrimonial. Tras la resolución de éste a favor de la denunciante, María y Ambrosio contrajeron matrimonio el día 5 de enero de 1674<sup>40</sup> en la iglesia de San Ildefonso, parroquia de la que era feligresa la novia. No se ha podido documentar la existencia de hijos algunos, por lo que no puede establecerse si el matrimonio llegó a tener descendencia o no. Lo cierto es que, de haberlos tenido, debieron morir tempranamente ya que María sobrevivió a Ambrosio y fue la única heredera del artista.

Establecido ya en Jaén, Ambrosio de Valois aparece relacionado poco después de su llegada y de forma especial con dos pintores, el ya citado Manuel Ruiz de la Torre y Matías de Zamora. El primero, era vecino como él de la parroquia de San Lorenzo, y mantenía con Ambrosio una amistosa relación; en su testimonio confesaba haberse criado con Valois en Granada y haber conocido a sus padres, así como la continuidad de estas relaciones con Ambrosio en Jaén. Posiblemente ambos, pintores y amigos, llegaron juntos a la ciudad en busca de un mercado menos saturado que el granadino y cabe la posibilidad de que, en estos primeros momentos, trabajasen en una mutua colaboración compartiendo encargos. El otro pintor fue Matías de Zamora Mires, natural y vecino de Jaén, y algo mayor que los anteriores ya que contaba treinta y tres años, y según se desprende de su testimonio debía mantener buenas relaciones con Valois. En el expediente también se cita a otros conocidos y amigos que el pintor dejó en Granada, sin relación con la pintura, y a otro testigo vecino de Jaén en esas fechas, Marcos García de las Vacas, de igual edad que Ambrosio, clérigo de menores órdenes, y a quien nuestro pintor conoció y trató en Granada durante ocho años, es decir desde la adolescencia. De los dos primeros amigos mencionados, Ruiz de la Torre y Matías de Zamora, nada ha podido documentarse desde el punto de vista pictórico aunque sí otros detalles de índole personal que permiten reafirmar la amistad de Valois con Zamora con el paso de los años. En el gremio de pintores que desarrollaba su actividad en Jaén, y al margen de los citados, cabe señalar la relación de Valois con otro pintor, Luis Gaspar de la Barrera. La relación no fue puramente amistosa sino que también fue de tipo profesional, pues ambos colaboraron o coincidieron en obras de carácter decorativo y, de forma concreta, en labores de dorado de retablos y camarines. Luis de la Barrera era bastante más joven que Valois, pues no solamente le sobrevivió sino que en 1741 aún se documenta con vida. En el plano de la mera hipótesis, aún por confirmar, cabe la posibilidad de que este pintor se formase en el taller de Ambrosio de Valois. En todo caso la relación entre ambos debió ser muy estrecha. Una muestra más en este sentido fue la presencia de Valois en calidad de tasador, por parte de Luis de la Barrera, en la valoración de la pintura y dorado del retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción en el monasterio de San Francisco de Jaén contratada por Luis con la cofradía titular en el año 1700<sup>41</sup>.

Fuera de los círculos artísticos Valois debió frecuentar los ambientes eclesiásticos y de ello da cierta idea su estrecha relación con un clérigo, el licenciado Bartolomé de Lendínez, quien lo nombró su único heredero en 1686 y al que heredaría el pintor cuatro años más tarde<sup>42</sup> incrementando notablemente su patrimonio familiar. Tanto en la escritura de testamento de Lendínez como en los autos emprendidos por Valois, acerca del engrosamiento de la minuta del testamento en 1690, actuaron como testigos Matías de Zamora y Luis Gaspar de la Barrera.

Valois murió a mediados de marzo de 1720, llevándose a cabo su entierro el día 17 en la iglesia parroquial de San Pedro, de la que era feligrés; desgraciadamente, aunque se conoce

el nombre del escribano ante el que otorgó testamento, no ha sido posible su lectura por no conservarse los legajos correspondientes. De su inscripción en el libro de defunciones se deduce que fue otorgado el día 19 de mayo de 1708, y en él ordenaba la celebración de cien misas por su alma y nombraba como única heredera de sus bienes a su esposa<sup>43</sup>.

Desde el punto de vista estrictamente profesional, no son muchos los datos publicados o localizados acerca del artista, pero los existentes permiten afirmar que Valois no restringió su actividad a la pintura de lienzos, sino que simultaneó esta labor con el dorado de talla, retablos y camarines. En estos menesteres lo encontramos asociado al retablista Andrés Bautista Carrillo en la decoración de dos obras emblemáticas en la religiosidad giennense, el camarín de Jesús Nazareno en 1696<sup>44</sup> y la capilla y camarín de la Inmaculada entre 1696 y 1706. La intervención de Valois en este programa decorativo se relaciona con el dorado del retablo construido por Andrés Bautista Carrillo<sup>45</sup>, la pintura y dorado del camarín y los dos grandes lienzos murales de la capilla<sup>46</sup> donde se desarrollan los temas de la *Presentación de la Virgen en el Templo* y la *Purificación*, así como la pintura que remata el retablo<sup>47</sup>. Fue, precisamente, esta decoración pictórica la que en su día suscitó nuestro interés no sólo por su valor iconográfico sino porque presentaba a Valois, documental y temáticamente, como un pintor de *perspectivas*, una parcela abordada en la Granada del Barroco por artistas como los Cieza<sup>48</sup>.

Además de las obras anteriormente documentadas, existieron una serie de lienzos que se han venido relacionando con Valois sin que se conozca su paradero actual. Ponz y Ceán afirmaban la relación de Valois con varios lienzos de la iglesia del convento de Santo Domingo, dedicados a ilustrar la vida del santo titular, y en paradero desconocido, así como con alguna pintura en el claustro de carmelitas descalzos. Cazabán Laguna afirmaba la relación de Ambrosio de Valois con otras pinturas existentes en el convento de las carmelitas descalzas de Jaén, sustituidas a principios del siglo XIX, así como la existencia de otros lienzos de tema religioso, incluidos en el Catálogo del Museo de Jaén de 1846<sup>49</sup>.

En todo caso si han llegado hasta nuestros días otras obras incluidas en el capítulo de atribuciones. Ortega Sagrista<sup>50</sup> consideraba de su mano un *Cristo camino del Calvario*, conservado en la actualidad en el Museo Catedralicio de Jaén, y que Galera consideró mas directamente relacionado con Sebastián Martínez<sup>51</sup>; se trata de una obra ligada una vez más a la estampa grabada, resuelta en términos generales de una manera correcta. De igual manera se le ha atribuido una *Inmaculada* restaurada en la iglesia de la Concepción Dominica de Jaén<sup>52</sup> y el gran lienzo de las *Ánimas del Purgatorio* conservado en la iglesia de San Andrés de Jaén<sup>53</sup>. Junto a los anteriores pueden adscribirse a la producción de Valois una *Inmaculada* con paisaje del Museo Catedralicio de Jaén<sup>54</sup> así como otra versión de la *Inmaculada Concepción* exhibida en el Museo de la catedral de Guadix<sup>55</sup>. Definitivamente hay que rechazar como obra de Valois la *Inmaculada Concepción* de la sacristía de la iglesia de San Ildefonso, una obra firmada por Ambrosio Martínez de Bustos y sin relación con nuestro pintor, que ya fuera dada a conocer por Emilio Orozco Díaz y que, con posterioridad y por una ligera lectura de la firma, fue adscrita erróneamente a Valois<sup>56</sup>. Para cerrar este apartado de atribuciones podría incluirse en él una serie integrada por ocho pinturas de pequeño formato, pertenecientes al convento de las Bernardas de Jaén, y parcialmente estudiada<sup>57</sup> cuya factura y estilo se corresponden con la *Visitación* del Museo de Jaén y con el gran lienzo de *Ánimas* de la Santa Capilla.

Al margen de las obras documentadas y atribuidas quedan con seguridad firmadas de su mano una pintura de la *Liberación de San Pedro*, en el Museo de la catedral de Guadix, y una *Santa Bárbara* en la iglesia de San Andrés de Jaén. Obras a las que habría que unir la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel*, adquirida en el año 2004 por la Junta de Andalucía con destino al Museo de Jaén. A este inventario de obras habría que unir las pinturas del retablo carmelita que, cronológicamente, deben ser las primeras en su producción por la fecha en las que fueron realizadas, cuando Valois contaba veintisiete años.

Una última faceta se destaca en esta apretada biografía y es su función como tasador de pintura, una actividad que se ha podido documentar en el aprecio de bienes correspondiente a la testamentaria del arcediano de Jaén D. Juan Albano de Ayllón, secretario del obispo D. Juan Asensio. Las pinturas apreciadas por Valois fueron, precisamente, dos retratos del citado obispo<sup>58</sup>.

La obra conservada de Ambrosio de Valois permite definirlo con una serie de notas características. En líneas generales se decanta como un maestro que manejó con habilidad el dibujo, creando figuras anatómicamente correctas y definidas por su monumentalidad y rotundidad plástica así como por sus posibilidades expresivas. Su técnica resalta en especial en la resolución de los fondos paisajísticos, profundos y lejanos y, sobre todo, en las perspectivas arquitectónicas desarrolladas en la decoración mural de la Santa Capilla, en las que el artista centra su interés reproduciendo columnas salomónicas, elegantes balaustradas y esculturas clásicas, con una clara intencionalidad simbólica. En estos ambientes la figura humana se mueve con soltura, logrando Valois un equilibrio entre el escenario y la historia representada. Destaca asimismo por ser un correcto colorista, y con una inclinación hacia los tonos tornasolados, desvaídos y brillantes, muy contrastados en ocasiones. Los rojos y los tonos violáceos afloran también con cierta frecuencia, destacando en este sentido la resolución del paño de pureza del *San Sebastián*. Sus pinturas se caracterizan por una utilización muy similar de luces y sombras. La iluminación suele concentrarse en los primeros planos, creando ambientes de penumbra ante los que se decantan las figuras, para aflorar de nuevo en los fondos, marcando en ocasiones las luces crepusculares y definiendo celajes con atractivos tonos rojizos. El amor al detalle y el gusto por la anécdota es también una constante. De igual manera, la influencia de la estampa grabada es inseparable de su producción pictórica ya que en ella encuentra los elementos fundamentales para sus composiciones, sacrificando en ocasiones los detalles, como ocurre en la pintura de *San Pablo*, o bien encuentra los elementos integrantes de sus fondos como ilustra el fondo urbano de la pintura de Santa María Magdalena. En otras ocasiones reproduce la estampa tal cual. Sería injusto no valorar la impronta de la pintura granadina en su producción, manifiesta en las interpretaciones de la Inmaculada que, aunque con aportaciones propias, reproduce los esquemas ahusados de Alonso Cano y Juan de Sevilla y su sobriedad en el color pero también la sencillez de sus composiciones. Por último, y como ocurre con la producción de muchos otros pintores, no toda la obra localizada de Valois presenta la misma inflexión; junto a obras meditadas y trabajadas se encuentran otras ejecutadas más rápidamente, con un carácter más abocetado, y en las que el amaneramiento o la repetición de tipos humanos suele ser moneda común. Para una comprensión plena de su obra hay que recordar que su trayectoria artística se desarrolla

entre dos siglos y a lo largo de casi cincuenta años lo que explicaría las diferencias en cuanto a calidad artística perceptible en el conjunto de su obra.

#### NOTAS

1. GALERA ANDREU, Pedro Antonio. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1977, pp. 172-175.
2. EISMAN LASAGA, Carmen. *El Monasterio de Santa Teresa de Jesús, Carmelitas Descalzas de Jaén. Historia documentada*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999, p. 155.
3. Archivo Municipal de Jaén. Actas Capitulares. Cabildo de 19 de septiembre de 1678.
4. EISMAN LASAGA, Carmen. «Don Pedro de Contreras Salto, un personaje singular en el Jaén del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 173 (1999), pp. 19-54. EISMAN LASAGA, Carmen. *El Monasterio de Santa Teresa...*, pp. 167-183.
5. EISMAN LASAGA, Carmen. *El Monasterio de Santa Teresa...*, pp. 175-178. Ante este nuevo dato cabe suponer que ese primer e hipotético concierto se hubiese roto.
6. GALERA ANDREU, Pedro Antonio. *Arquitectura de los siglos...*, p. 169.
7. El retablo debía estar entregado en abril de 1678 pero es posible que no se llevase a cabo, o que no cumplierse las condiciones previstas en el contrato, ya que en 1682 se concertó otro retablo para el mismo lugar con el escultor sevillano Pedro Roldán y cuyo dorado se llevaba a cabo en 1683.
8. EISMAN LASAGA, Carmen. *El monasterio de Santa Teresa...*, p. 574.
9. *Ibidem*, p. 178.
10. EISMAN LASAGA, Carmen. «El *Inventario de la sacristía*, un documento imprescindible para conocer la riqueza ornamental que tuvo el monasterio de Carmelitas Descalzas de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 190 (2005), p. 179. De la misma autora ver: *El monasterio de Santa Teresa...*, pp. 230-231.
11. ULIERTE VÁZQUEZ, M<sup>a</sup>. Luz. *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento, 1986, p. 146.
12. PONZ, Antonio. *Viaje de España*. Madrid: Aguilar, 1988, vol. 4, p. 413.
13. EISMAN LASAGA, Carmen. «El *Inventario de la sacristía...*», pp. 213-214.
14. CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. *Los Cieza, una familia de pintores del Barroco Granadino. I: Miguel Jerónimo*. Almería: Zéjel, 1992, pp. 143-144.
15. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «San Juan Bautista». En: *Ribera 1591-1652*. Madrid: Museo del Prado, 1992, pp. 328-329.
16. DELENDÁ, Odile. «La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII». En: *María Magdalena: Éxtasis y arrepentimiento*. México: Museo Nacional de San Carlos, 2001, p. 284.
17. *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI)*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1997, tomo I, pp. 199-200, ils. 316 y 318.
18. *Ibidem*, p. 288.
19. CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provincial y Departamento de Historia del Arte, 1982, ilustración 40.
20. *Ibidem*.
21. RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos P-Z*. Tomo 2, vol. 5. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, p. 194.
22. GALERA ANDREU, Pedro Antonio. *La catedral de Jaén*. León: Everest, 1983, p. 39. El autor señala la relación de este lienzo con una pintura homónima de Guido Reni.
23. PÉREZ SANCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca en España*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 275. NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 151-152.

24. *Ibidem*, p. 136.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, p. 59.
27. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. «La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del siglo de oro. Ascetas, melancólicos y místicos». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte* (Madrid), 12 (1999), p. 152.
28. [http://www.oed.pcn.net/reg\\_es.htm](http://www.oed.pcn.net/reg_es.htm). Regla “primitiva” de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo.
29. NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza...*, p. 166.
30. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Rubens y la pintura barroca española». *Goya* (Madrid), 140-141 (1977), pp. 86-109.
31. NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza...*, p. 204.
32. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad y Caja de Ahorros, 1972, p. 248.
33. CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Domingo Echevarria, Chavarito, un pintor granadino 1662-1751*. Número monográfico de *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII, 25 (1975).
34. ULIERTE VÁZQUEZ, M<sup>a</sup>. Luz. *El retablo...*, p. 146.
35. LÁZARO DAMAS, M<sup>a</sup>. Soledad. *La vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1998, p. 131.
36. PONZ, Antonio. *Viaje de España*. Madrid: Aguilar, 1988, vol. 4, p. 413. CHAMORRO LOZANO, Manuel. *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1971, p. 294.
37. ORTEGA SAGRISTA, Rafael. «Noticias del pintor Ambrosio de Valois». *Paisaje* (Jaén), VIII (1956), 1219-20. LÓPEZ ARANDIA, María Teresa. «Aproximación al pintor Ambrosio de Valois (1651-1720)». En: *Homenaje a Luis Coronas*. Jaén: Universidad, 2001, pp. 131-137.
38. Teniendo en cuenta estos datos, resulta más difícil establecer una relación de parentesco directo con otros Valois documentados en Jaén en fechas más tardías, aunque desde el punto de vista cronológico y onomástico sea posible. El protocolo del escribano Damián Martínez de Contreras, correspondiente a 1731, incluye el testamento de María Luisa de Valois, camarera de D<sup>a</sup> Ana Catalina de Chaves, condesa de Talara, quien como Ambrosio había nacido en Madrid. Existen ciertas coincidencias que permiten vincular a esta señora con nuestro pintor pero ninguna concluyente, a pesar de lo cual no puede descartarse una relación de parentesco.
39. Dada la coincidencia cronológica y onomástica podría identificarse con el pintor granadino Manuel Ruiz Caro de Torres (1651-1710), discípulo de Juan de Sevilla, según los estudios del profesor Antonio Calvo Castellón.
40. Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Sección Parroquial. San Ildefonso. Libro de Desposorios de 1674, 9/32.
41. LOPEZ MOLINA, Manuel. «Maestros doradores en Jaén en la segunda mitad del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 179 (2001), pp. 164-165.
42. Archivo Histórico Provincial de Jaén. Leg<sup>o</sup> 1689, s/f. Escribano G. Moreno y Utrera. 6 abril 1686. Testamento del licenciado Bartolomé de Lendínez.
43. Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Sección Parroquial. San Pedro. Libro de defunciones de 1720.
44. ULIERTEVÁZQUEZ, M<sup>a</sup>. Luz. *El retablo...*, p. 144.
45. ORTEGA SAGRISTA, Rafael. «Arte y artistas en la Santa Capilla de San Andrés». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 30 (1961), p. 35.
46. LÁZARO DAMAS, M<sup>a</sup>. Soledad. *La vida de la Virgen...*, pp. 55-56 y 236-238.
47. ORTEGA SAGRISTA, Rafael. «Arte y artistas...», p. 35. LÁZARO DAMAS, M<sup>a</sup> Soledad. *La Inmaculada Concepción de María*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2001, pp. 104-105.
48. CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. «La pintura de perspectiva en la Escuela Barroca Granadina». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 34 (2003), pp. 37-44.

49. CAZABAN LAGUNA, Alfredo. «Series análogas (De la escuela de Sebastián Martínez)». *Don Lope de Sosa* (Jaén), Año II, núm. XIII (1914), edic. facsímil (1982), p. 333.
50. ORTEGA SAGRISTA, Rafael. «Noticias del pintor... », p. 1220.
51. GALERA ANDREU, Pedro Antonio. «Cristo camino del calvario. Una iconografía de especial atracción en Jaén». *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa* (Jaén), (1981), p. 31.
52. VV. AA. *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1985, p. 216.
53. ORTEGA SAGRISTA, Rafael. «Arte y artistas...», p. 35. AA.VV. *Catálogo Monumental...*, p. 250.
54. LÁZARO DAMAS, M<sup>a</sup>. Soledad. *La Inmaculada...*, p. 201.
55. LÁZARO DAMAS, M<sup>a</sup>. Soledad. «La espiritualidad inmaculista y su reflejo artístico en una catedral de titularidad mariana: Nuestra Señora de la Encarnación de Guadix». En: FAJARDO RUIZ, Antonio (coord.). *La catedral de Guadix*. Granada: Mouliaá Map SL, 2007, p. 478.
56. ORTEGA SAGRISTA, Rafael. «La Inmaculada de San Ildefonso». *Diario Jaén*, 13 de enero 1980. *Catálogo Monumental...*, p. 157.
57. LÁZARO DAMAS, M<sup>a</sup>. Soledad. *La vida de la Virgen...*
58. CORONAS TEJADA, Luis. «Don Fray Juan Asensio, Obispo de Jaén». *Códice* (Jaén), 1 (1985), p. 37.

