



EL CARMELITA JUAN DE LAS RUELAS Y SU OBRA SOBRE LA BELLEZA CORPORAL DE LA VIRGEN (1621)*

THE CARMELITE JUAN DE LAS RUELAS AND HIS WORK ON THE BODILY BEAUTY OF THE VIRGIN (1621)

HENAR PIZARRO LLORENTE
Universidad Pontificia Comillas

Recibido: 06/04/2025 Aceptado: 26/06/2025

RESUMEN

El libro titulado *Hermosura corporal, de la madre de Dios* escrito por Juan de las Ruelas, carmelita sevillano, tuvo un dilatado proceso desde que el autor inició su escritura hasta la publicación en 1621. Ha sido necesario abordar la correcta identificación del autor, así como la clarificación de la intención de una obra que se fue gestando en el contexto de la polémica inmaculista, cuyo epicentro tuvo lugar en Sevilla entre 1615 y 1617. Así mismo, las divisiones existentes en la Casa Grande carmelitana tampoco favorecieron un clima propicio para que la obra, sometida a diversas revisiones, viese la luz. Sin pretender ser un tratado de arte, puesto que el objetivo era sustentar una imagen

* Este trabajo es resultado de investigación realizada en el proyecto de I+D+i de Generación de Conocimiento titulado “Autoficción y egodocumentos en el Siglo de Oro” (Acrónimo: EGO. Referencia: PID2023-146789NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación, el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y cofinanciado por la Unión Europea.

real de la Virgen, el tema abordado tuvo interés para los jóvenes pintores que se formaban en el taller de Francisco Pacheco, puesto que se había generado un modelo que estuvo relacionado con uno de los primeros encargos recibidos por Diego Velázquez.

Palabras clave: Duque de Béjar, Inmaculada Concepción, marquesa de Ayamonte, Diego Velázquez.

ABSTRACT

The book entitled *Hermosura corporal, de la madre de Dios* written by Juan de las Ruelas, a Carmelite from Seville, had a long process from the moment the author began writing it until its publication in 1621. It has been necessary to address the correct identification of the author, as well as the clarification of the intention of a work that was developed in the context of the Immaculate Controversy, whose epicenter took place in Seville between 1615 and 1617. Likewise, the existing divisions in The Carmelite Great House also did not favor a favorable climate for the work, subjected to various revisions, to see the light. Without pretending to be an art treatise, since the objective was to support a real image of the Virgin, the topic addressed was of interest to the young painters who were training in Francisco Pacheco's workshop, since a model had been generated which was related to one of the first commissions received by Diego Velázquez.

Keywords: Duke of Béjar, Immaculate Conception, Marchioness of Ayamonte, Diego Velázquez

I. INTRODUCCIÓN

La obra *Hermosura corporal, de la madre de Dios*, escrita por fray Juan de las Ruelas y Córdoba, perteneciente a la Orden de Nuestra Señora del Carmen, fue impresa en Sevilla, por Diego Pérez, en 1621, y elaborada en plena convulsión de la polémica inmaculista¹. El autor, que ocupaba el cargo de definidor de la carmelita provincia de Andalucía, fue plasmando su interés por esta cuestión de forma paralela a los acontecimientos vividos en la ciudad, verdadero

1 Para la realización de este trabajo, hemos usado la edición digitalizada por Google Books sobre un ejemplar de la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, ex-libris ms. de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid en portada, accesible en el siguiente enlace: <https://books.google.com.ar/books?id=v441oDZ8LIEC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

epicentro de las controversias en torno a la preservación de toda mancha de pecado en la Virgen, pero también con la nueva valoración del cuerpo en el contexto de los debates teológicos entre católicos y protestantes. La necesidad de persuadir como elemento esencial de la evangelización conllevó que la retórica se emplease en la exaltación de los sentidos, tanto a través de la proliferación de escritos piadosos o del auge de géneros como la hagiografía y la recreación a través de la oralidad de los predicadores, como también, y de manera principal, mediante el uso de las imágenes plásticas, lo que favoreció la formación de una nueva conciencia del cuerpo y de su representación. El discurso verbal y figurativo del cuerpo se convirtió en un elemento esencial para la propagación de la fe, por lo que en la celebración de la tercera etapa del Concilio de Trento se establecieron unas normas para evitar los errores y se favoreció la proliferación de nuevos géneros y estilos de pintura que conllevaron una clara ruptura con las formas estéticas del humanismo renacentista y el manierismo para adentrarse en el orden barroco. Así mismo, estas representaciones de Dios, de la Virgen o de los santos se concebían principalmente como un medio para la evangelización de los analfabetos y de fomento de la devoción². La belleza del cuerpo era una manifestación de la espiritualidad interior, de modelos ideales de vida moral y cristiana. En consecuencia, las representaciones de Cristo y de la Virgen permitían acercarse a los ideales de belleza en consonancia con su condición. La imagen de sus cuerpos habían de ser perfectas en sus proporciones, color, etc., al no sufrir las distorsiones que provocaba el pecado en el género humano. De esta manera, se inició un proceso que proporcionó una valoración del cuerpo diferente, cuya representación se fue ajustando a las necesidades de la espiritualidad posttridentina. La condición moral interior se reflejaba inexorablemente en el cuerpo material, cuya imagen debía entenderse y apreciarse dentro del contexto de la experiencia mística, que buscaba, a través de los sentidos, la identificación del espectador con la figura observada. Sin duda, la belleza en la representación y su iconografía facilitaron la extensión popular de las devociones³.

2 Concilio de Trento. Sesión XXV, 04-12-1563; Alberto J. Álvarez Calero, “El antiguo convento Casa Grande del Carmen de Sevilla crisol de Hermandades y Cofradías hasta el siglo XIX”, *Isidorianum*, 20 (2011): 154-155.

3 La bibliografía existente sobre estos aspectos es muy abundante, por lo que nos limitaremos a referir algunos estudios que abordan estas cuestiones desde diferentes puntos de vista y relacionados con el tema tratado específicamente en este trabajo: Aurora Egido, “Como de dibujo a la verdad’ Santa Teresa representada por ella misma en el *Libro de la vida*”, en *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*, ed. Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (Barcelona, José J. de Olafeta Editor, 2017), 6-13; Antoine Rouillet, *Corps et pénitence. Les carmélites déchaussées espagnoles (ca. 1560-ca. 1640)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2015), 59-101; Jaime Humberto Borja Gómez, “El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino”, *Desde el jardín de Freud-Revista de Psicoanálisis* (2002): 168-181; Miguel Córdoba Salmerón, Salvador Gallego Aranda (pr.), *La teología cristiana a través*

II ¿JUAN DE RUELAS/ROELAS O JOHANES/JACQUES DE ROELAS?

Las escasas noticias que tenemos sobre la actividad de este autor carmelita vienen a enmarañarse con las referencias existentes sobre la biografía del pintor de origen flamenco Johanes/Jacques de Roelas o Juan de Roelas/Ruelas. La similitud en el nombre del artista, nacido en Sevilla hacia 1570, hijo de otro pintor flamenco homónimo, con el carmelita autor de la obra que nos ocupa ha generado cierta mezcolanza entre sus datos biográficos. Esta cuestión fue tratada en un breve trabajo por la profesora María Antonia Fernández del Hoyo⁴. Ciertamente, su objetivo era arrojar luz sobre el pintor Juan de Ruelas, a quien otorga un protagonismo significativo en la evolución de la pintura sevillana hacia formas naturalistas y más barrocas que las elaboradas por Francisco Pacheco. Concluía que el artista fue natural y vecino de Sevilla, pero que sus progenitores fueron flamencos, llamándose el padre igual que el hijo y dedicado al mismo oficio, lo que hacía aún más confusa la identificación. Igualmente, ambos se trasladaron a Valladolid, donde residieron a partir de 1594, produciéndose su regreso a Sevilla en los primeros años de la nueva centuria⁵.

Si atendemos a las fuentes carmelitanas, Juan de las Ruelas y Córdoba nació en Sevilla en 1561⁶. Si bien el dato referido a la ciudad de nacimiento consta en el propio libro dedicado a la belleza corporal de la Virgen, otros autores situaron

del arte barroco (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019); María Josefá Parejo Delgado, “La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas”, *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Madrid: Ediciones Escorialenses, 2005), vol. 2, 967; Pablo González Tornel, *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021).

4 “Juan de Roelas pintor flamenco”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 4 (2000): 25-28.

5 Enrique Valdivieso González, “Hermosura del cuerpo y belleza del alma. Observaciones sobre la obra pictórica de Alonso Cano”, *Cuadernos de Arte* 32 (2001): 125-137; <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/39676-juan-de-roelas>: “las primeras noticias suyas aparecen en Valladolid en 1597, donde trabajaba al servicio del duque de Lerma. Antes debió de haberse formado como pintor en su patria y también es posible que estuviese algunos años en Italia, concretamente en Venecia, ya que en sus pinturas se constatan numerosas referencias artísticas procedentes de dicha ciudad. En 1603 ya debía de haber recibido órdenes sacerdotiales, puesto que en dicho año aparece ejerciendo como capellán en la Colegiata de Olivares (Sevilla); en 1604 ya trabajaba en Sevilla como pintor y a partir de 1606 figura como capellán en la iglesia del Salvador de dicha ciudad. Desde estas fechas emprendió una brillante carrera como artista que le llevó a acaparar los principales encargos pictóricos que se realizaban en Sevilla. En 1616, Roelas se trasladó a Madrid, donde aspiró a obtener el nombramiento de pintor del Rey, al tiempo que también ejerció como capellán. Sin embargo, no obtuvo el nombramiento al que aspiraba y, pasados varios años, desanimado, optó por regresar en 1621 a su antigua capellanía en Olivares, donde permaneció hasta el año de su fallecimiento”; Rafael Japón Franco, “Juan de Roelas, pintor (h. 1570-1625)”, *Identidad e Imagen en la Andalucía moderna*: <https://www2.ual.es/ideimand/juan-de-roelas-pintor-h-1570-1625/> (consultado el 8 de febrero de 2025).

6 Balbino Velasco Bayón, *Diccionario biográfico del Carmelo ibérico*, ed. Henar Pizarro Llorente (Roma: Edizioni Carmelitane, 2020), 568-569.

su venida al mundo en Osuna, donde residió en su etapa de formación⁷. No menor ha sido la discrepancia sobre su origen familiar, aunque todos los estudiosos que se han ocupado de este escritor coinciden en señalar que provenía de noble estirpe. Algunos autores, como Ceán Bermúdez en su *Diccionario* o el conde de la Viñaza en las *Adiciones* al mismo, refiriéndose a la familia del pintor, le declararon hijo de Pedro de las Ruelas, general de armada, que falleció en 1566, y su esposa doña María de Guzmán, quienes tuvieron además otra hija, doña Mencía de Zúñiga⁸. Si, como hemos referido, este dato no se corresponde con el origen familiar del artista, tampoco fue esta rama familiar la originaria del carmelita. Ciertamente, los distintos linajes de los Roelas/Ruelas contaban entre sus integrantes con Diego López de las Ruelas, Veinticuatro de Sevilla, con Pedro de las Ruelas y Mexía, Caballero de la orden de Alcántara y gentilhombre de boca de Felipe II, y con el citado Pedro de Ruelas y Hernández, capitán general de la armada de averías a Indias, entre otros destacados miembros de la estirpe, en la que se repiten los nombres de Pedro y Juan con frecuencia. Además, sus componentes fueron probando su nobleza en diversas instituciones en la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, solo aparece una rama del clan que enlace con el apellido Córdoba. Una hija de Diego López de las Ruelas, Beatriz Melgarejo y de las Roelas, se casó en Sevilla con Francisco Fernández de Córdoba, noveno Señor de Guadalcázar⁹.

Juan de las Ruelas y Córdoba profesó como carmelita en el convento de Sevilla en 1578. Estudió en la Universidad de Osuna, desde octubre de 1584 hasta junio de 1585, dos cursos de Teología Escolástica y Positiva. El 5 de noviembre de 1591 se graduó de bachiller en Artes y Filosofía en la Universidad de Sevilla, y el 17 de noviembre del mismo año de bachiller en Teología. Finalizado su periodo de formación, fue prior en distintos conventos y estuvo estrechamente vinculado al colegio de San Alberto. Precisamente, siendo prior en Osuna, se doctoró en Teología en dicha universidad en 1594. En esta condición figuraba cuando se produjo la visita del general de la orden, Juan Esteban Chizzola, a dicho centro educativo al año siguiente. Pocos más datos han transcendido sobre su vida, salvo sus elecciones como definidor y provincial de los carmelitas de Andalucía. Este episodio estuvo acompañado por la polémica, puesto que tuvo lugar un doble (o cismático) capítulo provincial de 1614 en el

7 Miguel Rodríguez Carretero, *Epytome historial de los carmelitas de Andalucía y Murcia*. Ed. de Ismael Martínez Carretero, del ms. 18118 de la BNE (Sevilla: GRAFISUR, 2000), 271.

8 https://ceanbermudez.es/wiki/Roelas,_Juan_de_; <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=578046,321> (consultado el 1 de febrero de 2025).

9 Endika y Garikoitz de Mogrobojo, *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía* (Bilbao: Mogrobojo-Zabala, 1998), vol. LXXXVII, 470-471.

que resultó elegido como provincial, frente a otro capítulo que designó a Diego de Miranda. A pesar de esta fractura, Ruelas no descuidó sus obligaciones, puesto que estuvo presente y predicó en el acto fundacional del convento de Villalba del Alcor en calidad de prior del convento de Sevilla¹⁰.

El autor dedicó su libro sobre la belleza corporal de la Virgen a doña Leonor Ana de Zúñiga y Sotomayor, marquesa de Ayamonte¹¹. La dedicatoria desentrañaba el origen del impulso que había motivado que Ruelas dedicase largos años a la composición de la obra. Aseguraba que su necesidad de hallar mayor paciencia le llevó a leer el Libro de Job, lectura de la que obtuvo grandes enseñanzas. Quedó maravillado de que constasen los nombres de las cuarenta y tres hijas del santo, a las que se consideraba especialmente hermosas, cualidad que era significativamente destacada. Esta cuestión llamó su atención, así como que cada vez que aparecía en las Sagradas Escrituras una mujer bella era subrayada esta condición. De manera que:

“De aquí tome motiuo para dudar, porque el Espíritu Santo por sus escritores y coronistas, no trató de la hermosura de la Virgen Santísima Madre de Dios, fiendo muy mas auentajada que la de las hijas de Iob, y muy mas para hacer memoria, que todas las demás que quenta”.

Tras comprobar que, si bien algunos santos habían hablado de la gracia y agradable parecer de la Virgen, no se había realizado un tratado particular sobre este tema, se determinó a componerlo. Aseguraba que la elección de doña Leonor Ana era la más adecuada para amparar y defender el libro, puesto que versaba sobre hermosura con virtud, cualidades que adornaban a la marquesa, gran protectora de todas las órdenes religiosas, y especialmente de los carmelitas, a quienes honraba en albergar los capítulos provinciales y en muchas mercedes y beneficios. Afirmaba que era digna hija de su padre, el duque de Béjar, a quien el autor conoció y trató, especialmente con motivo de su actividad como visitador del convento de Gibraleón, y quien siempre le ofreció su favor y protección. En este sentido, el provincial Diego Gutiérrez confirmó al duque el patronato sobre la provincia carmelita de Andalucía, concedido en Roma el 19 de enero de 1601 por Domenico Pinelli, cardenal obispo de Ostia y protector de la Orden

¹⁰ Balbino Velasco Bayón, *Historia del Carmelo español* (Roma: Institutum Carmelitanum, 1994), III, 390, 395, 401-402, 602; Rodríguez Carretero, *Epytome historial*, 271; Pedro J. Godoy Domínguez, *Hijas de Trento. El Monasterio de San Juan Bautista de Villalba del Alcor (1618-1810): la vida en el primer convento español de carmelitas recoletas durante el Antiguo Régimen* (Roma: Edizioni Carmelitane, 2019), 91, 92 y 97.

¹¹ Sobre el origen del título, véase, María Vicens Hualde, “El nacimiento de una Casa de segundogenitura: el marquesado de Villamanrique”, *Tiempos modernos* 35 (2017/2): 118-150.

Carmelita. Del mismo modo, también se sentía obligado con el marqués de Ayamonte, cuyo apellido Córdoba, compartido por el carmelita, era resaltado por Ruelas de manera significativa, y a quien deseaba que se consolidase la sucesión a su Casa¹².

Del mismo modo, el prólogo al lector reflejaba igualmente el objetivo del autor, quien manifestaba que había iniciado la escritura de la obra en 1598 y había empleado diez años en finalizar el tratado. Aseguraba que, cuando inició su trabajo, no encontró precedentes sobre la temática abordada, pero que, según fueron pasando los años, algunos autores habían tomado interés:

“Barradas sobre los Euangelios , Viegas en el commento del Apocalipti, Abrego sobre el Cantic de la Magnificat, Granado en el tratado q hizo de la Concepcion: estos doctores è visto despues de tener hecha mi obra, y no me a dado poco gusto, el ver ayan hombres tán graues tratado esta materia, auq no exprofeso, señal cierta q nos a mouido a todos Dios a tratar de su Satisfísima Madre, y como en estos tiempos se a dicho tanto de la hermofura de fu alma, defendiendo de la fealdad del pecado Original, me a parecido muy a propósito el tratar yo y los demás dela hermofura de fu cuerpo”.

La alusión a la polémica inmaculista se acompañaba del pesar generado por las tensiones habidas en su entorno. Así, Ruelas advertía a los lectores que, si alguno encontrase en otra obra algo semejante a lo contenido en su tratado, era un hurto a su labor, motivado porque él dejó leer su libro a un predicador famoso y este, bien por descuido o porque se lo dejó leer a otros, había deparado que algún otro autor imitó su estilo. No obstante, no pudo emular la originalidad del argumento. Aseguraba que, como el rey dio licencia de impresión en 1616, ya no pudo modificar los contenidos ni aprovechar lo que escribieron los demás autores. Así pues, se presentaba como víctima de una treta¹³. También reflejaba

12 En torno a Francisco Diego Zúñiga de Sotomayor y Mendoza, caballero del Toisón de Oro, duque de Béjar, entre otros títulos que ostentaba, y su cercanía a los carmelitas, véase, Rafael M. Pérez García, “Espirituales, cortes señoriales y linajes nobiliarios. Construcción y desarrollo de climas sacro-espirituales de referencia social en la Andalucía de los siglos XVI y XVII”, *Historia y Genealogía* 1 (2011), 145-146; <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/26421-francisco-diego-lopez-de-zuniga-sotomayor-y-de-mendoza.>; Sobre los vínculos entre las Casas de Béjar y Ayamonte: Jesús Ponce Cárdenas, “El ciclo a los Marqueses de Ayamonte: laus naturae y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora”, *XII Jornadas de Historia de Ayamonte*, aut. Enrique R. Arroyo Berrones (Ayuntamiento de Ayamonte, 2008), 106-132.

13 El auge de los tratados sobre la Inmaculada Concepción entre los carmelitas sevillanos fue especialmente importante en Sevilla. En el propio convento carmelita convivía con Ruelas el mariólogo Alonso Sobrino. Entre sus obras, se consigna un *Tratado de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora*, publicado en Sevilla en 1615, y una *Carta a los prelados en nombre de la Religión del Carmen*, para que pidiesen al papa la declaración en el Artículo de la Concepción, publicada en Málaga en 1616. Así mismo, encontramos a Francisco Espinosa, autor de un sermón sobre la Concepción Inmaculada.

su metodología de trabajo, puesto que había utilizado y recogido los textos en latín de la Sagrada Escritura, autoridades de santos, sentencias de filósofos y versos de poetas como fuentes de autoridad. Sin embargo, facilitaba la comprensión para aquellos lectores que no dominasen el latín traduciendo las citas a lengua romance y poniendo señales en el texto a través de paréntesis para que se pudiesen ignorar y la lectura, que no se vería interrumpida, resultase más agradable. Prometía acometer un segundo tomo con brevedad, condicionado a la buena acogida de la obra que presentaba, que tratase sobre la hermosura del alma de la Virgen, que había de servir como instrumento para la predicación. Suponía que esta segunda parte sería más larga por ocuparse de materia más difusa, pero le parecía más significativa esta obra inicial por tratarse de la primera y única que abordaba la cuestión de la belleza corporal. Igualmente, asumía que posteriormente otros autores contribuirían a mejorar y perfeccionar este escrito pionero. Ruelas nunca publicó el segundo tomo anunciado y tampoco su escrito era tan original como presumía, puesto que el tema ya había sido ampliamente tratado por otros autores¹⁴.

En este sentido, la polémica en torno a la Inmaculada Concepción alcanzó en Sevilla mayor significación que en otras ciudades y fue muy popularizada en las artes plásticas, como demuestran los cuadros sobre esta temática ejecutados por los jóvenes pintores sevillanos que se formaban en el taller de Pacheco, así como los más de ochenta impresos que se publicaron entre 1615 y 1617 en torno a esta temática. Referido a esta cuestión, también hemos de tener presente el absoluto control que el arzobispo Pedro Vaca de Castro y Quiñones tuvo sobre el ámbito librario hispalense desde que tomase posesión de la sede en 1610, así como su implicación directa en los acontecimientos que tuvieron lugar en la ciudad, la problemática desatada y los bandos conformados. En 1615, el canónigo Mateo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona, y Bernardo de Toro fueron comisionados para acudir a la corte de Felipe III, y obtenido su respaldo, se les

Fue sometido a proceso por el provincial de Andalucía, Bohórquez, que escribió en 1606 a Enrique Silvio, general de la orden aludiendo a un “Processus contra Franciscum Espinosa formatus anno 1606 de vita et pessimis moribus” (Velasco Bayón, *Historia del Carmelo español*, III, 464, 479, 533; Pablo Garrido, *La Virgen de la fe. Doctrina y piedad mariana entre los carmelitas españoles de los siglos XVI y XVII* (Roma, Institutum Carmelitanum, 1999), 371-379; Juan de Jesús María, *Los carmelitas de Andalucía y la Inmaculada Concepción, Siglos XVI y XVII* (Córdoba: 2006), 67-71).

14 Juan Leal, “La imagen corporal de la Santísima Virgen en la literatura antigua cristiana”, *Estudios Eclesiásticos* 25 (1951): 475-508; Fernando Baños Vallejo, “Belleza y virtud en las “vidas de María” castellanas”, *Medievalia* 18/2 (2015): 43-63; Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español* (Madrid: FUE, 1989), capítulo I; María Jesús Sanz, “El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros”, *Laboratorio de arte* 8 (1995): 73-101; Parejo Delgado, “La iconografía de la Inmaculada Concepción…”, 967-968.

diputaba para que fueran a la sede pontificia con la misión de alcanzar la definición del dogma de la Inmaculada Concepción. La alianza inmaculista entre franciscanos y jesuitas, a los que se sumaron las aportaciones de carmelitas y mercedarios, propició que los dominicos se vieron expulsados del ámbito editorial a pesar del importante número de conventos en la ciudad y de su relevante influjo. Este asunto se dirimió a través de la conformación de unas juntas de prelados y teólogos en la corte, proyecto impulsado por sor Margarita de la Cruz desde las Descalzas Reales, que se desarrollaron entre 1616 y 1619. En la segunda, mantenida entre diciembre de 1617 y enero de 1618, tomó parte el carmelita Francisco de Jesús Jódar como integrante del grupo inmaculista¹⁵. Las tensiones fueron creciendo, puesto que el nuncio Antonio Caetani apeló a lo establecido por el Concilio de Trento y apoyó la tesis maculista defendida por los dominicos. El rechazo al dictamen del arzobispo hispalense se materializó en su negativa a publicar el breve que prohibía todo acto en honor a la Inmaculada. Si bien se sucedieron tres años de gestiones diplomáticas, con un ambiente progresivamente favorable por parte del rey al inmaculismo, el papa Paulo V otorgaba finalmente un breve por el que se prohibía que se produjeran expresiones públicas contra la Inmaculada Concepción de la Virgen María, dando lugar a grandes fiestas en Sevilla¹⁶.

15 Velasco Bayón, Diccionario, 333-334.

16 En torno a estas cuestiones, véase Aurora Domínguez Guzmán, "Algunas lecturas curiosas en la Sevilla del siglo XVII", *Archivo hispalense* 67 (1984): 82; José Domínguez y Antonio Sánchez-Jiménez, "El mundo del libro a través de las relaciones clientelares en la Sevilla de entresiglos (1582-1621)", *RILCE. Revista de Filología hispánica* 25.2 (2009): 256-318 268-270; María Jesús Sanz, "El problema de la Inmaculada Concepción...", 77-78; José Martínez Millán, "Las controversias sobre la Inmaculada Concepción. Surgimiento de la polémica (1613)", *La monarquía de Felipe III: La Casa del Rey*, dirs. José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (Madrid: Fundación Mapfre, 2008) I, 220-226; José Antonio Peinado Guzmán, "La monarquía española y el dogma de la Inmaculada Concepción: fervor, diplomacia y gestiones a favor de su proclamación en la Edad Moderna", *Chronica Nova*, 40 (2014): 247-276; Francisco Javier Martínez Medina, "La Inmaculada Concepción en los Libros Plúmbeos de Granada: su influjo en el catolicismo contrarreformista", *Magallánica: revista de historia moderna* 5 (2016), 6-47; Idem, "La Real Junta de la Inmaculada de 1617 y los libros plúmbeos. Religiosidad popular y monárquica en la Andalucía barroca", *Proyección: Teología y mundo actual* 266 (2017): 311-330; José Javier Ruiz Ibáñez y Gaetano Sabatini, (eds.): *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica* (Madrid: FCE, Red Columnaria, 2019); Víctor Mínguez Cornelles, "Pietas Austriaca y política mariana. Del Rosario a la Inmaculada", *La Vergine contesa: Roma, l'Immacolata Concezione e l'universalismo della Monarchia Cattolica (secc. XVII-XIX)*, coord. por Manfredi Merluzzi, Gaetano Sabatini, (Flavia Tudini, 2022), 105-124.

III. EL DILATADO PROCESO HASTA LA PUBLICACIÓN

Sin duda, todas estas tensiones y acontecimientos influyeron en que, cuando el libro vio la luz, llevaba más de una década terminado¹⁷. Esta cuestión se puso de manifiesto en la Aprobación realizada por el maestro Alonso de Bohórquez, definidor de la provincia de Andalucía y Lector de Prima del Colegio de San Alberto, que fue fechada el 10 de abril de 1606. Comisionado para cumplir con este cometido por el provincial Fernando Suárez, Bohórquez aseguraba no haber hallado nada tras su lectura que contraviniere la fe católica ni las buenas costumbres. La obra le merecía una opinión muy favorable y entendía que sería de especial agrado para los devotos de la Virgen¹⁸. Así mismo, conviene señalar que la siguiente aprobación, realizada por el maestro fray Baltasar Valdés, residente en el convento carmelitano de Sevilla, se dató siete años después, el 15 de febrero de 1613, siendo el provincial fray Pedro de Carranza, consultor y calificador del Santo Oficio, quien dispuso que se hiciese esta nueva Aprobación. La causa de esta dilación fue expuesta por el autor en la dedicatoria a la marquesa de Ayamonte y viene a suponer un reflejo del tenso ambiente existente:

“Auiendo pues de salir a luz, temí no se anegase mi trabajo en vn diluuiio de tantas lenguas, y peligrase mi libro en el golfo de tan profundos entedimientos, como nuestros dorados siglos lleuan; suspensi algunos años el comunicarlo a el figlo, entreteniendome en meditarlo, leerlo, y de nueuo paſſarlo, y no fandome de mi ingenio, trabajo, y eſtudio, lo fie de hombres doctos, curiosos, deuotos, y leidos, a quien parecio era justo el tratar de imprimirlo”.

El juicio del maestro Valdés no difería del emitido por su antecesor, resaltando la erudición del autor y su doctrina, que consideraba de mucha importancia para aficionar los ánimos de los fieles a la devoción de la Madre de Dios. Al día siguiente, firmaba su Aprobación el maestro fray Luis Velázquez de Godoy, catedrático de Osuna, quien significaba que el autor alcanzaba sus objetivos mediante la doctrina moral para instrucción de las conciencias y movía con la piedad la devoción a la Virgen. No obstante, el proceso para la publicación del libro se volvía a demorar durante tres años. Ciertamente, no debió de ser un tema menor el doble capítulo provincial celebrado en 1614. La llegada de una serie de comunicaciones contradictorias entre la concesión del capítulo general de un

17 Daba noticia del ejemplar conservado en la Biblioteca Capitular Colombina hispalense José Hernández Díaz, “Fuentes de la iconografía mariana”, *Archivo Hispalense* 5 (1944): 281-282; Aurora Domínguez Guzmán, “Algunas lecturas curiosas...”, 90.

18 Velasco Bayón, *Diccionario biográfico...*, 105-106; Ídem, *Historia del Carmelo español*, III, 395-396; Rodríguez Carretero, *Epytome historial*, 133, 205, 215, 217, 220, 242-244, 459, 481.

año más de mandato al provincial ejerciente, Pedro de Carranza, y la orden recibida por Juan de Bohórquez por parte del General de presidir y convocar capítulo en el convento de Gibraleón para elegir un nuevo provincial, provocó que el provincial en ejercicio recurriese al nuncio Antonio Caetani, quien determinó que el capítulo había de ponerse a disposición del arzobispo de Sevilla, quien a su vez dispuso que se celebrase en el convento de dicha ciudad bajo la presidencia de su provisor. De los cincuenta y nueve vocales, cincuenta acudieron a esta convocatoria y eligieron como provincial a Juan de las Ruelas, mientras que los nueve restantes se reunieron en Gibraleón y procedieron a celebrar el capítulo provincial de forma paralela, siendo declarados en rebeldía todos aquellos que siendo convocados por mandato del general no habían acudido y se habían reunido en Sevilla sin autoridad legítima de la cabeza de la orden, y, por tanto, la elección se podía considerar fruto de una conspiración. De este capítulo salió elegido provincial Diego de Miranda, por lo que se inició un pleito entre ambas opciones, que supusieron un cisma en la provincia y grandes tensiones. Tras año y medio de batalla judicial, la sentencia favoreció a Miranda, quien pretendió impulsar una reforma, que hundía sus orígenes en los afanes de Chizzola. Sin embargo, no tuvo demasiado éxito, mientras que la resistencia a su implantación se encontraba en el fondo del conflicto entre los distintos bandos y capítulos¹⁹.

Finalizada esta contienda, Ruelas pudo nuevamente ocuparse de su obra. Así, el teólogo jesuita Rafael Girau, residente en el colegio de Madrid, asumía el encargo del Consejo de Castilla para aprobar la publicación, que firmaba el 30 de abril de 1616²⁰. Resaltaba que todo el libro se orientaba a promover la devoción a la Virgen, con contenidos extraídos de las Sagradas Escrituras y, por tanto, con doctrina sólida, que entendía de utilidad. Obtenida la licencia, el último permiso fue otorgado por fray Theodoro Estracio, Procurador de toda la Orden de nuestra Señora del Carmen de la regular observancia, Comisario y Visitador General en las Provincias de España y Portugal por mandato del general Fantoni, el 26 de noviembre del mismo año. Si bien se había aludido a que se trataba de un primer volumen de una obra compuesta de dos, la licencia de Estracio definía cada uno de los tomos, siendo el primero el titulado *Hermosura de la Madre de Dios* y el segundo *Itinerario protenpore quadragesima*. Como

19 Íbidem, 232-234, 238; Pedro J Godoy Domínguez (ed. lit.), *Flores del Carmelo de Andalucía* (Madrid, Ediciones Carmelitanas, 2023), 33-36.

20 Aurora Miguel Alonso, “Maculistas e inmaculistas en las bibliotecas jesuitas de Madrid: Colegio Imperial, Casa Profesa y Noviciado”, *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición)*, San Lorenzo del Escorial, 6/9 de septiembre de 2012 (San Lorenzo del Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium2012), 747-770.

hemos referido, Ruelas nunca procedió a publicar el segundo volumen anunciado. No obstante, la primera parte tardó aún cinco años más en editarse, como constaba en el libro con la postrera licencia del provincial Francisco de Hojeda, fechada el 8 de febrero de 1621, cuando Juan de las Ruelas ocupaba el cargo de prior del convento sevillano. Fue entregado definitivamente a la imprenta a comienzos del mes de junio de dicho año, quince años después de su aprobación inicial y veintitrés de las fases primigenias del trabajo como resultado de las incidencias habidas dentro de la orden y de la polémica referida. No parece casual que la publicación se realizase tras el fallecimiento de Bohórquez y el nombramiento de Pedro de Carranza como obispo de Buenos Aires, y con el aparente cierre del conflicto con la celebración del capítulo provincial de 1621, puesto que el nuevo provincial, Diego Salvador, fue elegido por unanimidad²¹.

El contenido de la obra se estructura en diecinueve capítulos, dedicados los siete primeros a tratar sobre la hermosura y el resto a cómo se aplicaba en la perfección corporal de la Virgen de manera detallada. Ruelas mantenía que, si bien Dios amaba a los hombres para darles, a través de este amor, todos los beneficios, los hombres solo amaban si encontraban razones o interés para hacerlo, que se concretaban en hermosura, virtud, riqueza o nobleza. En consecuencia, el autor mantenía que los devotos reparaban en primera vista en la hermosura exterior de la Virgen, lo que sin tener en cuenta el resto de las prerrogativas que acompañaban, era causa bastante para justificar y sustentar el amor que le tenían. Aseguraba que la belleza exterior hacía amable a la persona, que era favorecida en todos los aspectos, como daban cuenta de lo sucedido al respecto desde los autores de la antigüedad, que también mostraron cómo se penalizaba la fealdad²². Aseguraba que el poder de la hermosura superaba al de las riquezas, nobleza, liberalidad y elocuencia, o cualquier otro bien humano. Entre todos los ejemplos que alude, resulta significativa la impronta antisemita. Así, para demostrar la afirmación de que la hermosura era más poderosa que la nobleza, aludía a los matrimonios entre las bellas mujeres judías y los nobles cristinos, devastándose el linaje de estos últimos con la consiguiente pérdida de la pureza de sangre²³. Precisamente, por tener este poder, la hermosura podía

21 Precedían al Índice del tratado dos canciones dedicadas al autor por su hermano de hábito fray Juan Alcayde, poeta y teólogo, y por don Carlos de Sylva.

22 Capítulo I. Ruelas afirmaba que todo lo escrito por los filósofos se condensaba en el adagio español: “fe dize, buena cara tienes, buenos hechos haras”, lo que vincula la hermosura con la bondad y la fealdad con la maldad.

23 Capítulo II. La alusión del carmelita a este tema se relacionaba con la renovación de la polémica. Sobre la misma, véase Albert A. Sicoff, *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XVI y XVII* (Madrid: Taurus, 1985), 222-246; Israël Salvator Révah, “La controverse sur les statuts de pureté

ser peligrosa y ocasionar males de diverso tipo, y frecuentemente se acompaña de la soberbia y la altivez. Por ello, el cristiano debía de tener cuidado en no dejar entrar por los ojos lo que podía derivar en ofensas a Dios y conducir al propio perjuicio²⁴. Del mismo modo, recomendaba a las mujeres, fueran bellas o feas, que no dedicasen tanto tiempo y esfuerzo a este aspecto sino a la salvación de sus almas mediante un comportamiento virtuoso, puesto que no había hermosura sin virtud y buenas costumbres que sea valorada positivamente²⁵.

Una cuestión principal establecida por el autor es una definición de hermosura:

“Hermosura, no es otra cosa que vn parecer agradable, que nace de la correspondencia de muchos contrarios, reducidos a concordia entre si, es vna pluralidad con vnidad, vna acordada discordia, vna relación de partes diferentes, que hazen vn todo conforme, variedad de vn solo compuesto, compuesto de variedad”²⁶.

La primera cuestión que había que considerar, tomando como guía a Aristóteles, los santos y la Sagrada Escritura, era que un cuerpo hermoso ha de ser grande y alto, considerando que los hombres y mujeres de baja estatura podía decirse que son “de buena gracia, y agradable forma, pero no hermosos”. Estimaba que la longitud ideal eran dos varas, puesto que menos era pequeño y más demasiado²⁷. Así mismo, no podía ser un cuerpo obeso, que consideraba feo, sino moderado en peso, sin que fuese un cuerpo derramado o flojo. Las partes del cuerpo debían estar ordenadas y bien dispuestas, el color del rostro rosado, ni encendido ni muy blanco, y que además desprendiese claridad y un resplandor agradable. Del mismo modo, la cara no era totalmente redonda, sino un poco alargada, pero sin romper la proporcionalidad con ser afilada. Establecidas estas normas básicas, el autor pasaba a abordar la verificación de que la Virgen tuvo

de sang. Un document inédit: “Relación y consulta del cardenal G[u]evara sobre el negocio de fray Agustín Saluzio” (Madrid 13 août 1600), *Bulletin Hispanique* 73 (1971): 263-306.

24 Capítulos III y IIII (IV).

25 Capítulo V. Tras describir con imágenes propias del barroco (“Que otra cosa es la mujer hermosa quando no es templada, cafta y vergonçosa, fino un sepulcro hermoſo por defuera, lleno de gufanos y de cuerpos muertos de dentro”) los aspectos negativos de las mujeres hermosas que solo atendían a su belleza, también proporcionaba consejos de cómo debían proceder para conservarla: templanza en las comidas para tener salud y que se comunique poco y se estime mucho a través del reconocimiento. Del mismo modo, en el capítulo VI, insiste en la cuestión de encamar mal la hermosura o de tratar de aparentar mayor belleza con el uso de artificios con fines livianos.

26 Capítulo VII

27 Una vara es una “Medida de longitud que se usaba en distintas regiones de España con valores diferentes, que oscilaban entre 768 y 912 mm. (<https://dle.rae.es/vara>). De esta manera, la altura otorgada a la Virgen oscilaría entre 153,6 y 182,4 metros.

todas estas características, siendo la mujer más bella de cuantas ha habido²⁸. En cuanto a la cabeza, manifestaba que ningún autor se había ocupado de su descripción, pero se deducía que debía de ser proporcionada al cuerpo. En cuanto al cabello, había de ser abundante, mientras que el color, que relacionaba con los humores, era negro²⁹. Después pasaba a describir el rostro, de manera que la frente, “el indice que está señalando el contento, o la tristeza, la clemencia, o leueridad”, siempre aparecía semicubierta con el manto, por lo que no se podía dar más noticias sobre cómo era completamente descubierta. Las cejas, negras y en arco, protegían unos ojos y pestañas igualmente negros, a pesar de las diversas opiniones recogidas sobre su color, con una mirada grave, piadosa y llena de misericordia³⁰. La nariz era recta y proporcionada, las mejillas sonrosadas, los dientes menudos y blancos, la boca proporcionada al rostro y con los labios rojos, si bien el autor desarrolló con mayor detalle el poco uso que la Virgen dio a su boca y labios para hablar, conducta que estimaba muy importante imitar³¹. Respecto al cuello, seguía siendo fundamental el criterio de la proporción, acompañado de la rectitud y la flexibilidad. Los pechos, dignos de alabanza por haber amamantado a su hijo, el autor aseguraba no haber encontrado descripción sobre su forma por ser una parte usualmente cubierta, lo que le permitió centrarse en la importancia de la acción de lactar en la crianza³². En la misma línea abordaba la cuestión de las manos, puesto que, al no encontrar una fuente descriptiva, resaltaba el trabajo desarrollado con ellas, que finalmente era lo que conformaba su hermosura. No ocurría así con los pies, puesto que junto con su blancura se conocía su medida:

“Esta medida an traído religiosos de mi orden, que de Roma an venido hombres graues, deuotos, y fidedignos, que assí por su autoridad como por su deuocion an procurado no fea mas ni menos de lo que alla está señalado (...) Preguntando yo a los religiosos de aquel conuento, que tradicion tenia desto; me dixeron que esta indulgencia, auian sacado de vna tabla donde estaua escrito esto; la qual está en la santa Iglesia de Seuilla, en la capilla de la antigua. Tambien e visto que anda estampado el pie de nuestra Señora, con vna letra en el mesmo pie, que

28 Capítulo VIII. Concluía que la Virgen fue de mediana estatura, tanto por los textos de los santos, como por la medida de su cuerpo que se conservaba en Roma como por el tamaño de su huella. En el resto de las características físicas, se ajustaba completamente a las expuestas. Entendía que también quedaba probada esta cuestión por la mucha hermosura de su hijo (Capítulos IX y X).

29 Capítulo XI.

30 Capítulo XII.

31 Capítulos XIII-XV.

32 Capítulo XVI; Hubert Pöppel, “El seno desnudo de María. La Virgen de la leche en el arte del Siglo de Oro español”, Teresa Hiergeist, Ismael del Olmo (Hrsg.), *Christian Discourses of the Holy and the Sacred from the 15th to the 17th Century* (Berlin: Peter Lang 2020), 173-195.

dize; medida del pie santissimo de nuestra Señora: el qual se imprimió con licencia, en la Ciudad de Toledo, y se dirigio, a el cauallero de Gracia; y alli dize que el Papa luan 22 concedio, a quien lo besare tres veces; y rezare tres Ave Marias deuoraméte, a fu honor y reuerencia, setecieros años de perdón. Y el Papa Gregorio decimo tercio, de buena memoria, embió la forma y tamaño del pie de la Virgen, al Rey de Portugal Don Sebastian, por remedio contra la peste: creyendo el deuoto y fanto Padre con gran piedad, que Dios auia de fer servido de librar deste contagio a cualquier persona que truxera la medida del pie de la Madre de Dios; a quien auia de rezar nueue Salves, y vn Credo: tengola por buena deuocion, ya cada vno aprouechara, segun la mayor, o menor se con que la truxere”³³.

La importancia de este dato para el autor era, como había señalado anteriormente, la posibilidad de deducir la estatura y, sobre todo, porque sustentaba una afirmación que mostraba el contacto del autor con algún pintor, posiblemente sevillano:

“Comunicando yo esto con vn valiente y afamado pintor, muy curioso en su arte, me dixo, que era mejor proporción la de siete pies, que no la proporción de seys; (como dice Pierio) porque el pie es menor siendo la septima parte de la altura, y el pie pequeño, particularmente en vna muger es mas hermoso y agraciado”³⁴.

Lógicamente, Ruelas empleaba el último capítulo del libro dedicado a la descripción de la hermosura de la Virgen a hacer referencia al zapato conservado en el convento del Carmen de Valencia, cuya devoción obraba grandes beneficios en enfermos, gestantes y parturientas. Tras describir someramente la pieza, se remitía a una relación escrita por Jerónimo Gracián de la Madre de Dios impresa en Bruselas en 1609³⁵, e introducía una reproducción de la composición realizada por Gracián sobre la huella:

“le puso a este dicho çapato estos titulos, por quadrarle a la Virgen Santissima, y darselos la Sagrada Escriptura. Lo Primero, porque la Sacratissima Virgen tiene debajo de sus pies todo el vniuerso, se pinta el orbe con esta lletra. Omnia fubieisti sub pedibus cius (...) Y los montes mas altos, porque, Fundamenta eiusinmontibus altis. La luna, porque esta Señora vestida del sol la tiene debajo

33 Capítulo XVII, pp. 151-152. Sobre la estrecha vinculación de Jacobo de Grattis, Caballero de Gracia, con la orden del Carmen, véase Velasco Bayón, *Historia del Carmelo español*, III, 75-76.

34 *Ibidem*, p. 152.

35 Ismael Martínez Carretero, “Jerónimo Gracián (1545-1614) Entre la descalcez y la observancia”, *Carmelus* 54 (2007), 156-160.

de sus pies. Luna subpedibus eius. Y los Angeles porque tiene en el cielo mas alto lugar, las estrellas porque es. Ex celsa super sydera”³⁶.

Con todo lo expuesto, el autor pasaba a componer una imagen completa de la Virgen para favorecer una devoción que la descripción menuda de las partes del cuerpo podría distraer. Así mismo, incluía la alternativa a la propuesta realizada por él, aunque advertía que no tenía suficiente fundamentación física ni teológica³⁷.

| | <i>Propuesta de Ruelas</i> | <i>Otros pareceres</i> |
|----------|---|--|
| Altura | Mediana (dos varas) | Mayor de la ordinaria |
| Rostro | Rosado, luminoso y un poco alargado | Trigueño y largo |
| Cabeza | Pequeña, pero proporcionada al cuerpo y con orejas pequeñas | |
| Cabellos | Negro, abundante y largo | Rubio |
| Frente | Llana y serena. Semicubierta con el manto | |
| Cejas | Negras y en arco | Negras y en arco |
| Ojos | Grandes y negros | Garzos, con las niñetas del color de la aceituna |
| Nariz | Recta y proporcionada | |

36 Capítulo XVII, p. 155. Interrumpía el texto para ofrecer inserta una reproducción gráfica de dicha huella (Domínguez Guzmán, “Algunas lecturas curiosas...”, 90-91).

37 Capítulo XVIII, donde además introdujo unas oraciones a la Virgen.

| | | |
|----------|--|----------------------|
| Mejillas | Sonrosadas | |
| Dientes | Menudos, blancos y parejos | |
| Boca | Proporcionada, labios rojos y finos | |
| Cuello | Recto, flexible, fuerte, blanco y sin arrugas | |
| Pechos | Sin descripción, pero el autor opta por pequeños y parejos, no muy altos ni levantados | |
| Manos | Sin descripción, pero el autor opta por largas y delgadas. Uñas rubias. | Manos y dedos largos |
| Pies | Blancos y con medida exacta | |

La obra se cerraba con un capítulo en el que se recogían las razones y argumentos que venían a probar la hermosura de la Virgen desde la perspectiva teológica.

IV. LA INFLUENCIA DEL MODELO

Ruelas consideraba que se debía tener un especial cuidado y respeto a las imágenes y retratos que se realizasen de la Virgen y de Cristo, puesto que a través de ellos y de sus cuerpos se habría de instruir y persuadir a los fieles. Ciertamente, el carmelita compuso un libro sencillo, sin pretensión de ser una guía para artistas, y que se mantenía al margen de las tendencias, que, por otra parte, debía de conocer a través de los jóvenes pintores sevillanos con los que

tuvo relación³⁸. La preocupación de Ruelas parecía enlazar con la pretensión de favorecer el conocimiento de una imagen “real” de la hermosura de la Virgen, siempre con el objetivo de que fuese útil para fomentar la devoción y la labor evangelizadora³⁹.

Possiblemente, el autor dio especial significación a la composición realizada por Jerónimo Gracián no solo por la importancia de la huella para deducir la altura de la Virgen, sino también por la combinación iconográfica descrita en la que se representaba con todo el universo, la luna, las estrellas y los ángeles bajo sus pies. Por otra parte, Gracián estaba recreando modelos ya conocidos en las representaciones de la *Tota Pulchra* y de María *Mulier Amicta*. De la conjunción de ambos modelos surgió una nueva disposición que liberaba a la Virgen de símbolos, conservando solo los ángeles y la luna creciente. Sin duda, las representaciones en pintura y escultura de Velázquez, Montañés, Cano, Zurbarán y Murillo fueron esenciales para la mayor difusión de la doctrina inmaculista, finalidad última y verdadera de Ruelas⁴⁰. No obstante, el reto era importante, porque la devoción a la Inmaculada Concepción era cuestionada por una parte importante de la Iglesia y, en consecuencia, no se disponía de una imagen comúnmente aceptada para transmitir visualmente una creencia teológica polémica y compleja. El fervor inmaculista en Sevilla impulsó una importante producción de obras artísticas al servicio de esta devoción y en coincidencia con una de las escuelas de pintura más importantes de la cultura barroca⁴¹.

La preocupación de Alonso Cano por la belleza de los cuerpos de hombres y mujeres, y de manera muy especial de la Virgen, nos puede conducir a pensar que habría tenido interés por leer el libro de Ruelas cuando se encontraba dando los primeros pasos en el oficio e ingresaba con quince años en el taller de Francisco Pacheco en 1616. No obstante, debió realizar los estudios de anatomía al margen del maestro para poder plasmar mejor la belleza, así como aprender del trabajo de sus coetáneos como Juan de las Ruelas, el pintor. Semejante evolución se consolidó a partir de 1626 en la pintura de Francisco de Zurbarán. Así

38 Posiblemente, tendría presente, como Santa Teresa: “Porque es su hermosura muy diferente de lo que podemos acá imaginar, que no alcanza el entendimiento a entender de qué era la ropa ni cómo imaginar el blanco que el señor quiere que se represente, que parece todo lo de acá como un dibujo de tizne, a manera de decir” (Egido, “Como de dibujo a la verdad”..., 13-14).

39 Parejo Delgado, “La iconografía de la Inmaculada...”, 967, establece que “la iconografía de la Inmaculada Concepción, partiendo de un concepto de belleza sensual ha hecho más accesible a la devoción popular el componente intelectual del mito cristiano”.

40 Ibídem, 967-972.

41 Víctor Mínguez Cornellés, “Hacer visible lo indefinible. Iconografías de la inmaculada concepción”, *Intacta María: política y religiosidad en la España barroca*, coord. por Pablo González Tornel (Generalitat Valenciana: Museu de Belles Arts (València), 2017), 31-42.

pues, resulta plausible que los jóvenes artistas leyesen el libro del carmelita buscando respuestas a su intención de plasmar mejor la hermosura tanto del cuerpo como del rostro, sin dejar de tener presente que el maestro Pacheco fue nombrado por la Inquisición en 1618 “Veedor de Pinturas Sagradas”⁴².

No obstante, entre todos sus discípulos, fue su posterior yerno, Diego de Velázquez, quien tuvo un contacto real y directo con el autor del libro que nos ocupa. Su Inmaculada, pintada para el convento del Carmen sevillano por encargo de Juan de las Ruelas durante su priorato, hubo de seguir las indicaciones del carmelita. En los dos cuadros pintados en estos años, obras de primera juventud, la descripción de Ruelas de la belleza corporal de la Virgen queda reflejada. Si bien el pintor tomó como inspiración el rostro de la hija de Pacheco, adelantó otras cuestiones relacionadas con la composición del cuadro que impulsaron la nueva tendencia⁴³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Aurora Miguel. “Maculistas e inmaculistas en las bibliotecas jesuitas de Madrid: Colegio Imperial, Casa Profesa y Noviciado”, *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición)*, San Lorenzo del Escorial, 6/9 de septiembre de 2012. 747-770. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium 2012.
- Álvarez Calero, Alberto J. “El antiguo convento Casa Grande del Carmen de Sevilla crisol de Hermandades y Cofradías hasta el siglo XIX”. *Isidorianum*, 20 (2011): 153-196.
- Baños Vallejo, Fernando. “Belleza y virtud en las “vidas de María” castellanas”. *Meditievalia* 18/2 (2015): 43-63.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. “El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino”. *Desde el jardín de Freud-Revista de Psicoanálisis* (2002): 168-181.
- Córdoba Salmerón, Miguel-Gallego Aranda, Salvador (pr.). *La teología cristiana a través del arte barroco*. Universidad de Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019.
- Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*. Editado por Endika y Garikoitz de Mogrobejo. Bilbao: Mogrobejo-Zabala, 1998.

42 Valdivieso González, “Hermosura del cuerpo y belleza del alma...”, 125-137.

43 c. 1618, National Gallery, Londres; Martínez Carretero, *Los carmelitas en Sevilla*, 296; Victor I. Stoichita, “Imagen y aparición en la pintura española del Siglo de Oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo”, *Norba: Revista de arte*, 12 (1992): 83-102.

- Domínguez, José y Sánchez-Jiménez, Antonio. “El mundo del libro a través de las relaciones clientelares en la Sevilla de entresiglos (1582-1621)”. *RILCE. Revista de Filología hispánica* 25.2 (2009): 256-318.
- Domínguez Guzmán, Aurora. “Algunas lecturas curiosas en la Sevilla del siglo XVII”, *Archivo hispalense* 67 (1984): 57-76.
- Egido, Aurora. ““Como de dibujo a la verdad” Santa Teresa representada por ella misma en el *Libro de la vida*”. En *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*. Editado por Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vista-rini y John T. Cull. 6-13. Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 2017.
- Fernández del Hoyo, María Antonia. “Juan de Roelas pintor flamenco”. *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 4 (2000): 25-28.
- Garrido, Pablo. *La Virgen de la fe. Doctrina y piedad mariana entre los carmelitas españoles de los siglos XVI y XVII*. Roma: Institutum Carmelitanum, 1999.
- Godoy Domínguez, Pedro J. *Hijas de Trento. El Monasterio de San Juan Bautista de Villalba del Alcor (1618-1810): la vida en el primer convento español de carmelitas recoletas durante el Antiguo Régimen*. Roma: Edizioni Carmelitane, 2019.
- Godoy Domínguez, Pedro J. Fernando de la Corte. *Flores del Carmelo de Andalucía*. Madrid: Ediciones Carmelitanas, 2023.
- Hernández Díaz, José. “Fuentes de la iconografía mariana”. *Archivo Hispalense* 5 (1944): 281-285.
- Japón Franco, Rafael. “Juan de Roelas, pintor (h. 1570-1625)”. *Identidad e Imagen en la Andalucía moderna*: <https://www2.ual.es/ideimand/juan-de-roelas-pintor-h-1570-1625/>
- Juan de Jesús María. *Los carmelitas de Andalucía y la Inmaculada Concepción, Siglos XVI y XVII*. Córdoba, 2006.
- Leal, Juan. “La imagen corporal de la Santísima Virgen en la literatura antigua cristiana”. *Estudios Eclesiásticos* 25 (1951): 475-508.
- Martínez Medina, Francisco Javier. “La Inmaculada Concepción en los Libros Plúmbeos de Granada: su influjo en el catolicismo contrarreformista”. *Magallánica: revista de historia moderna* 5 (2016): 6-47.
- Martínez Medina, Francisco Javier. “La Real Junta de la Inmaculada de 1617 y los libros plúmbeos. Religiosidad popular y monárquica en la Andalucía barroca”. *Proyección: Teología y mundo actual* 266 (2017): 311-330.
- Martínez Millán, José. “Las controversias sobre la Inmaculada Concepción. Surgimiento de la polémia (1613)”. En *La monarquía de Felipe III: La Casa del Rey*, dirigido por José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia, I, 220-226. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.

- Mínguez Cornelles, Víctor. "Hacer visible lo indefinible. Iconografías de la inmaculada concepción". En *Intacta María: política y religiosidad en la España barroca*. Coordinado por Pablo González Tornel. 31-42. Generalitat Valenciana: Museu de Belles Arts (València), 2017.
- Mínguez Cornelles, Víctor. "Pietas Austriaca y política mariana. Del Rosario a la Inmaculada". En *La Vergine contesa: Roma, l'Immacolata Concezione e l'universalismo della Monarchia Cattolica (secc. XVII-XIX)*, coordinado por Manfredi Merluzzi, Gaetano Sabatini. 105-124. Flavia: Tudini, 2022.
- Parejo Delgado, María Josefa. "La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas". En *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*: actas del simposium, 1/4-IX-2005. Coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla. Madrid: Ediciones Escurialenses, 2005.
- Peinado Guzmán, José Antonio "La monarquía española y el dogma de la Inmaculada Concepción: fervor, diplomacia y gestiones a favor de su proclamación en la Edad Moderna". *Chronica Nova*, 40 (2014): 247-276.
- Pérez García, Rafael M. "Espirituales, cortes señoriales y linajes nobiliarios. Construcción y desarrollo de climas sacro-espirituales de referencia social en la Andalucía de los siglos XVI y XVII". *Historia y Genealogía* 1 (2011): 133-153.
- Ponce Cárdenas, Jesús "El ciclo a los Marqueses de Ayamonte: laus naturae y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora". En *XII Jornadas de Historia de Ayamonte / Enrique R. Arroyo Berrones (aut.)*, 2008.
- Pöppel, Hubert. "El seno desnudo de María. La Virgen de la leche en el arte del Siglo de Oro español", Teresa Hiergeist, Ismael del Olmo (Hrsg.), *Christian Discourses of the Holy and the Sacred from the 15th to the 17th Century*. 173-195. Berlin: Peter Lang 2020.
- Réyah, Israël Salvator. "La controverse sur les statuts de pureté de sang. Un document inédit: "Relación y consulta del cardenal G[u]evara sobre el negocio de fray Agustín Saluzio" (Madrid 13 août 1600)", *Bulletin Hispanique* 73 (1971): 263-306.
- Rodríguez Carretero, Miguel. *Epytome historial de los carmelitas de Andalucía y Murcia*. Editado por Ismael Martínez Carretero, O.C. del ms. 18118 de la BNE. Sevilla: GRAFISUR, 2000.
- Roulet, Antoine. *Corps et pénitence. Les carmélites déchaussées espagnoles (ca. 1560-ca. 1640)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2015.
- Ruelas, Juan de las. *Hermosura corporal, de la madre de dios / compuesto por ... Fray Juan de las Ruelas, natural de la ciudad de Seuilla, del Orden de nuestra señora del Carmen y difinidor [...]*. Impreso en Seuilla: por Diego Perez, 1621.
- Ruiz Ibáñez, José Javier y Sabatini, Gaetano (eds.). *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*. Madrid: FCE, Red Columnaria, 2019.

- Sanz, María Jesús. “El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros”, *Laboratorio de arte* 8 (1995): 73-101.
- Stoichita, Victor I. “Imagen y aparición en la pintura española del Siglo de Oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo”. *Norba: Revista de arte* 12 (1992): 83-102.
- Stratton, Suzanne. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: FUE, 1989.
- Sicroff, Albert A. *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1985.
- Valdivieso González, Enrique. “Hermosura del cuerpo y belleza del alma. Observaciones sobre la obra pictórica de Alonso Cano”. *Cuadernos de Arte* 32 (2001): 125-137.
- Velasco Bayón, Balbino. *Diccionario biográfico del Carmelo ibérico*. Editado por Henar Pizarro Llorente. Roma: Edizioni Carmelitane, 2020.
- Velasco Bayón, Balbino. *Historia del Carmelo español*. Roma: Institutum Carmelitanum, 1990-1994.
- Vicens Hualde, María. “El nacimiento de una Casa de segundogenitura: el marquesado de Villamanrique”, *Tiempos modernos* 35 (2017/2): 118-150.

Henar Pizarro Llorente
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Universidad Pontificia Comillas
C/ Universidad de Comillas, 3
28015 Madrid (España)
<https://orcid.org/0000-0002-4703-4035>