DESDE LA COCINA… MIRADAS BARROCAS. SEVILLA, M. XVII

FERNANDO QUILES*

Resumen: *El bodegón constituye un género artístico singular en el barroco sevillano, habiendo tenido una gran demanda en el conjunto de la sociedad del momento, ya fuera la élite como las familias más modestas. Y pese a ciertas reticencias o miradas críticas, fue objeto de tratamiento en los talleres de destacados pintores del momento.*

Palabras clave: *bodegón; cocina; cocinero; cocinera; pintura; barroco; mediados siglo XVII; Sevilla.*

Abstract: *The still life constitutes a unique artistic genre in the Sevillian baroque, having been in great demand throughout society at the time, whether it was the elite or the most modest families. And despite certain reluctance or critical views, it was subject to treatment in the workshops of prominent painters of the time.*

Keywords: *still life; kitchen; chef; cook; painting; Baroque; mid-17th century; Seville.*

La mesa ha sido objeto de innumerables representaciones en el barroco sevillano. No pocos pintores dieron curso a un sistema expresivo que extrajo de los márgenes o de la penumbra del cuadro objetos y enseres que ahora llegarían a protagonizarlo. Y con ellos experimentaron, desgranando elementos de muy diversa textura y forma, así las carnes como las verduras, las frutas o el pan figurarán en su natural «esplendor», entremezclados con platos, jarras, cubiertos y otros objetos asociados. Y con ello una rica gama de flores y plantas que permitirían verificar el sentido último de tales conjunciones materiales, que no era más que, en el sentir de algunos de los críticos de la época, captar la realidad en toda su perfección.

Y si la mesa permitió el juego compositivo, tan del gusto de destacados pintores, sin olvidar a alguna creadora de relevancia, también tuvieron su lugar algunos muebles para prolongar ese despliegue simbólico. Aparte de cuantos «actores» y «actrices» tomaron parte en este pequeño teatro. El carácter simbólico de este resorte expresivo me lleva a pensar que, por su comida, hablaba la sociedad del momento.

* Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Email: fquigar@upo.es. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0946-3012.

1. DESDE LOS ENTES DE PODER: EL GUSTO, LA MESA, LA COCINA. EL GÉNERO PICTÓRICO. LA ESCUELA DE BODEGONISTAS

Valga como contexto una obra de referencia, la que pintaron Brueghel el Viejo y Rubens, como parte de la serie dedicada a los cinco sentidos (1617-1618), encargada por el archiduque de Austria. El *Sentido del gusto* se ha interpretado como manifestación del bienestar social generado por el buen gobierno y consecuentemente su pacífica secuela. Al fin este gobernante dio por asociar el disfrute en la mesa con la pacífica convivencia. Evidentemente, la abundancia de lo que en ella se disponía y la felicidad de los comensales lo dice todo. Y los pintores ejercieron como intérpretes. Sin negar que, en función del contexto, las lecturas que se hicieron de esta serie iconográfica pudieron divergir. Múltiples en el medio hispano, donde se jugó con las naturalezas muertas para enriquecer el relato[1].



Fig. 1. Pedro P. Rubens y Jan Brueghel el Viejo, 1618. *El sentido del gusto*
Museo del Prado, Madrid, n.º inv. P001397. Colección Museo del Prado. Dominio público

Incontables versiones de esta pintura hubo de repartirse por las casas de postín en la Sevilla de mediados el siglo XVII. Abundan las referencias documentales, relativas a bienes de difuntos o dotales. En el caso de la aportación de Isabel María de Torres y Mansilla, viuda del capitán Juan Esteban de Porras, como dote, al contraer

[1] A título de ejemplo valga el análisis de Daniel Aragó Strasser en su comentario a la magna exposición organizada en el Prado sobre esta temática. Especialmente se centró en el capítulo undécimo, sobre «España» y los cinco sentidos (Aragó Strasser 1997, pp. 248 y ss).

matrimonio de nuevo, figuran: «Cinco países de los cinco sentidos»[2]. Aunque no es casual que una parte de las series localizadas estuvieran agregadas al conjunto de bienes de individuos de otras nacionalidades. Caso del veinticuatro Francisco Antonio de Conique [Connick], propietario de una gran colección de pintura, de la que formaba parte el «lienzo de los sentidos»[3], o el contador Bartolomé Rodríguez (Rodrigues) de Melo, igualmente con abundantes obras, entre ellas «Çinco tablas de pintura de los Çinco sentidos con sus guarniçiones negras y doradas»[4]. E incluso Arnao Quin, cuya viuda, Sebastiana de Valdovinos, nos descubrió entre sus pinturas cinco cuadros pequeños «de los sentidos», e igualmente otro grande «de la sena del rrey Baltasar», al que me referiré más adelante[5].

2. EL ARTE DE COMER. LAS CENAS BÍBLICAS

El año pasado se exhibía en la Academia de San Fernando de Madrid —entre el 16 de noviembre y el 1 de diciembre— un conjunto de pinturas para celebrar *L'arte di mangiare*, que en su versión española fue *La comida en el arte*. Nos pone en relación arte y comida, en tanto que el primero se alía con la segunda para mostrar pasajes históricos que de ello tratan. Ello sin negar lo primero, que el buen hacer en la cocina genera arte.

Bien que en el mundo católico la mesa se asoció con la *Última Cena* y por ende la eucaristía. La *Cena del Señor* estuvo muy presente en las casas principales sevillanas. No pocas referencias he podido encontrar en los inventarios. En este sentido llamo la atención sobre una de las piezas que la marquesa de Villanueva del Río y de Coria





Figs. 2a y 2b. Bartolomé Esteban Murillo, 1650. *La Última Cena*. Sevilla, Santa María la Blanca
Fotografía del autor

[2] AHPS. PN, lib. 13003, fol. 1079-1084, ref. in 1080r; 8-V-1676.
[3] Un apellido originario de Amberes. AHPS. PN, lib. 10207, fols. 444-449, ref. in 446vto; 26-XI-1650.
[4] AHPS. PN, lib. 5583, fols. 581-583, cita en 582; 2-III-1649. En un estudio anterior, en que me ocupé de la «huella» portuguesa en Sevilla, consideré su nacionalidad lusitana (Quiles 2024, p. 56).
[5] AHPS. PN, lib. 3674, fols. 976-977, citas en 976; 25-VI-1648.

—también marquesa de Huéscar—, Ana Fernández de Velasco, dejó a su marido, Antonio Álvarez de Toledo, en su testamento de junio de 1654: «una santa berónica pintada en parte de los manteles en que cenó n^ro^ señor Jesu^pto^ la noche de la Cena», en una caja de oro esmaltada de azul. Una pieza singular propia de los tesoros artísticos y suntuarios de quienes integraban las élites sevillanas[6].

Pero no sólo la representación de Jesucristo con su acompañamiento tuvo su sitio en los hogares sevillanos, a través del lienzo pintado. También he podido localizar diversas citas a otro encuentro en torno a una mesa, con carácter sacro, *la cena del rey Baltasar*. Aparece, por ejemplo, en la morada del veinticuatro Clemente Ruiz de Salazar, alcalde mayor, quien habría fallecido en el verano de 1675. Vivía en las casas del Corzo, junto al colegio de Maese Rodrigo. En su nutrida colección, con abundante pintura profana —incluida la mitológica— y devocional, tenía un cuadro de tres varas «con la Cena del rey Baltasar», de marco dorado a listas[7]. Igualmente también se integró en el repertorio de Sebastiana de Chaves y Castilla, como refleja el inventario de 1679, haciendo juego con otros tres: *La cena del rey Baltasar*, *La conversión de san Pablo*, *La degollación de san Juan* y *Las bodas del gran Argriotedino*[8]. Y no olvido a quien fuera oidor de la Real Audiencia, Francisco de Mansilla y Lorenzana, que dejó al morir, en su morada de los Reales Alcázares, entre otras muchas piezas, una «lamina de la sena del Rey Baltasar»[9]. Y creo interesante añadir un tercer hito celebrativo, que también tiene sitio en las paredes de las casas sevillanas, *Las bodas de Caná*, del que se ha hallado noticia por mano de la viuda de Francisco de Conique, Antonia Antonio, en el inventario de noviembre de 1650: «vn lienço de las bodas de cana de galilea de dos ba^ss^ de ancho y mas de media bara de alto»[10].

No deja de ser sintomático del nuevo tiempo la presencia de este último tema en algunos espacios privados sevillanos, pues quien fuera uno de los grandes instigadores culturales de la época, Calderón de la Barca, le dedicó un auto sacramental en 1632, titulado sin más *La cena del rey Baltasar*. Al fin hablamos de una actividad festiva parateatral. Para otra ocasión dejo este correlato entre arte y teatro[11].

3. SERVIR LA MESA: COMO TRASUNTO PALACIEGO

Dicho queda: el trabajo en la cocina constituyó en sí mismo todo un arte creativo, por mano de cocineros y cocineras que pudieron hacer gala de su talento, con el aprovechamiento de los frutos y las carnes de la tierra y pronto de otros lugares,

[6] AHPS. PN, lib. 557, fols. 306-309, cita en fol. 308r; 12-VI-1654.
[7] AHPS. PN, lib. 13002, fols. 759-762, cita en 762vto; 20-IX-1675.
[8] AHPS. PN, lib. 13012, fols. 662-814, cita en 662vto; IV-1679. Todos ellos de 3 varas de ancho y valorados en 3.200 reales.
[9] AHPS. PN, lib. 6348, fols. 327-332, citado en 327r; 18-IX-1649.
[10] AHPS. PN, lib. 10207, fols. 444-449, citado en fol. 447r; 26-XI-1650.
[11] Para empezar recupero una referencia bibliográfica de sumo interés (Cabañero Sánchez 2016).

sobre todo de las Indias. Y no menos importante fue la tarea de compartirlo con los comensales, lo que exigió un especial talento comunicativo. O cuando menos una disciplina y una cortesía que se llegó a inculcar a través de manuales (Allard 1988, pp. 177-190). De 1614 es el texto de Miguel Yelgo de Vázquez, sobre el *Estilo para seruir a Príncipes, con exemplos morales para seruir a Dios* (Yelgo de Vázquez 1614)[12].

Y de él entresaco un pasaje sumamente explícito que valora el papel del cocinero:

> *Yo estoy bien con el Cocinero cuando es buen oficial, y el señor lo debe estar, pues es de quien cuelga el regalo del sustento del suyo, y así el Cocinero que guisa a gusto, y regalado, se ha de estimar, ya que no se le satisfaga con dinero, satisfágase con buenas palabras, y amorosas, dicha de manera que entienda que lo quieren bien* […] *porque hay muchos que por la menor palabra que el mayordomo les habla, buscan otra casa, que no tienen vergüenza de ir a conocer voluntades nuevas; hacerlo así, no es cosa de hombres de bien* (Yelgo de Vázquez 1614, fol. 140r).

Al fin: «El Cocinero no pretenda otra cosa, sino acertar a dar gusto a su amo, y con saber que le quiere bien el Señor, y que el mayordomo es su amigo» (Yelgo de Vázquez 1614, fol. 141vto).

En este tratado se muestra la estructura de gobierno y servidumbre de la mesa en palacio. Desde el camarero al mayordomo. Aparte se hacen las pertinentes indicaciones sobre cómo se ha de operar ante los comensales, así mostrándoles cómo cortar la carne. E incluso en la redondilla introductoria se le advierte al lector sobre el atuendo y la pose adecuada para cumplir con su servicio.



Fig. 3. Bartolomé Esteban Murillo, 1646. *Fray Francisco y la cocina de los ángeles*. París, Musée du Louvre, n.º principal MI 203. Dominio público

[12] *Vd*. Pérez Samper 2022, pp. 315-359; Pérez Samper 2019.



Fig. 4
Francisco de Zurbarán, hacia 1655. *San Hugo en el refectorio de los cartujos*. Sevilla, Museo de Bellas Artes, n.º inv. 174
Dominio público

Y volviendo sobre el título del libro, tan explícito que establece un vínculo entre el servicio al príncipe y a Dios, me viene a la memoria una de las mejores obras de Murillo, *La cocina de los ángeles* (1646), que reproduce el momento en el que un virtuoso fraile, el franciscano fray Francisco Pérez, entra en éxtasis en su cocina, dejando de lado su obligación para con la comunidad, lo que mueve a un grupo de ángeles que hubieron de sustituirle. Entre lo terrenal y lo celestial, y, por ende, la servidumbre monacal y la de los ángeles. El cocinero, a las órdenes del mayordomo y en cumplimiento de su cometido de atención a su señor (Angulo Íñiguez 1976, p. 175).

Contrapongo a este lienzo, elaborado para la Casa Grande de Sevilla, la invención de Zurbarán al representar a *San Hugo en el refectorio* (1655), para los cartujos de Santa María de las Cuevas y hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. La más austera representación posible del hecho en que la comunidad religiosa manifiesta su perpetua abstinencia de comer carne. Y el pintor acierta a retratar a los cartujo en un escenario en que contrapone la riqueza material y la austeridad gastronómica, y aun cuando falta la carne sobra la riqueza cerámica. Valga esta referencia para mostrar otra corriente de escuela, que se reforzó con la obra de su malogrado hijo, Juan de Zurbarán, sobradamente conocido por su aportación al género.

Pero, como dicho queda, el bodegón se compone tanto en la mesa del comedor como en la cocina. Y si Zurbarán se desenvuelve en el refectorio conventual, Murillo prefiere la cocina. Pero queda en manos del gran maestro, Velázquez, la composición



Fig. 5
Diego Velázquez, 1618. *Cristo en casa de Marta y María*. Londres, National Gallery, n.º cat. NG1375
Fotografía de Alonso Mendoza
Dominio público

más compleja, en la que igual se describe la cocina como la sala comedor. Así lo experimentó, tres décadas antes, en la obra *Cristo en la casa de Marta y María*. La cocinera joven instruida por una anciana tutora, cual mayordomo, dados los comensales que aguardan en la sala. Grandemente afectada por lo que ocurre del otro lado de la ventana, no puede ocultar su temor responsable mientras cumple con su tarea. Guiado por el Evangelio de San Lucas (cap. 10, vs. 38-42), que propone este acompañamiento de Cristo, aunque sitúa el encuentro en la intimidad de un recoleto espacio, al que se accede visualmente a través de la ventana de la cocina. En realidad la pintura flamenca ya había articulado este sistema representativo por mano de destacados artífices como Aertsen o Beuckelaer[13].

4. LA COCINA: UN ESPACIO SINGULAR

Un habitáculo que no falta en la casa, asociada a un patio y no lejos de la sala, donde se habilitaba la mesa para comer. Tenemos planos de época para ubicar ambos lugares. Es el caso de las casas principales de la calle Gallegos, que habían pertenecido al tesorero Diego de Yanguas, de las que el maestro Juan de Legarra hizo una traza:

> *Planta y pitipié de las casas de calle gallegos principales y accesorias de la dicha pía y hospitalidad de convalecientes que dejo en el hospital de la Sangre de esta ciudad de Sevilla el Tesorero Diego de Yanguas hecha la dicha planta pitipié por mi Juan de Legarra en 26 de junio de 1637*[14].

Por ella podemos ver un amplio comedor, que abría al patio. Desde el mismo se accedía a una gran sala, donde muy posiblemente hubieron de celebrarse algunas comidas familiares o encuentros sociales.

[13] Esta obra ha sido analizada en detalle en diversos trabajos, de los que destaco el de Moreno Mendoza 2004, pp. 117-130.
[14] ADPSE. *Cinco Llagas*, leg. 44,1637, publicado por Núñez-González 2018, pp. 595-604, Fig. 1.

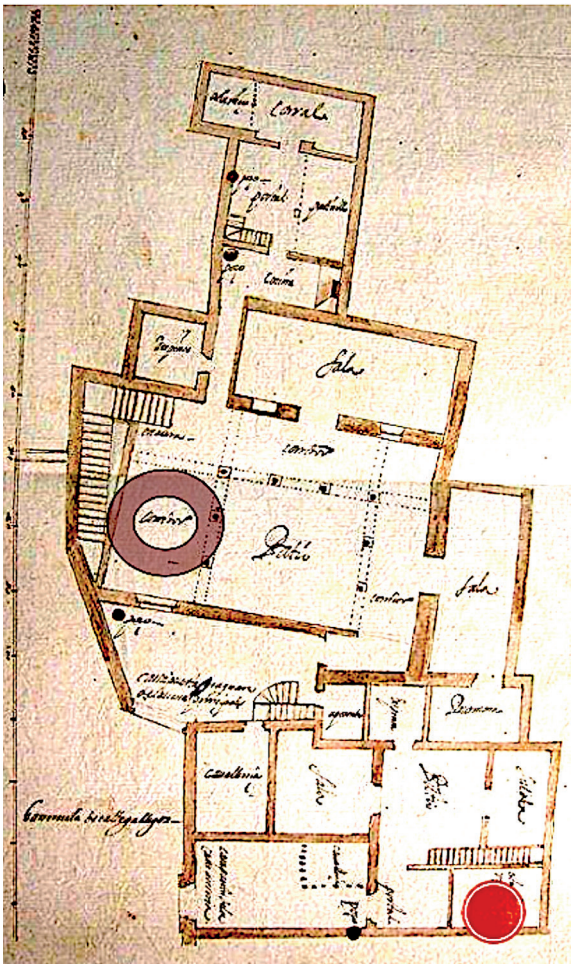


Fig. 6
Juan de Legarra, 26-VI-1637.
Planta y pitipié de las casas de la calle Gallegos que fueron de Diego de Yanguas.
ADPSE. *Cinco Llagas*, leg. 44,1637
Fotografía del autor

Las fuentes consultadas son generosas por cuanta información guardan en relación con los bienes domésticos, incluidos los de la cocina. Diego Vanderboort vivió en la calle conde Negro, en una casa con una cocina bien dotada (1649), pues tenía «dos escaños […] dos morrillos grandes de bronce […] dos ttiros de bronce pequeños». Y además: «una paila grande, dos morrillos de hierro, un perol grande, 3 ollas de cobre, una cazuela de cobre, un perolito y una cuchara grande y un casito de cobre, veinte platos de peltre grandes y pequeños, seis escudillas de peltre, una cantimplora de cobre con su cubeta de madera, «un escaparate de cosina», «un assador de rrueda flamenco, dos sartenes grandes y otra más pequeña, dos lebrillos verdes grandes, 50 toneles grandes, seis pipas viejas con arcos de hierro»[15]. No es caso singular, por

[15] AHPS. PN, lib. 5585, fols. 839-842; cita en 841r; 27-XI-1649.



Fig. 7
Rubens y Brueghel el Viejo, 1618. *El sentido del gusto*. Detalle. Madrid, Museo del Prado, n.º inv. P001397. Colección Museo del Prado. Dominio público

cuanto en la época muchas casas principales tenían este espacio densamente dotado de muebles y útiles para el servicio del mismo. Y de entre ellos habría que destacar el escaparate, un componente singular en algunas de las representaciones pictóricas más elaboradas, al dar mayor sentido doméstico a los elementos exhibidos. Muchos de ellos adquiridos en el extranjero, sobre todo Flandes. De esa procedencia era el que Vanderboort esperaba incorporar a sus bienes: «un escaparate que a benido de flandez que esta en el aduana que aun no sea despachado»[16]. Por su parte, el canónigo Cristóbal de Armijo prefirió «vn escaparate estranjero de Alemania»[17].

[16] AHPS. PN, lib. 5585, fols. 839-842; cita en 882r; 27-XI-1649.
[17] AHPS. PN, lib. 5589, fol. 497r; 1651.

5. LA COCINA SOBRE EL PAPEL, COMO ARGUMENTO ARTÍSTICO

Por un inventario de agosto de 1675 descubro que en las casas que fueron morada de Clemente Ruiz de Salazar, caballero de Santiago, veinticuatro y alcalde mayor, situadas en collación de santa María, que ya hemos visitado, había

> *doze paysitos de a dos tercias de largo de papelon sobre lienzo con sus marcos dado de negro* […] *ocho ramilleros de mas de dos tercias de largo con vastidor* […] *cinco fruteros con sus marquitos* […] *cinco payzes quadritos al temple* […] *dos laminitas finas payzes con sus marcos negros de a tercia de largo* […] *dos fruteros vn baso y vn razimo de vbas de a menos de media vara de largo* […] *dos paysitos de mas de media vara de largo con sus marquitos dorados* […] *vn quadrito de dos tercias en quadro esquinado vn niño con Vbas* […] *diez paysez ordinarios de mas de vara cada uno* […] *diez payzes de a vara ordinarios* […] *doze payzes de vatallas y nauegacion al temple de vara y media de largo* […] *vn quadro de vara y media con dos niños comiendo*[18].

Y además: «un paiz de cozina de vara»[19].

Y en el de Andrés de Cuéllar se mencionan nueve fruteros «y uno de cocina»[20]. Por su parte, el jurado Pedro Morera dejó unos bienes que se repartieron entre su esposa Francisca de Paredes y sus hijos. Ella se quedó con «un lienço de vna pintura de un cocinero»[21].

En 1654, el capitán Juan Antonio Romero recibió por dote de su mujer, Francisca Maldonado, hija del jurado Diego Maldonado Cogolludo, algunas pinturas, entre ellas: «vn quadro Pays de vna castañera» (50 reales) y un «quadro Pays de un cosinero» (40 r)[22].

Y por no alargar, me cabe recordar a Jerónimo Almonacid Spínola, que dejó al morir en abril de 1651, dentro de un nutrido lote de pinturas, «un quadro pintura de coçina mui biejo y anttiguo sin moldura […] otro lienzo biejo de uara de largo de vna cozinera […] quinçe figurones y Plattos de frutta de papelon pinttados para adorno de pattio»[23].

Apenas unos trazos para mostrar a la cocina como escenario, en que se exhibirían los elementos que dieron sentido a este género artístico, que la documentación de época agrega a la serie de referencia denominada «país». Así aparece como parte del

[18] AHPS. PN, lib. 13002, fols. 759-764, cita en fol. 762r; 16-VIII/20-IX/18-XI-1675.
[19] AHPS. PN, lib. 13002, fols. 762vto, cita en fol. 762r; 16-VIII/20-IX/18-XI-1675.
[20] AHPS. PN, lib. 12980, fols. 587-591, cita en 587vto; 1-IX-1667.
[21] AHPS. PN, lib. 557, fol. 417; 2-VII-1654.
[22] AHPS. PN, lib. 4444, rexº 22, s. fol.; 1654.
[23] AHPS. PN, lib. 17015, fols. 94-105, citas en 97vto/98vto; 15-IV-1651.

rico capital artístico del contador Bartolomé Rodrigues de Melo, tal como refiere su hermano, el capitán Juan de Melo, a través del inventario de sus bienes[24].

Junto a «quatro fruteros», «vn lienço pays de un tiempo», «vn pays», «otra tabal de vn pays», «tres fruteros pequeños», «dos payses flamencos», «treçe países», «diez y seis payses chiquitos», «quatro ramilleteros de pintura», «quatro láminas quadradas de países», «otra tabla de vn pais de ybierno», «vna tabla de vn bogdegon pintado» «vn país, pintada en él vna cocina».

6. COCINEROS Y COCINERAS

Tras el desbroce de una parte de las fuentes documentales he podido localizar diversas manifestaciones artísticas que sitúan al cocinero o a la cocinera protagonizando la representación (Hervás Crespo 2017, pp. 445-466). El jurado Pedro Morera dejó a su muerte, tal como su viuda Francisca de Paredes recordó, «un lienço de vna pintura de un cocinero»[25] (Ruiz López 2025, pp. 751-771).

También encontramos referencias de ello en la almoneda del presbítero Jerónimo Almonacid. En este caso dos piezas, vendidas a muy bajo precio. Primero «un lienço de una coçinera muy viejo e roto» que adquirió Dionisio de la Cueva por 10 reales, y segundo, «un cuadro de cocina, muy viejo», que pasó a Francisco Fernández por 4 reales[26].

No es meramente decorativa la pintura con cocinero o cocinera en el barroco sevillano. Conceptuar el lugar de privilegio que ocupa, entre las obras de arte de las casas principales sevillana, requiere un espacio que ahora no tengo. De momento quisiera significar dos detalles. Primero, el que una de las representaciones más relevantes se encuentra, como dicho queda, en el Palacio Arzobispal, inserto en el repertorio decorativo de la techumbre de la galería del Prelado, que evidentemente conecta con la sala principal, en cuya configuración hubo de intervenir el arzobispo Fernando Niño de Guevara a partir de 1603, cuando ocupó la sede sevillana[27]. A propósito del encargo, cabría volver sobre la posible intervención de Antonio Mohedano en las orlas para pintar vegetales, frutas y pájaros, lo que se ha considerado como la más temprana versión de naturaleza muerta conocida en Sevilla[28].

Y de otro lado, quiero recordar que el lienzo de la cocinera, que pintó el murillesco Juan Simón Gutiérrez, fue adquirido por la reina Isabel de Farnesio durante el Lustro

[24] AHPS. PN, lib. 5583, fol. 582.
[25] AHPS. PN, lib. 557, fol. 417; 2-VII-1654.
[26] AHPS. PN, lib. 17026, fols. 268-272, cita en 297vto.; 3-V-1654.
[27] Como «Escena de cocina» aparece recogido en una destacada monografía, combinando con los demás cuadros de la galería, en que figuras *Las cuatro estaciones* y *Los cuatro elementos*, además de una cenefa de frutos y aves. Cf. (Valdivieso y Martínez del Valle 2020, pp. 138-158).
[28] Pérez Sánchez 1983-1984 sugirió que estas orlas pudieron haber sido pintadas por Mohedano; un aserto que fue seguido por Cherry 1999, pp. 28-30; Valdivieso 2003, p. 111; Valdivieso y Martínez del Valle 2020, p. 19.



Fig. 8
Juan Simón Gutiérrez, 2.ª mitad siglo XVII. *La cocinera*. Madrid, Museo del Nacional del Prado, n.º cat. P001007. Colección Museo del Prado Dominio público

sevillano, para acabar colocándolo en su dormitorio del palacio de La Granja. Un hecho altamente significativo que pone de relieve el particular gusto de la reina, quien igual consideró la calidad del pincel, como la significación de lo representado.

El que sirva en la cocina una esclava, como Velázquez tuvo a bien mostrar, fue algo habitual. Aun cuando en el caso del maestro pintor pudo manifestar su afecto hacia la joven, pues por su trayectoria personal tenemos claro que lejos de aminorar a quien tenía a su lado, quiso mostrarla y cuasi inmortalizarla, como si de un retrato se tratara. Aunque no niego que la retratada posa como un elemento más de la composición. Al fin con ello cumplía con otro principio que su suegro, Francisco Pacheco, resaltó en su *Arte de la Pintura*, al haber atribuido a este género valores que lo hicieron dignos de ser muy estimados: «Pues que, los Bodegones no se deben estimar? claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta […] Cuando las figuras tienen valentía, dibujo i colorido, i parecen viuas, i son iguales a las demás cosas del natural, que se juntan en estas pinturas que avemos dicho, traen sumo onor al Artifice» (Pacheco 1990, p. 519). En todo caso, tal como se ha comentado, Velázquez, como hombre de su tiempo, no pudo sustraerse a los cambios se produjeron en este contexto por mano de individuos como el arzobispo Castro y Quiñones, quien tuvo una actitud benefactora al menos hacia esta población negra, a la protegió y apoyó como parte de su comunidad, defendiendo ante todo «que ninguno de los Negros […]

carezca del sagrado Bautismo» (Fracchia 2014, p. 29)[29]. Este destacado prelado pudo jugar un papel determinante en la relación de la sociedad con la población esclava. Al fin, tal como los documentos dejan entrever, los sevillanos lejos de ser insensible a lo vivido por esta comunidad llegó a mostrarle incluso apego. Las fuentes son generosas con respecto a la manifestación de los afectos hacia su servidumbre negra, mulata o blanca. De entre esas innumerables citas me quedo con la que figura en el testamento del clérigo presbítero Enrique Suárez, dictado en pleno contagio de peste. Pues tuvo una sensible consideración hacia su esclava Esperanza: «Yten mando que a esperança mi esclava la tengan en cassa mis herederos mientras fuere viva, y la agan buen tratam^to^. dandole lo neçessario por quanto nos ha criado a todos y le devemos tener mucha amistad». Le debemos […] mucha amistad[30]. Sobran los comentarios. Y así el ahorramiento fue una práctica generalizada por vía de testamento, como testimonio de un acto de generosidad hacia una «servidumbre fiel».

Y en ese contexto se produce el ingreso de no pocos libertos en el mundo de la cocina, algunos percibiendo las debidas remuneraciones, bien que fuera por vía testamentaria, como dispuso antes de morir el capitán Gaspar Gutiérrez Arias, en junio de 1658, que reservó de sus capitales trece pesos para que se «le pague a la morena coçinera por 74 dia» de trabajo[31]. Y no fueron pocos quienes se emplearon en las cocinas de las embarcaciones de largos itinerarios, como los numerosos esclavos o libertos que se enrolaron en la flota de Indias como cocineros. Valga un caso, el de Pedro de Santa Cruz, «de color moreno», vecino de Vera Cruz y natural de la isla de la Palma. Era libre, como sus padres lo fueron. Y ejerció como cocinero del capitán Pedro de Figueroa, yendo a las Indias desde Canarias. Y así lo expone en escritura notarial: «Yo he hestado y estoy libre y en esta posesion y rreputasion he usado de mi persona asiendo diferentes Biaxes a las yndias con plasa de cosinero y en otros esersisios de mas de dies y seis años a esta parte»[32].

Dicho queda que Pacheco tuvo una clara opinión con respecto a este género artístico, preguntándose ante todo: «¿los Bodegones no se deben estimar?» Respondiéndose que sí, sin dudarlo, «si son pintados como mi yerno los pinta», por imitación del natural. Pues «cuando las figuras tienen valentía, dibujo i colorido, i parecen viuas, i son iguales a las demás cosas del natural, que se juntan en estas pinturas que avemos dicho, traen sumo onor al Artífice». De manera en tanto fueran capaces de desarrollar semejante capacidad narrativa —texturas, luces y composición— habría de estimárseles. Ello es justamente lo que en su sentir artístico la escuela sevillana manifiesta en la explosión barroca de mediados de siglo. Articulando un sistema

[29] Así figura en el título de una *Intrucción* que publicó en 1614.
[30] AHPS. PN, lib. 7011, fols. 676-680, cita en 679r; 27-IV-1649.
[31] AHPS. PN, lib. 3697, fol. 10-13, cita en 10vto; VI-1658.
[32] AHPS. PN, lib. 16355, fol. 246; VIII-1654.



Fig. 9
Pablo de Céspedes, c. 1595. *La Santa Cena*. Córdoba, Mezquita-Catedral
Dominio público

expresivo que atiende a cuanto la sociedad demanda en ese tiempo. El propio Pacheco es claro al respecto, al añadir a lo dicho anteriormente, que «por pintar un cordero no pinte (como algunos) un gato, ò un perro: i estas no son cosas que se hazen bien de pratica, sopena que a de recurrir a las pinturas del Basan, excelente ombre en esta parte, i tan excelente, que a veces es mas seguro imitar sus animales, que el Natural, por tenerlos reduzidos a una manera fácil i pratica» (Pacheco 1649, p. 427). Detrás de esos comentarios late cierta inquietud, por efecto de la desazón que cunde entre determinados sectores de la sociedad, al respecto. Por ello mismo pudo recordar el episodio bufo protagonizado Pablo de Céspedes, en relación con el cuadro de la *Santa Cena* de la Catedral cordobesa, pues quienes lo veían en su taller, antes de entregarlo, «celebravan mucho un vaso que estaba pintado en ella, sin atender a la valentía de lo demás. I viendo que se les iban los ojos a todos a aquel juguete, enfurecido daba vozes a su criado: Andres, bórrame luego este jarro, i quitamelo de aquí. Es posible que no se repare en tantas cabeças i manos, en que è puesto todo mi estudio i cuidado, i se vayan todos a esta impertinencia?» (Pacheco 1649, p. 431).

Pacheco tuvo en su yerno un discípulo aventajado, del que ya hemos visto cómo celebró sus bodegones, pero también fue pupilo suyo Herrera el Viejo, quien igualmente manifestó su gusto por el bodegón, tal como comenta Palomino, al decir que tuvo un «singular gusto en pintar bodegoncillos con diferentes baratijas de cocina, hechas por el natural, con tal propiedad, que engañan» (Palomino 1797, II, p. 468).

Está claro que a la cabeza del taller sevillano se movieron quienes de un modo u otro manifestaron cierto gusto por el género. Y en cierto modo fueron los impulsores de la notable irrupción del género en el barroco que explosiona a mediados de siglo. Lo que ocurrió por el papel jugado por la clientela, a cuya demanda los productores

supieron responder. Que, a pesar del éxito en tienda, no logró el parejo reconocimiento de la crítica. Quizás igualmente pudo pesar la negativa opinión de quienes se situaron a la vanguardia del pensamiento artístico, como Carducho que no mostró ningún aprecio por otra manifestación de la pintura de costumbre. Así lo expresó a través de sus *Diálogos*, descalificándola por sus «bajos y vilísimos pensamientos […] sin más ingenio ni más assunto, de averle antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos y dos mujercillas desaliñada»[33].

El término «bodegón» ya había sido definido por Covarrubias (1611), repitiéndose en la documentación manejada, junto con los «floreros» y «ramilleteros», que sirvieron incluso para celebrar a las santas imágenes mediante las «guirnaldas»; además de las «cocinas», con los «cocineros» y las «cocineras». Y con todo ello el genérico concepto de «país», que igualmente se utilizó en alusión tanto a las naturalezas muertas como a «las vivas» o paisajes.

7. REFERENTES CLAROS EN LA ESCUELA DE HERRERA EL VIEJO

Y vuelvo sobre Herrera el Viejo para situarlo en cierto modo a la cabeza de esta corriente creativa que dio crédito al bodegón. Puede que no se haya distinguido por la incorporación de estas «naturalezas muertas» en su pintura, pero evidentemente en su taller hubo de manifestar de algún modo el gusto por esta producción. En la década de 1640 se sitúan múltiples obras de esta temática, por mano de diversos artistas que se vincularon con Herrera. Así por ejemplo habría que considerar el papel jugado por sus hijos, con su apellido y sendos apodos «el Mozo» y «el Rubio». Palomino valoró la obra de Herrera el Rubio, quien murió joven, frustrando un itinerario que se prometía brillante: «y llegó á hacer grandes progresos en la pintura, particularmente en bodegoncillos, bambochadas y otras cosas de graciosa invención» (Palomino, II, pp. 272-273).

Herrera, el Mozo se movió entre Roma y Madrid. En la primera estuvo varios años «perfeccionándose en la pintura», como recuerda Palomino, y cultivando el bodegón de peces que le valió el sobrenombre de «el español de los peces». En ello manifestó su «gran genio; y especialmente con algunos pescados, hechos por el natural […] llegó a tan superior excelencia en estas travesuras que mereció en Roma ser conocido con el nombre de il spagnolo degli pexe» (Navarrete Prieto 2023, p. 111). La documentación romana respalda esta generalizada opinión. En el inventario de los bienes del duque de Bracciano, de mayo de 1656, figuran «un quadro di tela da testa

[33] Mucho y bueno se ha publicado sobre el tema. Por no extender mucho esta presentación me remito a la síntesis de Sáez Olivares, claramente representativa (Sáez Olivares 2018).

con certi pesci dello Spagnolo», «Un quadro di pesci dello Spagnolo» y «Un quadro di pesci grandi di p. mi 6 senza cornice dello Spagnolo» (Navarrete Prieto 2023, p. 29).

En el caso de Baltazar Gomes, que también se formó en el taller del viejo Herrera, hay que estimar, no sólo su producción en este género, sino también su magisterio, que hizo de su hija Josefa de Óbidos su más destacada discípula. Ella hizo mérito como bodegonista, con obras en las que manifiesta sus vínculos con la escuela sevillana, un bagaje que algo le valió a Josefa para acabar siendo la «inventora» del barroco portugués[34].

Se da por seguro que Francisco Barranco también estuvo en Madrid, donde inició su camino artístico de la mano de Antonio de Pereda, y, tal vez, de la de un discípulo de Velázquez, Francisco Palacios, nutriéndose tanto de «la densa textura» del primero, como del «estilo deshecho y atmosférico» velazqueño, del segundo (Pérez Sánchez 1999, pp. 171-173). Recientemente se ha podido documentar que a principios de enero de 1624 ingresó en el taller de García Salmerón, donde estuvo ocho años[35]. Según la noticia proporcionada por Ceán Bermúdez, en torno a 1646 residía en Sevilla, «donde hay firmados de su mano varios bodegoncillos, que están pintados con verdad y buen colorido» (Ceán Bermúdez 1800, p. 93). Incluso se ha podido localizar documentos que orientan la presencia de tres bodegones en una casa sevillana[36]. Los «tres [bodegones] de mano de francº barranco», que tuvo en su dote Ana de Cariaga, donde también figuran otros «tres bodegones de mano de franº de herrª» y algunas obras más de Zurbarán[37].

Y no concluye aquí la nómina de quienes ejercieron como bodegonistas. Dejo para el final a un maestro desconocido y del que tan sólo tengo un documento que es sobradamente explícito para permitirme situarlo en la nómina de los maestros del bodegón, Domingo Martínez. Apenas un registro documental nos alumbra su existencia, el inventario de sus bienes. Todo indica que falleció de manera inesperada y hubo de ocuparse de poner orden en sus asuntos un individuo que bien pudo ser vecino o amigo, pero cuando menos le tuvo alojado en su casa. Era Antonio de Ribera, tratante en vino, que vivía en la costanilla de san Isidoro. No parece que pariente alguno acompañara a Martínez en su agonía final, por lo que fue su anfitrión quien se ocupó de compendiar el conjunto de sus bienes. De entre ellos una importante colección de pinturas (una parte en el taller), de entre las que extraigo «dos quadros de cozina de a bara y mª y otro de bara y quarta». Y, además, «otro de cozina de a vara y quarta», así como «otros dos de cosina pequeños». Y otros que posiblemente

[34] Tal como se puso de manifiesto en la exposición organizada en 2015 en el Museu Nacional de Arte Antiga, en Lisboa. Catálogo: *Josefa de Óbidos…* 2015; Ripollés 2023, p. 66.

[35] Tenía 15 años. Su padre, Gonzalo Barranco, procedía de Cuenca (Casal Valencia 2022, pp. 247-258).

[36] Aluden a las obras de Barranco en colección sevillana de 1650 Jordan y Cherry 1995, p. 195, nota 6.

[37] AHPS. PN, lib. 3678, fols. 248-252, referencia en fol. 249vto, 1650. Ella era viuda del cirujano Bartolomé Mexía, contrayendo entonces matrimonio con el platero de oro Alonso Rodríguez Canillo.

estaban por acabar, «dos quadritos países» y «dose quadritos de láminas redondas de a medio pintar»[38].

Aun cuando no conocemos estas obras, o al menos no las tenemos identificadas, la nota documental nos vuelve a situar en la década del cuarenta, del siglo XVII, un momento singular en la evolución del arte pictórico sevillano, que tendrá su continuidad en los cincuenta, cuando la Academia de la Lonja ejerza su labor en la concreción del nuevo espíritu creativo de la escuela. Velázquez pudo ejercer como impulsor de ese cambio que facilitó el arranque de un nuevo camino creativo. El conocimiento de esta obra habría contribuido a la fijación de esa temprano florecimiento del género, al que se sumaron otros maestros como Pedro de Camprobín, más dedicado a las «florituras», o Antonio Hidalgo, condiscípulo del anterior en la Academia, apenas conocido por referencias de Viñaza (Sánchez López 2008, cap. 1). Igualmente habría que considerar otro artífice, más dado al arte floral, Luis de Silva (Gestoso y Pérez 1899-1909, II, p. 105; Cherry 1999, p. 269, nota 55)[39]. Por no repetir los nombres de los pintores arriba citados.

Consumo Artístico

Definitivamente, hubo un gran consumo en la sociedad sevillana de bodegones. Entre las élites y cuantas familias tuvieron espacio disponible para su exhibición en sus casas. Era un «producto» artístico con enormes ventajas expositivas, al contrario de otros con más ajustado encaje en el hogar.

El patio, que constituía un espacio de sociabilidad muy marcado en la casa principal, sirviendo para el despliegue de numerosas pinturas, todas conformando series. Siendo el bodegón uno de los principales argumentos adoptados para la configuración del ornamento del lugar. Recuperando la referencia documental, relativa a la casa de Almonacid eran quince piezas, con los «platos de fruta […] pintados para adorno del patio». Justamente por las mismas fechas, 1649, Tomás Yepes pintó un conjunto de cuatro bodegones, con las frutas expuestas en un espacio natural y no la cocina (*Incólume* 2015; Pérez Sánchez y Navarrete Prieto 1995). El que tengan formato circular permitiría conectar esa serie con las que por entonces se está disponiendo en estos ámbitos abiertos de las casas principales sevillanas.

Algunos bodegones ingresaron en el espacio interior de la casa, sobre todo en lugares de difícil aprovechamiento en el uso de otro tipo de pintura. Y así no resulta raro encontrar referencias documentales como «dos fruteros grandes pª sobreuentana, originales», que formó parte del lote de obras entregada por el contador de la catedral, Andrés Ortiz, a su hija Francisca, para servicio de la casa que va a ocupar tras casarse[40].

[38] AHPS. PN, lib. 1815, fols. 959-970; 9-XII-1655. Falleció el 8 de diciembre de 1655.
[39] Parece que fue hijo de un pintor homónimo gran especialista en la pintura de floreros.
[40] AHPS. PN, lib. 5585, fols. 727-730, cita en 729r; 10-VII-1649.

Al fin la clientela condicionó la producción de los talleres artísticos. Su gran demanda motivó a no pocos artistas a pintar bodegones e incluso a favorecer la importación de los creados en otros centros artísticos. Dentro de esta clientela se encuentra quienes, por razones diversas, como el hecho de ser de naturaleza extranjera, consumieron pintura de importación, sobre todo flamenca. Y entre ellas ocupaba un lugar destacado esta pintura. Caso de Inés Blandón, que recibió de sus padres, entre otros bienes «seis frutteros de flandes nueuos», al tiempo que «seis quadros de deuoçion vsados»[41]. O más representativo el de Diego de Coques (Cock), quien al morir dejó a sus herederos, en abril de 1649, entre otras obras de arte «seis ramos de flores de flandes, con sus harras dorados y plateados»[42]. Evidentemente, se trataba de un individuo que arraigó en Sevilla, aunque se le señala como lugar de nacimiento Amberes (Abadía Flores, 2006-2007, p. 124)[43]. La muestra de obras de esa procedencia hubo de ser amplia y consiguientemente su trascendencia en el medio artístico local.

Mercaderes y clérigos gozaron con estos repertorios pictóricos, tanto como los agentes de la flota de Indias y no pocos miembros de la nobleza. Arriba me he movido por los domicilios del capitán Porras, el oidor Francisco de Mansilla, el alcalde mayor Ruiz de Salazar, la marquesa de Huéscar o los mercaderes, originarios de otras naciones, Conique, Melo o Quin. Apenas un esbozo de la información que estoy pudiendo reunir para mi estudio sobre consumo de obras de arte en los hogares de la Sevilla de mediados del XVII[44]. Donde me adentro en las moradas de otros relevantes individuos, como el canónigo Jacinto Ibáñez de la Cuesta, que era natural de Ocaña, quien regaló a su compañero de cabildo Andrés de León y Ledesma, «dos fruteros en que estan vnos melones y una sendia»[45]. O como el médico Juan Bautista de León, que tuvo en su domicilio, aparte de las habituales pinturas de devoción, «seis fruteros de bodegones de a vara de alto»[46]. También es de considerar el repertorio artístico que se distribuyó por la casa de un importante comerciante vasco, fuertemente vinculado a las Indias, Santiago de Curucelaegui, en el que destaco «veinte y ocho quadros de Payseria bodegones y quatro tiempos del año los dies y ocho de a mas de vara y media y los dies pequeños de los corredores del patio maltratados»[47] (Quiles 2019, pp. 58-63). Incluso, por completar esta muestra,

[41] AHPS. PN, lib. 545, fols. 424-425, citado en fol. 425r; X-1650.
[42] AHPS. PN, lib. 11042, fols. 73-78, cita en 74v; 26-IV-1649. El testamento es del 11 de abril, aunque pudo haber fallecido meses antes. En un estudio sobre los flamencos en Sevilla se adelanta al año anterior.
[43] Diego Cock (Coque) fue cónsul de la nación flamenca.
[44] No generalizo con el término «coleccionismo», cuando en muchos casos se sobreentiende, a partir de los documentos, que simplemente se acopian bienes artísticos al igual que suntuarios. Próximamente publicaré mis conclusiones al respecto en *Signos de calientan paredes. Obras de arte en los hogares sevillanos a mediados del siglo XVII (1649-1660)*.
[45] AHPS. PN, lib. 12982, fol. 700; 23-V-1668; libro II.
[46] AHPS. PN, lib. 545, fols. 857-858, cita en 857r; 31-XII-1650. Así figura en el inventario realizado al cuidado de su viuda, Inés de Canales, el último día de 1650.
[47] AHPS. PN, lib. 10287, fols. 1298-1329, cita en 1299vto; 3-X-1684.

también visito la casa del veinticuatro Luis de Medina Orozco e Isabel de Sandier, donde se disponía una larga serie de obras en que se incluía un importante lote de «países»: «Lo primº ocho quadros grandes Payses de alemania con sus guarniçiones doradas y labradas», «otro Lienço pays largo para sobre puerta» y «doçe liensos medianos de los traxes de todas las naciones con sus marcos barnisados». Siendo, para mejor encajar en tan rica pinacoteca «tres liensos de tres bodegones de diego belasques»[48]. Se adivina un sentimiento de orgullo al poseer estos Velázquez, como podría confirmarse por el hecho de que una década más tarde, en la partición de los bienes del difunto Medina, volviera a mencionarse los «tres lienços de tres bodegones, pintª de Diego Velazquez apreciados» [nada menos que] «en nobecientos rreales». Eran frutas las representadas, tal como se comenta a continuación, en relación a otras piezas: «Seis lienços de frutas diferentes q los de arriua y de otro maestro». Y a ello cabría añadir la referencia a la otra de otro maestro relevante: «dos lienços de dos Domingos de quaresma de rroelas con sus marcos barniçados de negro y dorados», valorados nada menos que en 600 reales[49]. Evidentemente, la sociedad sevillana del momento, más allá de lo representado en los cuadros que acopia, estima a sus creadores, poniendo de manifiesto en la documentación sus nombres y obras. Una cuestión que me lleva insistir sobre la importancia del mercado y trasiego de bodegones en la época estudiada.

En conclusión, el bodegón estimuló la inventiva, permitiendo a no pocos artistas experimentar en técnica y composición, sin temor a hacer lo impropio, dada la temática, no sacra. Por ello se convirtió en laboratorio creativo de este explosivo barroco de mediados de siglo (Valdivieso 2022).

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sec. *Protocolos Notariales*

AHPS. PN, lib. 545, fols. 424-425, citado en fol. 425r; X-1650.
AHPS. PN, lib. 545, fols. 857-858, cita en 857r; 31-XII-1650.
AHPS. PN, lib. 557, fols. 306-309, cita en fol. 308r; 12-VI-1654.
AHPS. PN, lib. 557, fol. 417; 2-VII-1654.
AHPS. PN, lib. 1815, fols. 676-683, cita en 677r; 3-XI-1655.
AHPS. PN, lib. 1815, fols. 959-970; 9-XII-1655.
AHPS. PN, lib. 3674, fols. 976-7, citas en 976; 25-VI-1648.
AHPS. PN, lib. 3678, fols. 248-252, referencia en fol. 249vto; 1650.
AHPS. PN, lib. 3697, fol. 10-13, cita en 10vto; VI-1658.
AHPS. PN, lib. 3707, fols. 786-799, citado en 791r.; V-1664.

[48] AHPS. PN, lib. 1815, fols. 676-683, cita en 677r; 3-XI-1655. Habría que confiar en la referencia dada por el escribano. El lote de pinturas permite confiar en tan relevante presencia, que no fue única, puesto que también se menciona «dos liensos de dos domingos de quaresma de Roelas».
[49] AHPS. PN, lib. 3707, fols. 786-799, citado en 791r; V-1664.

AHPS. PN, lib. 4444, rexº 22, s. fol.; 1654.
AHPS. PN, lib. 5583, fols. 581-583, cita en 582; 2-III-1649.
AHPS. PN, lib. 5585, fols. 727-730, cita en 729r; 10-VII-1649.
AHPS. PN, lib. 5585, fols. 839-842, cita en 841r; 27-XI-1649.
AHPS. PN, lib. 5585, fols. 839-842, cita en 882r; 27-XI-1649.
AHPS. PN, lib. 5589, fol. 497r; 1651.
AHPS. PN, lib. 6348, fols. 327-332, citado en 327r; 18-IX-1649.
AHPS. PN, lib. 7011, fols. 676-680, cita en 679r; 27-IV-1649.
AHPS. PN, lib. 10207, fols. 444-449, citado en fol. 447r; 26-XI-1650.
AHPS. PN, lib. 10287, fols. 1298-1329, cita en 1299vto; 3-X-1684.
AHPS. PN, lib. 11042, fols. 73-78, cita en 74v; 26-IV-1649.
AHPS. PN, lib. 12980, fols. 587-591, cita en 587vto; 1-IX-1667.
AHPS. PN, lib. 12982, fol. 700; 23-V-1668; libro II.
AHPS. PN, lib.13002, fols. 759-762, cita en 762vto; 20-IX-1675.
AHPS. PN, lib. 13002, fols. 759-764, cita en fol. 762r; 16-VIII/20-IX/18-XI-1675.
AHPS. PN, lib. 13002, fols. 762vto, cita en fol. 762r; 16-VIII/20-IX/18-XI-1675.
AHPS. PN, lib. 13003, fol. 1079-1084, ref. in 1080r; 8-V-1676.
AHPS. PN, lib. 13012, fols.662-814, cita en 662vto; IV-1679.
AHPS. PN, lib. 16355, fol. 246; VIII-1654.
AHPS. PN, lib. 17015, fols. 94-105, citas en 97vto/98vto; 15-IV-1651.
AHPS. PN, lib. 17026, fols. 268-272, cita en 297vto; 3-V-1654.

Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla

ADPSE. *Cinco Llagas*, leg. 44,1637.

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA FLORES, Carolina, 2006-2007. *Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII*. Tesis de licenciatura, Universidad de Gante.

ALLARD, Jeanne, 1988. La cuisine espagnole au Siècle d'Or. *Mélanges de la Casa de Velázquez*. (24), 177-190.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, 1976. Murillo: Fray Francisco y la cocina de los ángeles del Museo del Louvre y los Dos franciscanos del Museo de Ottawa. *Archivo Español de Arte*. **49**(194), 175.

ARAGÓ STRASSER, Daniel, 1997. Los Cinco Sentidos – en el Museo del Prado. *Locvs Amoenvs*. (3), 241-252.

CABAÑERO SÁNCHEZ, Patricia, 2016. *Relaciones de sucesos, fiesta cortesana y literatura con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orléans, 1679* [en línea]. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid [consult. 2025-07-19]. Disponible en: https://docta.ucm.es/entities/publication/5ddb65e5-d73a-4cd1-87dc-5f3cc3b34464.

CASAL VALENCIA, Sonia, 2022. Francisco Barranco y Jusepe Martínez, dos discípulos del pintor conquense Cristóbal García Salmerón. *Norba. Revista de Arte*. (XLII), 247-258.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan A., 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, vol. I, p. 93.

CHERRY, Peter, 1999. *Arte y Naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

FRACCHIA, Carmen, 2014. La mulata, de Velázquez. En: Aurelia MARTÍN CASARES, y Rocío PERIÁÑEZ GÓMEZ, eds. *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 17-32.

GESTOSO Y PÉREZ, José, 1899-1909. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Sevilla: Andalucía Moderna, vol. II.

HERVÁS CRESPO, Gonzalo, 2017. «Bodegones habitados»: mercados, cocinas y despensas en la pintura española del siglo XVII. En: María del Amor RODRÍGUEZ MIRANDA, y José A. PEINADO GUZMÁN, eds. *El Barroco: Universo de experiencias*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 445-466.

Incólume. Bodegones del Siglo de Oro. Textos de Antoni MARÍ, Francesc QUÍLEZ CORELLA, y Juan YEGUAS GASÓ. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015. Catálogo de la exposición comisariada por Joan YEGUAS y exhibida entre el 9-X-2015 y el 28-II-2016.

Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco português. Coord. Anísio FRANCO, et al. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

JORDAN, William, y Peter CHERRY, 1995. *Spanish Still-Life from Velazquez to Goya.* London: National Gallery.

MORENO MENDOZA, Arsenio, 2004. Cristo en casa de Marta y María de Velázquez, una interpretación carmelita. *Cuadernos de arte e iconografía.* **13**(25), 117-130.

NAVARRETE PRIETO, Benito, 2023. Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco total. En: Benito NAVARRETE PRIETO, ed. *Herrera el Mozo y el Barroco total.* Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 15-46.

NÚÑEZ-GONZÁLEZ, María, 2018. La representación gráfica de la casa en Sevilla en los siglos XVI y XVII. En: Carlos L. MARCOS ALBA, et al., eds. *De trazos, huellas e improntas. Arquitectura, ideación, representación y difusión*. Alicante: Universidad, vol. I, pp. 595-604.

PACHECO, Francisco, 1990. *Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra.

PACHECO, Francisco, 1649. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo.

PALOMINO, Antonio, 1797. *El museo pictórico y escala óptica.* Madrid: Imprenta Sancha.

PÉREZ SAMPER, M. de los Ángeles, 2022. Estilo de servir a príncipes. La cocina y la mesa de un grande de España en el siglo de Oro. *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*. (12-13), 315-359.

PÉREZ SAMPER, M. de los Ángeles, 2019. *Comer y beber. Una historia de la alimentación en España*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1999. Dos bodegones de Francisco Barranco. *Archivo Español de Arte*. **LXXII**, (286), 171-173.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1983-1984. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid: Museo del Prado.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., y Benito NAVARRETE PRIETO, 1995. *Thomas Yepes*. Madrid: Fundación Bancaja.

QUILES, Fernando, 2024. La huella indeleble Portugueses en la Sevilla del barroco. En: Sílvia FERREIRA, ed. *Confluências artísticas na cultura Iberoamericana (1600-1850). O mundo de Robert C. Smith (1912-1975)*. Sevilla; Santiago de Chile: Eds. UAC; Enredars-UPO, pp. 45-76.

QUILES, Fernando, 2019. Hijos de la mar y comerciantes de Indias. Bienes artísticos en casa de los Cruzelaegui (Sevilla, m. XVII). *Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna.* (21), 58-63.

RIPOLLÉS, Carmen, 2023. Forjando una identidad: autoimagen y conciencia artística en los primeros grabados de Josefa de Óbidos. *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*. **35**, 65-88.

RUIZ LÓPEZ, María Pilar, 2025. «La cocinera»: Análisis de una pintura singular en la representación de la mujer en el Barroco español. *Hipogrifo*. **13**(1), 751-771.

SÁEZ OLIVARES, Pedro, 2018. *De la mesa al lienzo (II). El bodegón en la pintura barroca española* [en línea] [consult. 2025-07-10]. Disponible en: https://www.investigart.com/2018/06/12/de-la-mesa-al-lienzo-ii-el-bodegon-en-la-pintura-barroca-espanola/.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés, 2008. *La Pintura de Bodegones y Floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Marcial Pons.

VALDIVIESO, Enrique, 2022. *Bodegones, floreros y trampantojos en la pintura barroca sevillana*. Sevilla: Renacimiento.

VALDIVIESO, Enrique, 2003. *Pintura Barroca Sevillana*. Sevilla: Fundación El Monte.

VALDIVIESO, Enrique, y Gonzalo MARTÍNEZ DEL VALLE, 2020. *Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla.

YELGO DE VÁZQUEZ, Miguel, 1614. *Estilo para seruir a Príncipes, con exemplos morales para seruir a Dios*. Madrid: Cosme Delgado.