

La cocinera: análisis de una pintura singular en la representación de la mujer en el Barroco español

The Cook: Analysis of a Singular Painting in the Representation of Women in the Spanish Baroque

María Pilar Ruiz López

<https://orcid.org/0000-0003-0568-2189>

Universidad de Murcia

ESPAÑA

mariapilar.ruizl@um.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.1, 2025, pp. 751-771]

Recibido: 20-05-2024 / Aceptado: 14-06-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.01.48>

Resumen. La representación de la mujer en el arte es un tema complejo y polifacético que ha evolucionado a lo largo de los siglos, reflejando las percepciones sociales, culturales y políticas de cada época. Inserta en este discurso se encuentra *La cocinera* (segunda mitad del siglo xvii), una pintura atribuida a Juan Simón Gutiérrez. Esta obra del barroco sevillano, que representa a una mujer realizando su labor cotidiana dentro de una cocina, escapa a la normativa artística común dependiente de las temáticas religiosas predominantes en el siglo xvii español. El análisis abarca no solo el contexto histórico y estilístico, sino también la interpretación funcional del espacio doméstico y la representación de la mujer en él. A través de esta excepcional pintura, se percibe cómo el arte barroco ilumina aspectos a menudo invisibles de la vida femenina en España, mostrando a la mujer barroca como protagonista de su narrativa cotidiana.

Palabras clave. Barroco; cocina; pintura; mujer; España; Sevilla; siglo xvii.

Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto *Hispanofilia V. Las formas de interacción con el mundo: cautiverio, violencia y representación*, PID2021-122319NB-C21 financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER. Una manera de hacer Europa.

Abstract. The representation of women in art is a complex and multifaceted subject that has evolved over the centuries, reflecting the social, cultural, and political perceptions of each era. Embedded in this discourse is *La Cocinera* (second half of the 17th century), attributed to Juan Simón Gutiérrez. This work, which depicts a woman performing her daily tasks in a kitchen, deviates from the common artistic norms dependent on the predominant religious themes of 17th-century Spain. The analysis, crossing disciplines, encompasses not only the historical and stylistic context but also the functional interpretation of the domestic space and the representation of women within it. Through this painting, it becomes evident how Baroque art illuminates often invisible aspects of women's lives in Spain, portraying the Baroque woman as the protagonist of her everyday narrative.

Keywords. Baroque; Kitchen; Painting; Woman; Spain; Sevilla, 17th-century.

1. INTRODUCCIÓN



Figura 1. *La cocinera* (segunda mitad del siglo XVII), atribuido a Juan Simón Gutiérrez. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

La representación de la mujer en el arte es un tema complejo y polifacético que ha evolucionado a lo largo de los siglos, reflejando las percepciones sociales, culturales y políticas de cada época. Inserta en este discurso se encuentra *La cocinera*. Una obra poco conocida de la que existen dos copias, una en una colección

particular¹ y otra que pertenece al fondo del Museo Nacional del Prado. Esta última se ubica actualmente en depósito en la Embajada de España en Buenos Aires². Su autoría no está definida claramente; mientras en el Prado se la atribuye de una forma genérica a un discípulo de Murillo, Enrique Valdivieso González argumenta que fue creación de Juan Simón Gutiérrez, atribución que se comparte en este artículo³.

Esta obra no es solo una manifestación estética de su tiempo, sino también una ventana cultural a los roles y las dinámicas de género en el siglo xvii. Por otro lado, destaca por su carácter singular, pues es una pintura de género profana en la que aparece una mujer en el interior de una cocina de una vivienda, temática inusual en el panorama artístico de la España de la época.

A través del análisis detallado de la obra y su contexto histórico, se explorará cómo las mujeres fueron plasmadas en el lienzo español en contraste con otros países europeos, y qué narrativas se tejieron alrededor de ellas en un ámbito muy concreto, la cocina doméstica. Aunque existen escenarios donde las mujeres son representadas cocinando, desde mercados hasta tabernas, se limitará el análisis a la cocina doméstica para profundizar en cómo este espacio específico es plasmado y las dinámicas que se desarrollan dentro de él.

El estudio se apoya en una selección de pinturas barrocas europeas localizadas a través de una muestra de imágenes recogidas de la base de datos de la Fundación Zeri de la Universidad de Bolonia, junto a otra de elaboración propia que se ha nutrido de los fondos digitalizados de museos, galerías y anticuarios, y cuyo criterio de selección ha tenido en cuenta dos palabras clave: cocina y mujer⁴. No se ha atendido a una mayor calidad de la representación o de renombre del artista, sino al tema principal como reflejo de la vida cotidiana de la mujer barroca.

El enfoque de este artículo es el de la historia social del arte que trata de reconstruir normas o convenciones, conscientes o inconscientes, que rigen la percepción y la interpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura. Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo de una época⁵. De esta manera, se pretende analizar la mirada que tuvo el artista a la hora de plasmar la vida cotidiana de una mujer cocinando en la Sevilla del xvii.

Por lo tanto, para el asunto de este estudio es necesario abordar distintas disciplinas. Se examina desde la historia social, que visualiza la vida, la educación y el estatus de las mujeres, hasta el arte, que desgrana el estilo y simbolismo de la época. Los detalles arquitectónicos dentro de las pinturas orientan sobre el diseño de los espacios habitados por las mujeres, mientras que los elementos gastronómicos

1. Hervás Crespo, 2019, p. 556.

2. Orihuela y Pérez, 2017, p. 123.

3. Valdivieso González, 2015, p. 118.

4. Entre las dos bases de datos se han localizado 210 representaciones europeas en las que aparece la mujer en una cocina doméstica. En España, solamente se han localizado dos: *Vieja friendo huevos* (c. 1618) de Velázquez y *La cocinera* (segunda mitad del siglo xvii) de Juan Simón Gutiérrez.

5. Burke, 2019, p. 235.

micos nos dan pistas sobre la alimentación y costumbres de la época. La cultura material, por otro lado, ayuda a entender los objetos cotidianos y su relación con las actividades femeninas⁶.

2. LA MUJER PINTADA EN LA COCINA

En el transcurso de la historia, ha existido una marcada división de roles entre hombres y mujeres, especialmente en el ámbito doméstico. El hogar ha sido tradicionalmente considerado como el reino de la mujer, donde su presencia y labor se destacan en contraste con el espacio público, percibido como el dominio masculino por excelencia. En este contexto, se esperaba que las mujeres se dedicaran a las tareas domésticas, las cuales abarcaban desde el cuidado de los miembros de la familia hasta la gestión del hogar en sí⁷. La sociedad, guiada por normas y expectativas arraigadas, asociaba la virtud femenina con la conformidad a este modelo establecido. Aquellas mujeres que se ajustaban a este ideal eran consideradas como ejemplo de honradez y rectitud moral⁸.

En esencia, la vida de la mujer estaba intrínsecamente ligada a la organización y funcionamiento de la unidad familiar, siendo su presencia y labor fundamentales para su sustento y estabilidad. Según los moralistas de la época, como fray Luis de León, las mujeres honradas eran las que se adecuaban a lo establecido. Los tratados de educación para mujeres enfatizaban la importancia de la dedicación al hogar y el cuidado de los hijos. Estos textos sugerían que el honor de la familia dependía en gran medida de una buena crianza, además de mantener las costumbres y practicar rigurosamente la espiritualidad⁹.

6. A continuación, se expone una pequeña muestra de autores relevantes para un estudio que contenga estas materias. Con respecto a la historia de la mujer ver los trabajos de Mariló Vigil Muñoz (1982), Margarita Ortega López (1997), Pilar Pérez Cantó (2002), Cristina Segura Graíño (2001), Isabel Morant Deusa (2005) o Margarita Birriel Salcedo (2022). En cuanto a la alimentación en sus diversas facetas: María del Carmen Simón Palmer (1984), Massimo Montanari (1993), Jean-Louis Flandrin y Massimo Montanari (2011) o Paul Freedman (2019), y en España, Carmen Abad Zardoya (2011) o María de los Ángeles Pérez Samper (2019). Sobre el trabajo o el papel de la mujer en la Edad Moderna: Mónica Bolufer Peruga (1998), Martha Karina Espinosa Gutiérrez (2013), Ofelia Rey Castelao (2015), Pablo Orduna Portús (2023) y Jesús M. Usunáriz y Javier Ruiz Astiz (2023). Sobre historia cultural del arte ver Martine Joly (2005), Fernando Hernández (2005) o Peter Burke (2019). Con respecto a la representación de la mujer en la pintura: Wayne E. Franits (2004), Rafael Fernández Matas y Laura Luque Rodrigo (2010), Diane Wolfthal (2013) o Carmen Díaz Ruiz (2017). Con respecto a la educación femenina: Cristina Segura Graíño (2001), Isabel Morant Deusa (2005) o Sergio Montalvo Mareca (2021). Por último, sobre la pintura barroca, los estudios de Peter Cherry (1999), Víctor Stoichita (2000), Alfonso Pérez Sánchez (2010), Carmen Ripollés (2010), Enrique Valdivieso González (2015), Gonzalo Hervás Crespo (2019), Jonathan Brown (2019), Vanesa Quintanar Cabello (2021) o Ángel Aterido (2022), entre otros.

7. Pérez Samper, 2008, p. 34.

8. Segura Graíño, 2001, p. 3.

9. Montalvo Mareca, 2021, p. 2.

A pesar de la arraigada moral que regía la sociedad y que se transmitía de generación en generación a través de la educación materna, es importante destacar que no existía un único modelo de mujer, sino varios, los cuales variaban según la edad, la posición social, el estado civil o la profesión de cada una. Esta diversidad de modelos reflejaba la complejidad y la riqueza de la experiencia femenina en diferentes contextos históricos y culturales, desafiando así la noción de una feminidad monolítica y estática. Cada mujer, desde su individualidad y sus circunstancias particulares, contribuía a la diversidad y la pluralidad de los roles y las identidades femeninas en la sociedad¹⁰.

La tarea de cocinar, tradicionalmente asignada a las mujeres, se consideraba una labor fundamental en la gestión del hogar, abarcando aspectos vitales como la nutrición, la salud y la higiene. Cuidar la alimentación familiar era fundamental como apuntó el tratadista Antonio Arbiol: «En alimentar al esposo ha de ser cuidada la mujer prudente, observándole el gusto y siéndole puntual en tener la comida bien sazónada para su tiempo determinado»¹¹.

No solo los tratadistas aludían al papel esencial de la mujer en la cocina; también la cultura popular tenía interiorizada esta idea. En el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (1627) se observa que los refranes populares relacionados con la cocina, incluyendo tanto los utensilios como prácticas culinarias, vinculan directamente estas actividades con la figura de la mujer. Un ejemplo destacado de esta asociación es el refrán: «La mujer que no sabe cocinar y gata que no sabe cazar, nada valen»¹².

Independientemente del estrato socioeconómico, las mujeres asumían la responsabilidad de la alimentación familiar. Esta tarea era universal y no conocía distinción social; tanto las mujeres de clases populares como las de clases altas estaban encargadas de supervisar y gestionar las actividades relacionadas con la alimentación. A excepción de las mujeres de mayor estatus, todas también se ocupaban de la preparación de los alimentos, y muchas de ellas extendían esta labor cocinando para otras familias, además de la propia¹³.

2.1. Europa

La presencia conjunta de mujeres y comida en la historia del arte es profusa, estableciéndose una asociación clara entre los alimentos y los cuerpos de las mujeres. En la pintura flamenca de mediados del siglo XVI son frecuentes las pinturas que combinan un episodio religioso con una escena de carácter profano. Estas obras sitúan al alimento en el plano más cercano al espectador, invirtiendo así la disposición lógica y tradicional de este tipo de escenas religiosas¹⁴. Estas pinturas presentan un mundo repleto de placeres gastronómicos y sensuales, aunque la

10. Usunáriz y Ruiz Astiz, 2023, p. 4.

11. Arbiol, *La familia regulada, con doctrina de la Sagrada Escritura*, p. 78.

12. Espinosa Gutiérrez, 2013, p. 86.

13. Pérez Samper, 2015, p. 19.

14. Stoichita, 2011, p. 25.

mayoría contenían un mensaje moral. Pintores activos en Amberes, como Pieter Aertsen (1508-1575) y su sobrino y discípulo Joachim Beuckelaer (1533-1574), adquirieron un gran prestigio con estas particulares creaciones artísticas, similares a las que en Italia estaban ejecutando artistas como Vincenzo Campi (1536-1591) o los Bassano. Su rápida difusión por Europa a través de grabados influyó en obras de artistas españoles¹⁵.

Poco a poco el tema religioso fue desapareciendo, estableciéndose una asociación clara entre los alimentos y los cuerpos de las mujeres. Aunque los vínculos entre los apetitos no están representados explícitamente, la pintura combina habitualmente imágenes de deseo sexual y gustativo con un deliberado efecto sensual (Fig. 2)¹⁶.



Figura 2. Joachim Beuckelaer. *Interior de cocina* (1566)
©Museo del Louvre

2.2. España

En España, Diego Velázquez (1599-1660) se hace eco de esta tendencia en la pintura de su tiempo. Sin embargo, adopta una postura mucho más austera. En *Cristo en Casa de Marta y María* (1618) y *La cena de Emaús o La mulata* (1618), el maestro inserta a las mujeres en ambientes domésticos religioso-moralizantes,

15. Portús Pérez, 2007.

16. Díaz Ruiz, 2017, p. 145.

creando así lo que historiadores han denominado «bodegones a lo divino»¹⁷. Velázquez opta por una simplicidad elegante, limitando la cantidad de alimentos y objetos en sus obras. Esta restricción no solo refleja su maestría en el uso del espacio y la forma, sino que también acentúa la intensidad y la profundidad emocional de sus retratos y escenas. Es relevante mencionar que, en la versión de *La mulata o Escena de cocina* de Chicago, no aparece la ventana que revelaría la escena religiosa, razón por la cual podría ser catalogada como una representación de una mujer en la cocina sin connotaciones religiosas. No obstante, esta pieza queda fuera del alcance de este estudio debido a las controversias entre especialistas sobre por qué se omitió tal elemento religioso¹⁸.

La célebre obra *Vieja friendo huevos* (c. 1618) de Velázquez es la única que se ha localizado en España que coincide con el asunto de *La cocinera* de Juan Simón Gutiérrez. Esta pintura presenta con meticuloso detalle a una anciana cocinando huevos, utilizando la técnica del claroscuro que realza el volumen y la textura de los elementos. La elección de un tema secular le permitió a Velázquez explorar la realidad cotidiana con una precisión casi fotográfica, mostrando su habilidad por captar la luz y la materia de manera excepcional. La obra refleja la influencia del naturalismo y señala una transición en el arte español hacia la apreciación de escenas de la vida cotidiana. Al centrarse en la realidad mundana, Velázquez abre nuevas vías de representación artística, desafiando las convenciones y ampliando el repertorio temático del siglo xvii¹⁹. Sin embargo, este tipo de pinturas de género iniciado por Velázquez apenas tuvo continuidad en la capital andaluza hasta Bartolomé Esteban Murillo.

Después del fallecimiento de Murillo, Juan Simón Gutiérrez heredó su clientela sevillana, ávida de obras que reflejasen el estilo del difunto maestro, lo que ha dificultado la atribución de ciertas piezas. El estilo de Murillo ha sido reconocido por su habilidad para capturar la esencia de la cotidianidad de la Sevilla del siglo xvii, mostrando su capacidad para transmitir la humanidad en sus pinturas, y recogiendo la continuidad de una tradición artística que encuentra belleza y significado en lo ordinario.

Con respecto a la obra analizada en este artículo, las incertidumbres han sido esclarecidas por Enrique Valdivieso González, quien identificó similitudes físicas entre la mujer cocinando y la sirvienta que aparece de perfil a la derecha en la escena del *Nacimiento de la Virgen* del retablo de Elgueta, en Guipúzcoa²⁰. A pesar de que este lienzo no se distingue por su originalidad estilística, el tema elegido sí

17. Stoichita, 2000, p. 88.

18. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María* (c. 1618), Inv. NG1275, National Gallery of London; *La cena de Emaús* (c. 1618), Inv. NGI4538, National Gallery of Dublin; *Escena de cocina o la mulata* (c. 1618), Inv. 195.380, Art Institute of Chicago.

19. Mata y Marfil, 2017, p. 88.

20. Valdivieso González, 2015, p. 118.

destaca por su rareza en el contexto del Siglo de Oro español al plasmar una escena de cocina ofreciendo un retrato meticuloso de la vida diaria y las labores de una mujer en un entorno artístico que había sido dominado por pinturas religiosas²¹.

2.3. La cocinera (segunda mitad del siglo xvii)

Ciñéndose a los criterios de este estudio, por ahora no se han localizado otras obras con estas características en la España del siglo xvii —aparte de *Vieja friendo huevos* de Velázquez—, de ahí su singularidad e importancia. Esta pintura se podría enmarcar en los llamados «cuadros de interior», que ofrecen una visión más íntima y detallada de la vida cotidiana y que desarrollaron artistas de otros países europeos como Pieter de Hooch (1619-1684), Joahannes Vermeer (1632-1675), Gabriel Metsu (1629-1667) (Fig. 3) o Jan Steen (1626-1679), corriente que recogieron también artistas franceses como Georges La Tour (1593-1652) o italianos como Valentino Giovan Domenico (1639-1715).



Figura 3. Gabriel Metsu, *La cocinera* (1657-1662).
© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Estas pinturas atienden a acciones cotidianas. Como afirma Todorov: «La escena de la vida cotidiana no aísla a las personas, sino que representa a los individuos sumidos en la existencia. El cuadro de género busca lo típico porque refleja la acción cualquiera»²².

21. En el arte español hay otra obra excepcional, *Anciana sentada* (primera mitad del siglo xvii) de Antonio Puga (1602-1648), Inv. P003004, Museo Nacional del Prado, que retrata igualmente de manera realista e íntima a una mujer en el ámbito doméstico, en un momento de descanso tras concluir sus quehaceres. No ha sido incluida porque no corresponde al criterio de selección de obras en este artículo.

22. Todorov, 2013, p. 19.

De ahí la atracción que siente el espectador al contemplar este cuadro. La mujer, sobre la que incide la luz, con una mirada contemplativa está en un momento de pausa observando a las otras figuras dinámicas. Según Schopenhauer: «es el tiempo detenido, pero que uno entiende como tiempo-continuo, porque es un modo de transcurrir de la vida. Es el transcurso de lo indistinto, de lo homogéneo. Es una identificación con la propia existencia que el artista nos hace vivir a través de la contemplación de la obra»²³.

Por otro lado, la fascinación por lo cotidiano en el arte a menudo actúa como una especie de *voyeurismo*, donde el espectador observa los detalles mundanos de la vida de otros. Este interés en las rutinas diarias refleja una conexión con lo auténtico y tangible, ofreciendo una ventana hacia lo real. Al ver cómo otros viven encontramos puntos de conexión y a veces un espejo de nuestras propias experiencias. Esta atracción por lo ordinario se expresa en el arte convirtiendo la representación de lo cotidiano en un medio para explorar y entender la condición humana.

En otras representaciones contemporáneas con la misma temática, la figura femenina es concebida de otra forma, como un elemento más de la composición. Su presencia en la escena doméstica del bodegón, sin mayor relevancia, enfatiza su rol tradicional en el hogar y transmite cierto aire melancólico. Estas composiciones se perciben como auténticas naturalezas muertas en las que la mujer aparece mimetizada con los elementos del interior, lo que contribuye a reafirmar la reiterada identificación de la mujer en el espacio doméstico²⁴. En varias obras de Valentino Gian Domenico, la presencia femenina se diluye entre un entorno abarrotado de utensilios de cocina, pasando a formar parte del mobiliario típico de estas estancias, despersonalizada y cosificada (Fig. 4).



Figura 4. Valentino Gian Doménico, *Interior de cocina* (siglo XVII).
© Fototeca Fundación Zeri, Bolonia

23. Cortina y Gil Sáenz, 2016, p. 19.

24. Díaz Ruiz, 2017, p. 371.

En *La cocinera*, el enfoque del artista difiere, pues no la presenta simplemente como un elemento de fondo. Le confiere protagonismo colocándola en primer plano recibiendo directamente la luz. Este cuadro destaca la virtud que perdura en la representación de la mujer absorta en su labor, la cual no solo dignifica a la trabajadora misma, sino también aquello que la rodea.

Esta obra artística realza la imagen de la mujer anónima y visibiliza un trabajo que históricamente ha sido menospreciado y poco reconocido. No es una representación que refleje plenamente la realidad social del momento, pero plantea una exposición del tema idealizándolo de la misma manera que lo hacía el maestro Murillo, que representaba la sociedad de su entorno planteando escenas de la vida cotidiana de la Sevilla del XVII.

3. EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

Como he comentado anteriormente, uno de los espacios más habituales en el que se ha representado la mujer ha sido el doméstico. Por lo tanto, analizar este lugar aporta mucha información sobre la evolución de este entorno tan usual e importante para la vida de la mujer.

El desarrollo de la cocina tuvo un extenso proceso a lo largo del tiempo hasta que se consiguió mayor confortabilidad. Esto lleva implícita la mentalidad que expresó León Baptista Alberti, reinterpretando a Plinio, donde el concepto de *utilitas* pasa a convertirse en *commoditas*. Este pensamiento se fue interiorizando en la sociedad para aplicarse en todos los espacios que rodeaban al ser humano.

Un punto de inflexión para esta transformación en la cocina lo supuso la creación de la chimenea en el interior de las viviendas. Este cambio se implementó de manera lenta y gradual, ya que la mayoría de las viviendas estaban compuestas de un espacio único multifuncional.

Anteriormente, el fuego se ubicaba en una zona central sobre ladrillo o losas. El Bosco (1450-1516) en la escena de *La Gula de La Mesa de los Pecados Capitales* muestra esta disposición²⁵. Se puede imaginar el ambiente insoportable que se originaría donde se mezclaban todos los olores: los del humo, los alimentos y los deshechos.

La chimenea de cocinar se fue estandarizando y, aunque se siguieran realizando todas las actividades dentro de una sola estancia, facilitó su habitabilidad. Por ejemplo, David Teniers, el joven (1610-1690), en *Interior de una cocina con una anciana pelando nabos*, recrea este escenario en el que una mujer de avanzada edad, mientras pela nabos, comparte el espacio con los hombres que están arrimados a la chimenea²⁶.

25. El Bosco, *La mesa de los pecados capitales* (1505-1510), Inv. P002822, Museo Nacional del Prado.

26. David Teniers, el joven, *Escena de cocina con anciana pelando nabos* (1640-1644), Inv. RCIN 405945, Royal Collection Trust, Londres.

Alberti, en *De re aedificatoria*, sostiene que el proceso de la diferenciación espacial de la casa fue fruto de la cultura que crea el bienestar del individuo: «cada cosa en su sitio y su sitio para cada cosa»²⁷. De esta manera, la casa se transforma de un lugar donde cobijarse a un lugar con espacios discriminados intencionadamente²⁸. La diferenciación espacial de la cocina tuvo un largo proceso de casi dos siglos hasta llegar a todos los estratos sociales.

La cocina del cuadro analizado aparece aparentemente como una estancia independiente, lo que supone un estrato social medio con comodidades que todavía no se habían extendido a todas las viviendas. Hay constancia de registros en Sevilla en los que se describen casas ya en el siglo XVI, que tienen una cocina diferenciada y que contienen una chimenea de tabique en su interior²⁹.

Otro importante aspecto a tener en cuenta es la disposición de los hogares, ya que su progresiva elevación supuso una mejora notable en la comodidad, pues facilitaba el trabajo en posición erguida. Esta evolución tampoco fue un proceso homogéneo, ni en el tiempo ni en la sociedad. El espacio abierto en la vivienda con una chimenea de cocinar a nivel de suelo fue gradualmente elevándose hasta que se extendió a un paño de pared, permitiendo así reducir el tamaño de la chimenea³⁰.

A continuación, se han seleccionado tres obras que permiten obtener una comprensión mayor de cómo los artistas capturaron la evolución las cocinas, y cómo convivían diferentes tipologías. La elección de estas tres obras es debida a su proximidad temporal, aunque no geográfica, lo que facilita el estudio comparativo. Al examinarlas, se observa cómo esta estructura variaba de acuerdo con el estatus social y la localización. Esta diversidad refleja la ausencia de uniformidad en las disposiciones de las cocinas y en las costumbres culinarias de la sociedad.



Figura 5. Cornelis Dusart. *Interior con mujer haciendo tortas* (último tercio del siglo XVII). © Rijksmuseum Twenthe, Enschede

27. Alberti, *De re aedificatoria*, p. 62.

28. Blasco Esquivias, 2017, p. 68.

29. Núñez González, 2022, p. 54.

30. Blasco Esquivias, 2017, p. 79.

Cornelis Dusart (Fig. 5) captura meticulosamente la disposición y funcionamiento de las cocinas tradicionales, donde el hogar se ubicaba a nivel del suelo y en un espacio sin diferenciar. La imagen muestra a una mujer en un entorno familiar humilde sentada en una silla baja, en posición inclinada para elaborar las tortas. Obras de artistas barrocos de diferentes países como Hendrick Martensz, Jan Steen, David Teniers, Willem Kalf, Pieter Hooch, Gabriel Metsu o Bernardo Strozzi, junto a otros anónimos, reflejan a la mujer en esta posición³¹.

En *La cocinera* (Fig. 1) se aprecia una evolución con respecto a la anterior. Esta variante consiste en una construcción de ladrillo o piedra sobre las que se colocaban las ascuas. Esta estructura se realizaba en el interior de la chimenea permitiendo cierta elevación que mejoraba la postura a la hora de cocinar. Los registros con esta disposición del hogar son limitados, lo que sugiere que tal diseño no era habitualmente adoptado. Si que aparece una disposición similar en *La cocina de los ángeles* (1646) de Murillo³². Es cierto que esta obra no cumple los criterios para su presencia en este estudio, pero sí he creído conveniente señalarla como ejemplo de este tipo de cocinas. Esto lleva a suponer que, en las casas hidalgas sevillanas de mediados del XVII, fuera bastante común esta configuración elevada intermedia de las cocinas.



Figura 6. Jan Steen, *La jaula del loro* (1660-1670).
© Rijksmuseum, Ámsterdam

31. Hendrik Martensz Sorgh, *Interior de una cocina con un hombre trayendo pescado para vender* (1657), Inv. 1979.501, Manchester Art Gallery; Jan Steen, *El sátiro y la familia campesina* (1660-1679), Inv. 69.PA.15, Getty Museum; David Teniers, *Interior de una cocina con mujer pelando nabos* (1640-1644), Inv. 405945, Royal Collections Trust; Willem Kalf, *Rincón de cocina con platos en el suelo*, Inv. GE-945, Museo del Hermitage; Pieter Hooch, *Interior de una cocina con una mujer, un niño y una criada* (1668-1672), colección privada; Bernardo Strozzi (atr.), *La cocinera* (primera mitad del siglo XVII), Museo de Strada Nuova-Palazzo Rosso, Génova; Gabriel Metsu, *La cocinera* (1657-1663), Inv. 285, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

32. Bartolomé Esteban Murillo, *La cocina de los ángeles* (segundo cuarto del siglo XVII), Inv. MI203, Museo del Louvre.

Por último, la cocina elevada que presenta Jan Steen (Fig. 6) refleja un estatus burgués distinguido. Hacia finales del siglo xvii, este concepto de cocina elevada se hace más frecuente, pues permitía realizar el trabajo en posición erguida y evidenciando un cambio en la percepción social y funcional del espacio doméstico. El origen de este tipo de cocinas es monástico y conventual, pues la necesidad de abastecer a muchos comensales provocó la creación hogares sobreelevados, provistos de varios fogariles que se alimentaban de combustible de forma independiente a través de oquedades frontales, como la cocina que se conserva en España en el convento de Santa Clara de Sevilla (siglo xvii)³³.

En Italia esta disposición se puede observar en *Interior de cocina con figura femenina* (1670-1679) atribuida a Guiseppe Recco o también en numerosas obras de Valentino Giovan Domenico (Fig. 4).

Será ya en el siglo xviii cuando este tipo de cocinas se representará con mucha más frecuencia. Artistas italianos como Carlo Antonio Crespi, españoles como Félix Lorente y Ramón Bayeu o franceses como Martin Drolling, capturaron la esencia de estas cocinas.

4. ALREDEDOR DE LA COCINERA

4.1. Los alimentos y utensilios

La Sevilla del siglo xvii estaba llena de contrastes, un siglo marcado por acontecimientos que afectaron notablemente a las personas que la habitaban. Tras la expulsión de los moriscos en 1610, la riada de 1626 y la peste de 1649, la población sevillana quedó diezmada a casi la mitad de la existente en el siglo anterior. Por otro lado, copiosas heladas y lluvias menguaron las cosechas provocando un periodo de gran carestía que afectó significativamente a la ciudad³⁴.

La alimentación oscilaba entre el hambre y la abundancia³⁵. Los más pudientes alardeaban de su forma de vida, mientras que las personas más desfavorecidas estaban en la miseria. El arte reflejó esta situación en textos como *El Lazarillo de Torres*, *El Buscón* de Quevedo o en pinturas de pícaros de Velázquez y Murillo. Entre los dos extremos se situaban las clases intermedias, que conforme más ascendían en la escala social más pretendían imitar las costumbres de la élite en una sociedad donde primaba la apariencia.

33. Abad Zardoya, 2011, p. 332.

34. Domínguez Ortiz, 1989.

35. Montanari, 1993.

Sin embargo, como afirma Orduna Portús, este periodo es una época muy interesante ya que en la cocina de aquella época convive el esplendor del Renacimiento y el pesimismo del Barroco donde se está produciendo una nueva gastronomía rica en sabores, olores, colores y gustos. Esta circunstancia se reflejó en la profusión de la edición de recetarios realizados por hombres³⁶.

La transmisión del conocimiento culinario entre mujeres se realizaba oralmente de generación en generación, debido a que los textos sobre gastronomía eran predominantemente escritos por hombres. Las mujeres de estratos sociales altos a menudo intercambiaban recetas de manera privada, pero no se realizaban ediciones de sus fórmulas³⁷. Este intercambio de conocimiento no solo preservaba la identidad cultural, sino que también fortalecía los vínculos familiares.

La cocinera nos trasporta a una cocina de aspecto rústico que, pese a su sencillez, desborda una sensación de suficiencia y bienestar. La pintura refleja un hogar con buena alimentación donde el hambre parece una desconocida. No se percibe un exceso desmedido, ni tampoco carencias. La obra capta el equilibrio de una alimentación adecuada y variada, propia de quienes tienen aseguradas sus necesidades básicas sin caer en el derroche. Sin embargo, esta imagen de bienestar contrasta profundamente con el trasfondo social de la Sevilla del xvii.

La mujer está desplumando a un ave de la que, en diferentes descripciones, se ha afirmado que era una gallina o quizás un gallo. Aunque se podría identificar como la autóctona «gallina andaluza perdiz», cuyo plumaje es similar al del gallo salvaje. La volatería o la carne de aves era la más preciada y estaba reservada para los más pudientes, para los días de fiesta y para los enfermos³⁸, por lo que se puede deducir que estaba elaborando una comida para un momento especial.

A la izquierda, expone diferentes preparaciones a modo de bodegón sobre el que infiere directamente la luz, destacando elementos clave como los utensilios de cocina y los alimentos, que brillan con un realismo casi táctil. En un primer plano exhibe un asador pequeño con manivela que está sujeto a un brasero elevado. En el interior del brasero, hay unas ascuas que están asando a fuego lento un trozo de jamón, uno de los alimentos más populares. El consumo de cerdo era frecuente y se tomaba seco y salado, así como fresco cocinado, en este caso asado³⁹.

En el brasero entre las ascuas, se puede observar un huevo que se está cocinando «al rescoldo». Esta forma de cocinar fue muy utilizada en la época para realizar elaboraciones que necesitaran calor suave y constante para cocinarse. Martínez Montañón (1611) incluye esta técnica de cocinar en varias recetas como en la de ánades estofadas: «pon la masa sobre los anadones que se ajuste bien y ponla sobre un poco de rescoldo de manera que cueza poco a poco»⁴⁰.

36. Orduna Portús, 2022, p. 2.

37. Orduna Portús, 2023, p. 153.

38. Pérez Samper, 2019, p. 47.

39. Pérez Samper, 2019, p. 52.

40. Martínez Montañón, *Arte de cocina, pastelería, bizcochería y conservería*, p. 27.

En segundo plano, presenta un anafre sobre el que hay una vasija de barro tapada con un plato de loza y en el que se apoya un cucharón de madera donde se está cociendo un guiso, probablemente una «olla podrida». Este plato era típico español. Existían variantes en calidad y cantidad y lo compartían prácticamente todas las familias españolas de la Edad Moderna, independientemente de su grupo social y de las regiones. El origen de la olla es la adafina judía, este plato se cristianizó haciéndolo suyo la población española desde época muy temprana, introduciendo la carne de cerdo y embutidos. Se le denominó olla por el recipiente en el que se elaboraba tras una cocción lenta⁴¹.

El anafre o anafe era un artilugio de origen árabe con una gran utilidad por su portabilidad. Este elemento se encuentra también representado en *Vieja friendo huevos* (1618) de Diego Velázquez. Consistía en un recipiente hondo de barro o de hierro donde se tenía fuego hecho con madera o carbón, con un orificio lateral para alimentar las brasas y avivarlas a soplillo y un agujero ancho en la parte superior para colocar encima el puchero con los alimentos para su cocción. Cocinar en hornillos debió ser una práctica muy extendida en España, no solo por ser barato sino por su adaptabilidad a cualquier espacio⁴².

La chimenea es de posición intermedia. Aunque la mujer tiene que estar sentada en el suelo, la disposición de las ollas le permite no tener que estar inclinada hacia abajo. En el interior de la chimenea el fuego encendido recoge dos recipientes, una olla colocada sobre unas trébedes que recibe el calor directo y fuerte del fuego, junto a una jarra de barro más pequeña que recibe el calor indirecto para calentar el contenido. La luz que incide por la ventana resalta el humo que se eleva suavemente de la olla al fuego y proporciona una sensación de profundidad y volumen.

En la parte posterior del cuadro, siguiendo la línea de la iluminación, enfoca una serie de utensilios dispuestos sobre unas superficies escalonadas a la manera de los bodegones de artistas precursores como Juan van der Hamen y León (1596-1631). En el escalón inferior dispone un pan, alimento base de la alimentación española, y un recipiente con lo que podría ser miel. Más arriba una jarra, una bandeja, una jícara —aludiendo al chocolate— y, como remate de la composición, dos platos de latón o peltre dispuestos casi en equilibrio. En el suelo coloca un cántaro probablemente para contener agua y una fuente de barro para preparar o servir alimentos.

4.2. Los animales

La mujer mira hacia la escena en la que un perro y un gato disputan por la comida. La presencia de animales en escenas cotidianas fue muy habitual. Murillo incluyó canes en muchas de sus obras como en *Muchacho con perro* (c. 1655) o *Vieja espulgando al niño* (c. 1670). Estos perros tienen un aspecto afable mos-

41. Pérez Samper, 2019.

42. Blasco Esquivias, 2017,

trando complicidad con las personas representadas⁴³. Sin embargo, Juan Simón Gutiérrez no recoge esta tipología de su maestro, más bien se inspira en las peleas de perros y gatos que realizaron Paul de Vos (1591/1595-1678) y su cuñado Frans Snyders (1579-1657) (Fig. 7). Estas escenas de animales luchando por la comida en un espacio donde hay alimentos no eran habituales en el panorama español, pero si tuvieron demanda por parte de los comerciantes extranjeros que vivían en Sevilla en el siglo xvii, lo que generó un aumento de este tipo de creaciones⁴⁴.



Figura 7. Frans Snyders, *La cocinera en la despensa*, detalle (primera mitad del siglo xvii). © Museo del Prado, Madrid

Llama la atención que el perro está en una extraña posición, como si estuviera girando el asador. Esta interacción animal añade un toque humorístico y refleja la creencia de la época de la jerarquía natural, además de la normalidad de la presencia de estos animales en las cocinas de la época.

4.3. El niño

Por último, a la derecha destaca la figura de un niño de corta edad. Su aspecto denota una salud y nutrición adecuadas, con un rostro sonrosado que sigue los rasgos distintivos del estilo del maestro. En la obra de Murillo y sus seguidores, la representación de niños juega un papel significativo en la transmisión de mensajes emocionales y sociales. Murillo, lejos de ignorar la realidad cotidiana de la ciudad, retrata a los niños con una vivacidad y alegría que al comer se convierten en una fantasía dentro del contexto social. Según Hervás Crespo, «estas imágenes reflejan una idea de renovación y espiritualidad, especialmente tras los estragos de la peste de 1649, percibida como un evento catártico e ineludible»⁴⁵.

43. Morales Padrón, 1992, p. 266.

44. Hervás Crespo, 2019, p. 556.

45. Hervás Crespo, 2015, p. 89.

Existe un *San Juanito*, atribuido a Juan Simón Gutiérrez, localizado en el mercado anticuario, que presenta similitudes notables en los rasgos y la morfología del niño representado⁴⁶. La comparación de ambos cuadros revela una conexión estilística en otro contexto temático que permitiría suponer la misma autoría de ambos, reforzando así la atribución realizada por Valdivieso González. De todas formas, esto requeriría un estudio más profundo para encontrar las conexiones entre ambos, lo cual no es objeto de este artículo.

El niño contempla la misma escena que la mujer, de manera relajada y casi despreocupada. La representación del infante revela detalles que sugieren su origen humilde: se encuentra semidesnudo y la tela que envuelve su pierna y pie está rota, evidenciando su situación. Sin embargo, la forma en la que su extremidad se entrecruza con la de la mujer proyecta una sensación de confianza y seguridad entre ellos. Aunque no se puede confirmar el vínculo afectivo entre el niño y la mujer, se plantea la posibilidad de que sea su hijo, considerando las prácticas sociales de la época, donde las mujeres que trabajaban en servicio, llevaban a sus hijos pequeños y convivían con las familias de los señores⁴⁷.

5. CONCLUSIONES

A través de la búsqueda realizada utilizando las bases de datos mencionadas, se han localizado 210 pinturas del siglo xvii en Europa donde aparece la mujer en una cocina doméstica sin alusiones religiosas evidentes. Esto no supone que no existan otras más, pero destaca el contraste entre la gran cantidad de representaciones en otros territorios como los Países Bajos o Italia en comparación con España, en la que solamente se han localizado dos. Asimismo, es llamativo que estas dos representaciones pertenezcan al ámbito de Sevilla, donde este tipo de pinturas se puso de moda entre los coleccionistas extranjeros que se asentaban en la ciudad y que las demandaban para decorar sus viviendas⁴⁸. Lo que reafirma que la introducción de este tipo de pinturas fuera impulsada por la influencia de los extranjeros que se establecían en la Península.

Estilísticamente, *La cocinera* no es especialmente original. Sin embargo, el tema elegido por Juan Simón Gutiérrez sí que destaca por su singularidad dentro del panorama artístico del siglo xvii español, pues representa una escena de cocina doméstica ofreciendo una visión detallada de la vida cotidiana y laboral de una mujer.

La habilidad de Gutiérrez para capturar tanto el trabajo en la cocina como la dignidad de la mujer es notable. Los contrastes que muestra expresan una época de desigualdades marcadas, donde la abundancia y la escasez convivían a diario. El artista refleja esta tensión con una habilidad que invita a la reflexión, presentándonos un escenario donde la supervivencia y la complacencia se entrelazan de manera compleja y evocadora.

46. *San Juanito*, atribuido a Juan Simón Gutiérrez. Subastado en 2021 por Templum Fine Arts.

47. Tenorio Gómez, 2002, p. 556.

48. Pérez Preciado y Martínez Plaza, 2024.

Además, esta obra permite observar la disposición y el diseño arquitectónico de las cocinas de la época, espacios normalmente relegados a un segundo plano. Este enfoque no solo amplía nuestra apreciación del arte barroco, sino que también desafía las narrativas convencionales sobre la representación de género y espacios laborales en el arte español del siglo xvii.

Estas observaciones invitan a una reevaluación de la representación de la mujer y de los espacios domésticos en la pintura española del siglo xvii, sugiriendo que existen obras que celebran el papel activo de las mujeres en la sociedad y visibilizan un trabajo cotidiano ignorado en el mundo del arte español. De ahí el valor de esta magnífica obra que es un testimonio detallado de la vida cotidiana de una mujer de la Sevilla del xvii.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Zardoya, Carmen, «Entre la ascesis y la gula: imaginario de la gastronomía monástica y conventual», *Argensola*, 121, 2011, pp. 313-343.
- Alberti, León Battista, *De re aedificatoria*, Florentiae, Nicolaus Laurentii, 1485. Hay edición moderna: pról. Javier Rivera, trad. Javier Fresnillo Núñez, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2007.
- Arbiol, Antonio, *La familia regulada, con doctrina de la Sagrada Escritura*, Madrid, por don Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, 1783.
- Aterido, Ángel, «La naturaleza ordenada. Notas sobre el bodegón en la España del siglo xvii», en *Flores y frutos. Colección Banco de España*, dir. Yolanda Romero (dir.), Madrid, Banco de España, 2022, pp. 23-44.
- Birriel Salcedo, Margarita (ed.), *Mujeres y trabajo en la Andalucía Moderna. Un punto de partida*, número monográfico de *TRAMA: Los trabajos de las Mujeres en la Andalucía Moderna*, 1, 2022.
- Blasco Esquivias, Beatriz, «Vivir y convivir. Familia y espacio doméstico en la Edad Moderna», en *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 65-92.
- Bolufer Peruga, Mónica, «Lo íntimo, lo doméstico y lo público: representaciones sociales y estilos de vida en la España ilustrada», *Studia histórica. Historia moderna*, 19, 1998, pp. 85-116.
- Brown, Jonathan, *Los mundos de Murillo*, Sevilla, Instituto de la Cultura y Artes de Sevilla (ICAS), 2019.
- Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / CIAN, 2019.
- Cherry, Peter, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.

- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1924.
- Cortina, Álvaro, y María Gil Sáenz, «El mar y la ciudad. Estudio sobre la estética de lo cotidiano y lo extraordinario en la pintura holandesa del siglo xvii», *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 19, 2016, pp. 103-134.
- Díaz Ruiz, Carmen, *Arte y comida en la creación contemporánea desde un enfoque de género*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2017.
- Domínguez Ortiz, Antonio, «La población de Sevilla a mediados del siglo xvii», *Revista Archivo Hispalense*, 221, 72, 1989, pp. 1-15.
- Espinosa Gutiérrez, Martha Karina, *La buena mujer, pestañas de orégano. La cocina en la vida de las mujeres novohispanas del siglo xvi según la voz popular*, tesis doctoral, Xalapa, Universidad de Veracruz, 2013.
- Fernández Matas, Rafael, y Laura Luque Rodrigo, «La mujer en el espacio pintado: de la Edad Moderna a la Contemporánea», *Asparkia*, 2, 2010, pp. 47-44.
- Flandrin, Jean-Louis, y Massimo Montanari, *Historia de la alimentación*, Gijón, Trea, 2011.
- Franits, Wayne E., *Dutch Seventeenth-century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*, Yale, Yale University Press, 2004.
- Freedman, Paul, *Food: The History of Taste*, London, Thames & Hudson, 2019.
- Hernández, Fernando, «¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?», *Educação & Realidade*, 30.2, 2005, pp. 9-34.
- Hervás Crespo, Gonzalo, «"Huye luego, lexos y largo tiempo". La pintura de niños de Murillo y la peste de Sevilla de 1649», *De Arte*, 14, 2015, pp. 78-89.
- Hervás Crespo, Gonzalo, *Figuras ridículas: la pintura de género en España en el siglo xvii*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- Joly, Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, 2.ª ed., Buenos Aires, La Marca Editora, 2009.
- Luis de León, *La perfecta casada* [1584], 11.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- Martínez Montiño, Francisco, *Arte de cocina, pastelería, bizcochería y conservería*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Mata, Josefa, y Pedro Marfil, «El ámbito doméstico en la obra de Velázquez», en *Arte barroco y vida cotidiana en el Mundo Hispánico. Entre lo sacro y lo profano*, coord. Paula Revenga Domínguez, Michoacán, El Colegio de Michoacán, A.C. / UCOPress- Editorial Universidad de Córdoba, 2017, pp. 81-100.
- Montalvo Mareca, Sergio, «Visiones de la instrucción femenina en España (siglos xvi y xvii): Luis de León, Juan Luis Vives y Joseph Rojo», *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, 10, 2021, pp. 1-9.

- Montanari, Massimo, *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa*, Barcelona, Crítica, 1993.
- Morales Padrón, Francisco, «Los perros en la pintura», *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, pp. 265-274.
- Morant Deusa, Isabel, «Hombres y mujeres en el discurso de los moralistas. Funciones y relaciones», *Historia de las mujeres en España y América Latina. El mundo moderno*, ed. Isabel Morant Deusa, Madrid, Cátedra, 2005, vol. 2, pp. 27-62.
- Núñez González, María, «Caminando desde la casapuerta al corral. Los suelos de la casa sevillana del siglo XVI», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53, 2022, pp. 41-63.
- Orduna Portús, Pablo M., «Golden Culinary Landscapes: A Legacy of the Palatial Female Vision in the Face of Hunger», *International Journal of Gastronomy and Food Science*, 29, 2022, s. p. <https://doi.org/10.1016/j.ijgfs.2022.100560>
- Orduna Portús, Pablo M., «Cocina en palabra de mujer: posibles recetarios femeninos en la modernidad», en *La mujer y los universos femeninos en las fuentes documentales*, ed. Jesús M. Usunáriz y Javier Ruiz Astiz, Madrid, Dykinson, 2023, pp. 151-166.
- Orihuela, Mercedes, y Pérez, Luz, «El Prado disperso. Obras depositadas en la embajada de Buenos Aires», *Boletín del Museo del Prado*, XXXV, 53, 2017, pp. 122-126.
- Ortega López, Margarita, «El periodo barroco (1565-1700)», en *Historia de las mujeres en España*, ed. Pilar Folguera Crespo, Margarita Ortega López y Cristina Segura Graíño, Madrid, Editorial Síntesis, 1997, pp. 153-344.
- Pérez Cantó, Pilar, «Virtuosas, castas y sumisas», en *Las edades de las mujeres*, ed. Pilar Pérez Cantó y Margarita Ortega López, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer (IUEM) de la Universidad Autónoma de Madrid, 2002, pp. 171-182.
- Pérez Preciado, José Juan, y Martínez Plaza, Pedro J. *Ages of Splendor. A History of Spain in The Museo del Prado*, catálogo de exposición (Pudong, Shanghai, 2024), Lujiazui, Museum of Art de Pudong (MAP), 2024.
- Pérez Samper, María Ángeles, «Las mujeres y la organización de la vida doméstica: de cocineras a escritoras y de lectoras a cocineras», en *Bajtín y la historia de la cultura popular*, ed. Tomás Mantecón Movellán, Santander, Universidad de Cantabria, 2008, pp. 33-70.
- Pérez Samper, María Ángeles, «La cocina y la mesa: deber y placer de las mujeres», *La Aljaba*, segunda época, XIX, 2015, pp. 17-36.
- Pérez Samper, María Ángeles, *Comer y beber: una historia de la alimentación en España*, Madrid, Cátedra, 2019.
- Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, ed. actualizada por Benito Navarrete Prieto, Madrid, Cátedra, 2010.

- Portús Pérez, Javier, *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, Nerea, 2007.
- Quintanar Cabello, Vanesa, *La llegada y adaptación de los alimentos americano en Europa y su reflejo en el arte europeo de la Edad Moderna*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- Rey Castelao, Ofelia, «Casas y cosas en la Galicia occidental en el siglo XVIII», *Cuadernos de Historia Moderna*, XIV, 2015, pp. 211-233.
- Ripollés, Carmen, *Constructing the Artistic Subject in Golden Age Spain*, Illinois, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010.
- Segura Graíño, Cristina, *Las mujeres en la organización familiar*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2001.
- Simón Palmer, María Carmen, «La higiene y la medicina de la mujer española a través de los libros (s. XVI a XIX)», en *Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 71-84.
- Stoichita, Victor, «Bodegón a lo divino», en *El bodegón*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2000, pp. 87-105.
- Stoichita, Victor, *La invención del cuadro*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Tenorio Gómez, Pilar, *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Todorov, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII*, trad. Noemí Sobregués, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.
- Usunáriz, Jesús M., y Ruiz Astiz, Javier (eds.), *La mujer y los universos femeninos en las fuentes documentales*, Madrid, Dykinson, 2023.
- Valdivieso González, Enrique, «Juan Simón Gutiérrez, a la sombra de Murillo», *Ars Magazine*, 25, 2015, pp. 110-120.
- Vigil Muñoz, Mariló, «La vida cotidiana de las mujeres en el Barroco», en *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, vol. 2, pp. 151-165.
- Wolfthal, Diane, «Foregrounding the Background: Images of Dutch and Flemish Household Servants», en *Women and Gender in Early Modern Low Countries, 1500-1750*, ed. Sara Johan Moran y Amanda Pipkin, Leiden, Brill, 2019, pp. 229-265.