

MUJERES ARTISTAS EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI. NOTICIAS SOBRE BORDADORAS

WOMEN ARTISTS IN THE SEVILLE OF THE
SIXTEENTH CENTURY.
NEWS ABOUT FEMALE EMBROIDERERS

Rocío Gelo Pérez y Antonio J. Santos Márquez
Universidad de Sevilla, España

En este artículo se realiza una labor de investigación sobre la presencia femenina en el arte del bordado realizado en Sevilla durante el siglo XVI. A través de una serie de noticias inéditas se analiza el trabajo desempeñado por distintas mujeres que lograron ejercer su profesión, pese a las dificultades que ello conllevaba.

Palabras clave: Bordado, mujer, Sevilla, siglo XVI.

This paper presents the results of a research done about the female presence in the art of embroidery made in Seville during the sixteenth century. A series of unpublished news analyses the work carried out by different women who managed to exercise their profession despite the difficulties that this entailed.

Keywords: Embroidery, women, Seville, 16th century.

Por todos es sabido que las mujeres tuvieron cerradas las puertas en el desarrollo de las artes hasta tiempos muy recientes. En un mundo de hombres, el hecho de que una mujer estuviera dotada con capacidad para desarrollar cualquier actividad artística era considerada una rareza, algo totalmente excepcional. Quizás el único campo artístico donde la mujer era aceptada como plena creadora era en el bordado, sin duda por considerarse, en parte, una actividad más adecuada a su supuesta naturaleza. Son ilustrativos para comprender la admisión de la mujer en esta actividad artística, los estatutos del gremio parisino de 1292, en los que se dispone que “ningún miembro del gremio hombre o mujer puede de aquí en adelante contratar los servicios de un aprendiz varón o hembra por un plazo de tiempo inferior a ocho años tenga o no tenga dinero para ello, pero puede tomarles

por más tiempo si así quiere”¹. No obstante, esta situación igualitaria irá cambiando paulatinamente y ya en las ordenanzas del siglo XV de la misma ciudad sólo se hacía mención a los hombres. Como bien apunta Ana María Agreda Pino, en el momento en que el oficio alcanzó un carácter profesional, las mujeres, aunque continuaron trabajando, lo hicieron en un segundo plano tras la figura masculina, y con consideraciones más domésticas². Y es esta la realidad que nos encontramos en los estatutos del gremio sevillano de bordadores, producto de una sociedad donde sólo el hombre tenía derechos y la mujer debía estar sometida a su voluntad, aunque cierto es que el espíritu de permisividad que se respira en el bordado parisino de fines del siglo XIII se mantuvo, en cierta medida, en el desarrollo del bordado durante la Edad Moderna.

Por todo ello, en los estatutos conocidos del gremio de bordadores de Sevilla -desde los originales de 1433 hasta las sucesivas ampliaciones de 1516 y 1533-, se refleja que en la organización y en el desarrollo de la actividad el hombre era el único protagonista. En ellas se trataban fundamentalmente cuestiones relacionadas con el buen uso de la profesión, falsificaciones de obras, elección de alcaldes y veedores, la obligatoriedad de un examen para ejercer el oficio o las penas a imponer a los que fueran en contra de estas normas. No obstante, esta omisión a su presencia real, no se hizo en otros oficios afines como en el de las hilanderas de oro que sí tuvieron un reconocimiento explícito en las ordenanzas de los batihojas³. Ellos eran los que suministraban el hilo de oro para el bordado, y cuando tratan el capítulo dedicado a la falsificación de dicho material refieren que

los dichos veedores de los batihojas juntamente con los alcaldes de los plateros y no sin ellos puedan ir a visitar y visiten las casas de los tales mercaderes y de las hilanderas de oro donde los susodicho se hiziere y hallando la tal obra falsa la hagan quemar y quemem públicamente.

Una alusión a una labor femenina que se repite cuando se hace alusión a

que la mujer del que hubiere sido batihoja y hubiere tenido tienda siendo viuda pueda tener tienda teniendo en ella oficial examinado en el dicho oficio y no de otra manera.

Una situación que fue habitual en la época para las viudas de los maestros y así poderse hacer cargo del negocio familiar, aunque, como se hace referencia en la propia disposición, siempre con la presencia de un oficial, esto es, se les imponía la figura masculina del ayudante para poder

¹ STANILAND, K., *Bordadores*, Madrid, 2000, p. 13.

² AGREDA PINO, Ana María, “El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVI – XVIII”, *Artigrama*, nº 15 (2000), pp. 293-312.

³ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPSe. SPNSe.): Legajo 1593, oficio 3, libro 3 de 1584, fol. 55r – 79v.

mantener la tienda abierta. En el caso de los bordadores desconocemos cuál fue el criterio a seguir, aunque puede ser extrapolable a una actividad cuya presencia femenina se constata a través de la documentación de la época. Y aunque bien es verdad que muchas de ellas posiblemente quedaron silenciadas para la historia, otras muchas, viudas o no, se dedicaron con autonomía a bordar ornamentos eclesiásticos, dejando estampadas sus firmas en protocolos o recogidos sus nombres en los pagos de instituciones tan importantes como la propia catedral de Sevilla.

Las primeras referencias sobre bordadoras que trabajaron en la capital hispalense se remontan a mediados del siglo XV, destacando Juana González que era en 1440 maestra de las vestimentas de la catedral, haciendo “tres pares de hasalejas labradas y seis pañizuelos labrados por manos y sirgo”, entre otras cosas, recibiendo de salario 1.000 maravedies⁴. También Juana Ruiz “brosadora” quien reparaba las cenefas de las capas coloradas y otros bordados en 1464⁵. También tenemos los nombres de Isabel Ferrández, quien en 1496 aparece recogida como maestra de los ornamentos y aparece igualmente como iluminadora junto a los pintores Juan de Castro y Alonso Valdés, lo que dice mucho de su ingenio creativo. El siglo XVI se inicia con la noticia de la bordadora Antonia Bazo quien en 1502 bordaba un simpecado para la hermandad del Rosario de Ntra Sra de la Presentación que se veneraba en el apeadero del Alcázar⁶. Noticias que nos reafirman la consideración que tenían estas mujeres en estas labores de bordados, aunque también sin duda hacían labores de confección y costura, como lo prueban muchas de estas informaciones y que indudablemente eran actividades complementarias, especialmente a las maestras de vestiduras que estaban integradas en la nómina de oficios catedralicios. en estas instituciones principales.

Esto es lo que se desprende de los datos que hemos podido recopilar de otra “bordadera” de la catedral, tal y como aparece referenciada en la documentación. Concretamente se trata de Leonor Hernández, que trabajaba para esta institución y que en 1533 se encargó del arreglo de unos ornamentos que el cardenal Cervantes donó a la catedral de Sevilla, y un año después mediante auto capitular se acordó pagarle seis ducados más por “el trabajo que tiene en bordar, lavar y remendar⁷”. Sus vínculos con el oficio parecen provenir de su matrimonio con el bordador Rute Bourguelles, tras la muerte del cual, ocurrida en torno al año 1542, Leonor continuó trabajando haciéndose cargo del taller familiar, como lo constata en la compra que hacía ese mismo año de 550 varas de angeo cortado por el que se comprometió a

⁴ José Gestoso fue el pionero en aportar datos al respecto, sacando a la luz, entre otros, los nombres de las bordadoras Juana González o Beatriz Torres, cuyas noticias se remontan a los años 1440 y 1450 respectivamente. GESTOSO Y PEREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, T. I, Sevilla, 1899, p. 41.

⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁶ GESTOSO Y PEREZ, José, *op. cit.*, (nota 4), T. I, p. 40.

⁷ *Ibidem*, p. 40.

pagar al mercader Juan de Perea 50 ducados⁸. Ya como viuda, se mantuvo en su puesto en la catedral, donde hemos hallado numerosas noticias de sus labores, especialmente de arreglos, reparaciones y otras labores de costura. El primero de ellos, lo tenemos en 1550, cuando interviene en un paño negro de difuntos que se utilizaba durante los entierros de los beneficiados de la catedral hispalense, en el que recompuso “dos torres de plata” que tenía bordadas⁹. Cosme de Carvajal y Juan Fernández fueron los bordadores encargados de apreciar el trabajo de Leonor, valorándose en la elevada cantidad de 11.000 maravedís que le fueron entregados por el canónigo Pedro de Almonte. En ese mismo año, Leonor se ocupó de realizar distintas labores en vestiduras del altar mayor del templo mayor por lo que recibió 918 maravedís¹⁰. Concretamente Leonor describió el trabajo realizado en cuatro capas del siguiente modo: “quitó las cenefas y las puse en otras cuatro capas y lo que pertenecía para ellas a cinco reales cada uno...”. Asimismo: “...más dos almáticas del Gran Capitán que las aforré y sin las flocaduras que me paguen quatorze reales porque vale la seda cara”. En el año 1554 se le entregaron 1.564 maravedís por “ocho almáticas de damasco blanco que hizo para los mozos que sirven en el altar mayor¹¹”. Un año después recibió una serie de pagos, en primer lugar 936 maravedís por “las hechuras y la seda de coser que ha puesto” en dos dalmáticas de damasco negro, una casulla negra y un paño negro que se colocaba delante del Sacramento. Por otro lado, 25 reales y medio por cuatro dalmáticas de terciopelo negro para los mozos de coro, destinadas al servicio de difuntos, y 4.408 maravedís por dos dalmáticas de terciopelo azul para que los mozos de coro las utilizaran durante el servicio de Adviento.¹² También en este año a la bordadora se le entregaron 10.250 maravedís, en este caso “por lavar y coser la ropa del altar mayor”¹³. Finalmente, en el año 1556 se encargó de hacer y ornamentar unas capas y dalmáticas por las que percibió 1.088 maravedís.

Ejemplo semejante lo encontramos en la figura de Catalina Rodríguez, “labradora”¹⁴ de la iglesia de Santa Ana que en el año 1571 hizo seis sobrepellices para los mozos de coro y dos capas negras¹⁵. Parece que en esta ocasión las labores realizadas se limitarían solo a la confección de

⁸ AHPS. SPNS. Legajo 10564, oficio 17, libro 1 de 1542, s. f. El angeo era un tejido que servía para indumentaria y, además, debido a su ancho especial se utilizaba para bordar y pintar. HERRERO GARCÍA, Miguel, *Los tejidos en la España de los Austrias*. Madrid, 2014, pp. 187-190.

⁹ Archivo de la Catedral de Sevilla (a partir de este momento A.C.S.): Fondo Capitular, sección Contaduría, Libramientos de fábrica, caja 11352 (1550 – 1552) Expediente 1.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ A. C. S. Fondo Capitular, sección Contaduría, Libramientos de fábrica, caja 11353 (1552-1555) Expediente 4.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. C. S. Fondo Capitular, sección Fábrica, Libro 74, 1555, f. 25recto.

¹⁴ Término en desuso que hace referencia a la mujer que sabe labrar (hacer labores de costura). Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.aed.).

¹⁵ Archivo de la Real Parroquia de Santa Ana de Sevilla (a partir de este momento ARPSA). Fábrica 2 (1572-1574), data de 1571, s.f.

prendas, aunque debía tener cierto capital, pues fundará una capellanía en este templo en 1568 cuyo capellán perpetuo, Antonio Griego Ervas en ese año, percibía 9.000 maravedís¹⁶. Capellanía referenciada como “Catalina Rodríguez la brosladera”, lo que nos da a entender que su oficio iba más allá que simplemente lavar y confeccionar prendas, sino que también las adornaba con bordados.

En cuanto a las mujeres viudas bordadoras, destaca la figura de Isabel de Feria, casada con el bordador Pedro Gutiérrez de Santisteban¹⁷, miembro destacado del gremio de bordadores, pues en 1533 ostentaba el cargo de alcalde de la corporación junto a su compañero, Antonio de Alada. En dicho año ambos bordadores fueron los encargados de solicitar al Cabildo sevillano la ampliación de las ordenanzas gremiales de su oficio. En el año 1538 Isabel recibió varios pagos por su trabajo como bordadora para la iglesia colegial del Salvador. Concretamente, en el mes de octubre le fueron entregados 33.650 maravedís en tres pagos por una cenefa bordada para una capa blanca¹⁸. En el mismo año trabajó en los bordados del denominado terno carmesí por el que tenemos constancia que recibió 6.000 maravedís como parte de un pago de valor superior¹⁹. En esta fecha se rehizo el conocido como “ornamento blanco de las flores de lis”, labor que según el libro de fábrica de la catedral recayó en “la mujer de Santisteban²⁰”. El trabajo de Isabel de Feria, por tanto, debió estar respaldado por la reputación de la que con toda probabilidad gozó el bordador, aunque también existe la posibilidad de que pudiera verse empañado por la fama y la condición del que, a fin de cuentas, podía ejercer el oficio con un carácter profesional. No obstante, Isabel continuó trabajando tras la muerte de su marido. En el año 1540, la viuda reparó un terno rico para el mencionado templo por el que recibió 18.175 maravedís como último pago²¹.

Otras bordadoras que trabajaron a mediados del siglo XVI para la catedral de Sevilla fueron Juana de San Jerónimo, quien en 1541 vendió una cenefa bordada de capa de racionero y Mari Sánchez, la cual en 1558 recibía 75.000 maravedís por bordar una cenefa de una capa de dignidad²².

Un ejemplo similar lo encontramos en la bordadora Catalina Gutiérrez, miembro de una familia de bordadores. Tras casarse en segundas nupcias con el bordador Simón de Trujillo, ambos aportaron al matrimonio un hijo varón, Juan de Trujillo y Juan Gutiérrez, que se dedicaron al mismo oficio que sus padres. Antes de morir en el año 1586, Simón dispuso que su esposa se hiciera cargo de todos los trabajos pendientes en su taller. Concretamente, el bordador expresó en una de sus cláusulas testamentarias

¹⁶ ARPSA. Fábrica 1 (1566-1568) data de 1568, s.f.

¹⁷ GESTOSO Y PEREZ, José, *op. cit.*, (nota 4), T. III, pp. 63-64.

¹⁸ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (a partir de este momento A.G.A.S), fondo Colegiata del Salvador, sección V, serie cuentas de fábrica, libro 500 (1537-1541).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ GESTOSO Y PEREZ, José, *op. cit.*, (nota 4), T. I., p. 41.

²¹ A.G.A.S., fondo Colegiata del Salvador, sección V, serie cuentas de fábrica, libro 500 (1537-1541).

²² GESTOSO Y PÉREZ, José, *op. cit.*, (nota 4), T. I, p. 41.

que todos los bordados y obras que yo tengo y a mi cargo están de hacer y acabar se den y entreguen a Catalina Gutiérrez mi mujer para que ella y sus oficiales lo acaben por su cuenta y como yo lo podría hacer porque en mi propio lugar e derecho la pongo.

Pese a que probablemente, el hecho de legar el taller a su esposa guardara relación con el temprano fallecimiento de ambos hijos varones, Catalina, además, conocería a la perfección el oficio. Con toda seguridad participaría en el trabajo del taller familiar, por lo que estaría capacitada para mantenerlo vigente y, además, contaría con el apoyo de sus oficiales.

De hecho, conocemos parte de la actividad de la bordadora en los siguientes años. En primer lugar, Catalina recibió un pago de 100 ducados en el año 1587 por un velo en el que se encontraba trabajando para la iglesia de San Lorenzo de Sevilla. Un año después la fábrica de la iglesia de Aroche convino con la bordadora la reparación de una cenefa bordada con imaginería, la cual pudo presentar similitudes con una casulla con el mismo tipo de motivo que se conserva actualmente en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Fig. 1).²³

Durante los años finales del siglo XVII trabajó la última de las bordadoras que hemos tenido constancia documental de su existencia, María Bautista Ochoa. Los datos hallados sobre la bordadora, pese a ser escasos, resultan de especial interés. Sin duda, María tuvo la fortuna de nacer en una familia de bordadores bien posicionada que le facilitará su desarrollo artístico en la ciudad. Fue hija del bordador Juan Bautista el Viejo y hermana de Juan Bautista Ochoa, de la misma profesión. Pero especial relieve en su vida tendrá su tío, el también bordador Alonso de Ochoa, el cual ostentó el cargo de veedor del arzobispo don Rodrigo de Castro. Precisamente bajo su protección, María consiguió muchos encargos de destacadas iglesias del arzobispado hispalense. Un vínculo que, si bien sus primeros conocimientos pudieron venir del taller paterno, la calidad reconocida de su trabajo pudo tener detrás una formación en un obrador más importante, como el de su tío Alonso, y de ahí que luego fuese amparada y promocionada.

El primero de los encargos donde ya se nos menciona a María como maestra bordadora, data de mayo de 1593, cuando concierta con la iglesia de la Concepción de Huelva el bordado de un terno de raso blanco compuesto por capa, casulla y dos dalmáticas. Siguiendo las órdenes del mayordomo mayor de fábricas, la redacción de las condiciones recayó en el bordador Sebastián de Castañeda. En el caso de la capa y la casulla Sebastián proporcionó incluso las medidas que debían tener las cenefas de bordados. Para la capa “siete palmos y medio de manera que entranvas tiras an de tener quince palmos”, mientras que la casulla tendría “de largo la trasera siete cuartas y media con retorchas y todo y siete en la delantera”.

En cuanto a las características y la iconografía de las prendas, las cenefas de la capa se bordaron con los característicos elementos al romano

²³ GELO PÉREZ, Rocío, “Simón de Trujillo y su familia, bordadores en la Sevilla del siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, N.º 306-308 Tomo CI, (en prensa).

propios de la época en oro matizado²⁴ que posteriormente se dispusieron sobre raso blanco. Del mismo modo se bordó el capillo, en el que se incluyó, además, un redondo central “con una imagen de la Limpia Concepción”. El valor de la capa se estimó en 246 ducados.

La casulla siguió las mismas trazas de la capa, salvo que en este caso no se incluyó ningún bordado de imaginería, con lo que su coste bajó hasta 134 ducados

Los bordados de las capas, dispuestos en los faldones, bocamangas, collares y jabastros²⁵ se labraron también con oro matizado, y su precio ascendió a 448 cada una.

El valor total del trabajo fue de 828 ducados que se pagaron a María mediante el pago por tercios. A cambio la bordadora se comprometió a entregar el trabajo durante el año siguiente y para que fuera evaluado por “oficiales de presencia y conciencia y desaminados en el dicho arte para que digan si cumplió el tenor de las dichas condiciones”. Atendiendo a lo que expresan esta clausulas, la obra debió ser de gran envergadura, sin embargo, todo parece indicar que lamentablemente no se conserva. Si bien pudo resistir el paso del tiempo, los graves incidentes que tuvieron lugar en la mencionada parroquia de la Inmaculada Concepción de Huelva durante la Guerra Civil acabaron con cualquier posibilidad de conocer su aspecto. No obstante, si nos atenemos a las detalladas condiciones y según los modelos de bordados imperantes en la época, el resultado de estas prendas debió ser similar a la de otras que sí se conservan. Ejemplo de ello lo encontramos en una capa pluvial que alberga la iglesia de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera. Concretamente, el capillo de esta prenda (Fig. 2) está bordado con una imagen de la Inmaculada Concepción inserta en un redondo central junto a elementos vegetales del romano. Aunque se trata de un modelo más evolucionado del que elaboraría nuestra bordadora, el esquema seguido sería similar.

También en el año 1593 María Bautista fue concertada para bordar tres capas de difuntos para la iglesia colegial de Osuna²⁶. En este caso las condiciones de obra fueron redactadas por el afamado arquitecto Vermondo Resta, el cual fue nombrado maestro mayor de obras del Arzobispado de Sevilla en torno al año 1585²⁷. Dos de estas capas eran para cantores y se bordaron al romano junto a la habitual iconografía fúnebre de calaveras con huesos entrecruzados. De los elementos vegetales se resalta que las algarrobas²⁸ se labrarían con la técnica del oro matizado con sus sedas de

²⁴ Finas mechas de sedas cubiertas por una estrecha lámina de oro (torzal redondo) se colocan sobre el tejido y se sujetan con sedas de colores. TURMO, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI-XVIII)*, Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1955, p. 15.

²⁵ Tiras que a modo de tirantes recorren la parte anterior y posterior de la prenda.

²⁶ AHPSe. SPNSE.): Legajo 16750, oficio 24, libro 2 de 1593, fol. 125 recto-128 recto.

²⁷ MARÍN FIDALGO, Ana, *Vermondo Resta*. Sevilla, 1988, p. 20.

²⁸ Fruto en forma de vaina. Cada vez ganaron más protagonismo, pasando de representarse partiendo de las corolas de las flores hasta tener un mayor protagonismo. TURMO, Isabel, *op. cit.*, (nota 24), p. 20.

colores. Las calaveras y huesos se dispusieron dentro de una tarja en oro llano “con las vueltas escurecidas”, imitando así el aspecto de finas láminas metálicas. Las calaveras se elaboraron con punto rajel²⁹ y los huesos en plata llana³⁰ con sedas pardas. Estas capas median catorce palmos y su valor se estimó en 110 ducados cada una.

La tercera capa era para preste y para su bordado se siguió el mismo procedimiento que para las capas de cantores, aunque se hizo hincapié en “que el romano vaya más abultado y las calaveras han de ser de oro matizado y ha de tener quince pies de largo”.

Estas son las últimas noticias conocidas hasta el momento sobre María Bautista Ochoa. A través de ellas podemos afirmar que la bordadora contó siempre con el respaldo de su tío, Alonso de Ochoa, quien actuó como fiador en las mencionadas obligaciones. Éste, además, se encargó del cobro de algunos de los bordados elaborados por su sobrina, quien en febrero del año 1593 entregó a Alonso una escritura en la que ratificaba todos los cobros que hasta el momento había hecho su tío en su nombre y lo nombraba, además, apoderado para cobrar 85 ducados “por el bordado de una capa grande sobre terciopelo carmesí con su capilla y pectoral que yo bordé para la iglesia de la villa de Paradas”, así como 1.276 reales de plata de la misma iglesia “por el bordado que yo hice en una estola y un manípulo para sacramentar³¹”. Esto nos indica que María habría trabajado previamente en otras obras. En este documento de poder cabe destacar también el hecho de que uno de los testigos de la escritura, fue Francisco de Vega oficial de bordador en el taller de Alonso de Ochoa. Probablemente María también formaría parte de este obrador, donde además consideramos que debió aprender la profesión. La bordadora, con una edad comprendía entre los 20 y los 25 años, firmó todos los documentos emitidos, (Fig. 3) hecho poco usual entre las mujeres humildes de la época que evidencia que debió recibir cierta educación. La falta de noticias posteriores nos lleva a pensar en la posibilidad de que María contrajera matrimonio y su trabajo pasara a ocupar un segundo plano, o al menos, en lo referente a desempeñar su oficio de manera profesional o a figurar en las escrituras.

²⁹ En opinión de Isabel Turmo, esta técnica se basa en disponer torzales redondos paralelos muy espaciados y cosidos con sedas de colores. TURMO, Isabel, *op. cit.*, (nota 24), p. 16.

³⁰ Los torzales redondos se colocan sobre el lienzo y se sujetan con sedas anaranjadas que apenas resultan visibles que permiten crear efectos artísticos en el bordado. TURMO, Isabel, *op. cit.*, (nota 24), p. 14.

³¹ AHPSe. SPNSE.: Legajo 16749, oficio 24, libro 1 de 1593, fol. 233 recto-234 recto.

BIBLIOGRAFÍA:

AGREDA PINO, Ana María, “El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVI – XVIII”, *Artigrama*, nº 15 (2000), pp. 293-312.

GELÓ PÉREZ, Rocío, “Simón de Trujillo y su familia, bordadores en la Sevilla del siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, N.º 306-308 Tomo CI. (En prensa).

GESTOSO Y PEREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. T. I. Sevilla, 1899.

HERRERO GARCÍA, Miguel, *Los tejidos en la España de los Austrias*. Madrid, 2014.

MARÍN FIDALGO, Ana, *Vermondo Resta*. Sevilla, 1988.

TURMO, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI-XVIII)*, Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1955.

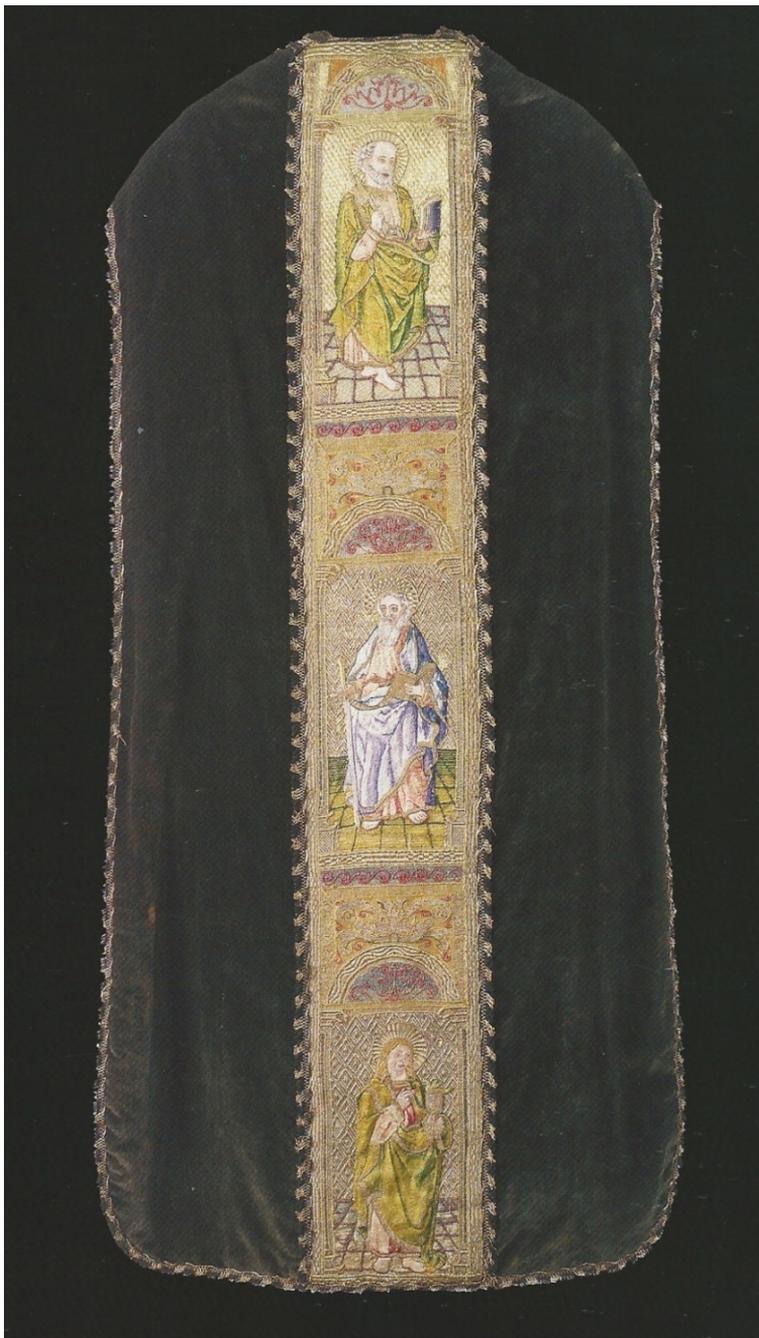


Figura 1. Reverso de casulla. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Aroche.



Figura 2. Capillo. Iglesia de Santa María de la Asunción. Arcos de la Frontera.

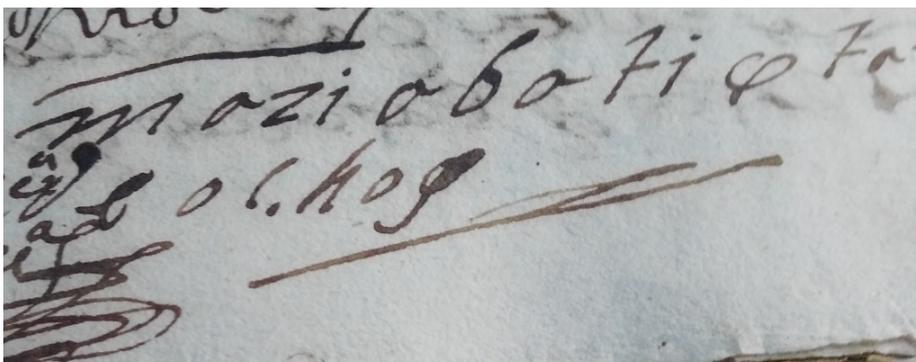


Figura 3. Firma de la bordadora María Bautista Ochoa.