

Imagen de la Virgen de la Asunción
(ca. 1900)
Basilica de Santa María de Elche

The Virgin of the Assumption
(ca. 1900)
Basilica of Santa Maria of Elche



Con la decencia debida... **Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante) (II).**

With all due decency... **Notes on the religious textile heritage of Elche (Alicante) (II).**

por / by ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO. Grupo de Investigación "Artes Suntuarias" (Universidad de Murcia)
Fotografías / photographs: ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO

Una vez analizada y calibrada la importancia del patrimonio textil de la iglesia de Santa María de Elche¹ (Alicante), conviene detenerse en los ornamentos que se dedicaron a las imágenes. Sin duda, la talla que más esfuerzos concentró fue la de la patrona, la Virgen de la Asunción, que presidía y preside la iglesia de Santa María desde su camarín en el retablo mayor. En 1563 se concluía el último decreto del Concilio de Trento² y, con él, se iniciaba un periodo de redefinición de la doctrina de la Iglesia católica y, por extensión, del arte cristiano³. Algunas de las disposiciones contrarreformistas promovían un mayor culto a la Virgen, a los santos y, en especial, a la Eucaristía⁴, algo que quedará muy patente en aquellas manifestaciones artísticas alusivas a tal sacramento⁵. La Misa tridentina se determina como sacrificio y sacramento y, por consiguiente, la mesa de Altar se verá resaltada a partir de este momento con un despliegue increíble que ejemplifica de manera notoria la relevancia que adquiere el presbiterio⁶. Sin duda, todos los ámbitos del espacio sagrado acusarán de una forma evidente los decretos emanados de Trento, comenzando así una etapa de gran esplendor, el barroco, donde más que nunca el arte queda al servicio de la religión. En este sentido, las mejores obras de arte con función religiosa se harán en esta época, que abarca más de dos siglos, aunque no conviene detenerse en los rasgos formales sino que se hace necesario, para calibrar la totalidad de las facetas del panorama artístico, contemplar aquellos valores que transmiten las ideas contrarreformistas, es decir, se debe acudir al concepto, al valor conceptual de la obra artística.

Como se indicaba, la mesa del sacrificio conocerá una gran importancia⁷, lógicamente acorde a su protagonismo

After our analysis of the importance of the textile heritage of the church of Santa Maria in Elche¹ (Alicante), it is now time to turn to the religious images and their decoration. No doubt, the statue that occupies pride of place is that of the Patron Saint, the Virgin of the Assumption, which has always presided over the church of Santa Maria from her niche in the upper altarpiece.

In 1563 the last decree of the Council of Trent² was passed, ushering in a period of redefinition of the doctrine of the Catholic Church, and by extension, of Christian art³. Among the dispositions of the Counter-Reformation, some intensified the worship of the Virgin, the saints and, especially, the Eucharist⁴, and this is expressed in the artistic manifestations that alluded to this Sacrament⁵. The Tridentine Mass was conceived as a sacrifice and a Sacrament and, as a result, the altar was decorated with a remarkable display of ornamentation that reflected faithfully the new relevance acquired by the presbytery⁶. In fact, all the areas of the church were modified by the decrees of the Council of Trent, which brought in a period of great splendour, the Baroque. In the Baroque, more than ever before, art placed itself at the service of religion; the finest works of art with a religious function date from this era, which lasted for more than two centuries. In order to understand this artistic panorama in its entirety, we should focus not on the formal features but on the values that the ideas of the Counter-Reformation transmitted. That is, we should consider the conceptual value of the work of art.

como epicentro del culto⁸, y se verá acompañada de todo un lujoso y suntuoso escaparate de platería y textiles⁹; ajuares que, por otra parte, suponían un enriquecimiento de los ritos y, por extensión, un interesante aporte al revestimiento barroco de la iglesia. Es el momento de la renovación de los tesoros medievales y de las ricas colecciones de platería¹⁰ y bordados, que vivirán un periodo de auge hasta ese momento desconocido. También es la época de las grandes custodias en tierras hispánicas y de la erección de tabernáculos¹¹, ejecutados en los más diversos materiales aunque el predilecto siempre fue el mármol¹². En época barroca se ponen en boga, dentro del ámbito de los países del orbe católico, estos templete, cuya finalidad respondía a la reafirmación del dogma que señalaba la presencia real de Cristo en la Eucaristía. La piedra quedaba circunscrita y limitada a las fachadas de los templos (Santa María, El Salvador, San Juan, Clarisas...), pero también se escogió dicho material para el ornato del interior, como queda indicado y perfectamente demostrado con el tabernáculo de la iglesia principal de Elche, algo que no resulta un fenómeno fuera de lo normal, pues debe tenerse en cuenta que el templo de Santa María constituía y constituye el gran santuario mariano de la Diócesis de Orihuela. Lógicamente, la labra de la piedra era mucho más costosa y difícil que la talla de la madera, más asequible y corriente, motivo que justifica que tan sólo se hiciera, al menos que se conozca, una pieza en mármol para el interior de un templo¹³.

Ya el arquitecto Juan Fauquet plantea en 1685 el diseño de un nuevo presbiterio que incluía un nuevo retablo, en cuyo centro se practicaría una hornacina –el camarín–, y un tabernáculo¹⁴; por tanto, debe decirse que esta nueva concepción del espacio sagrado es una respuesta a las necesidades que la tercera de las fábricas de Santa María demandaba¹⁵. Anterior a este proyecto de Fauquet, existía en la basílica un retablo que había sido diseñado por Antonio Caro *el Viejo*¹⁶, del cual apenas hay datos dispersos¹⁷. Años más tarde, en 1730, José Artigues inicia la ejecución de un nuevo retablo para el altar mayor, viéndose sustituido tres años después por Juan Bautista Salvatierra, que trabajará de forma más intensa en la decoración del camarín¹⁸, y por el escultor Ignacio Esteban¹⁹, quien se ocupará del remate en el año 1741.

El patrimonio textil, como ya se sabe, refleja de forma fiel su paralelismo y su protagonismo dentro de la propia

As we have just noted, the altar was of great importance⁷ given its place at the heart of worship⁸. It was covered by a luxurious collection of silverwork and fabrics⁹, a collection that enhanced the ritual and made an interesting contribution to the Baroque decoration of the church. This was the era of the renewal of the mediaeval treasures and the rich collections of silverwork¹⁰ and embroidery, which were now valued as never before, and of the construction of the great tabernacles throughout the Spanish empire¹¹. These tabernacles, made mainly in marble, though a wide variety of materials might be used¹², were widespread in the Catholic world during the Baroque, reaffirming the belief in the true presence of Christ in the Eucharist. Stone was not used just in the façades of the churches of Elche (Santa María, El Salvador, San Juan and Clarisas), but in the interior as well, as is demonstrated by the tabernacle of Santa Maria, which remains today the great Marian sanctuary of the Diocese of Orihuela. Naturally, working the stone was much more expensive and difficult than wood, which was cheaper and more abundant; in fact, to our knowledge, only one piece in marble was made in the interior of a church¹³.

In 1685, the architect Juan Fauquet proposed the design of a new presbytery with a new altarpiece, which would contain the niche and the tabernacle¹⁴. This third rebuilding of the church was a response to the new conception of holy space¹⁵. Prior to Fauquet's project, the basilica possessed an altarpiece designed by Antonio Caro *El Viejo*¹⁶, of which very little is known¹⁷. Years later, in 1730, José Artigues began the creation of a new altarpiece for the great altar; he was replaced three years later by Juan Bautista Salvatierra, who would work more intensively in the decoration of the niche¹⁸, and by the sculptor Ignacio Esteban¹⁹, who would complete it in 1741.

Textile heritage provides a faithful reflection of the history of churches and parishes. In times of economic hardship the decorations are sorely affected, while in

historia de los templos, pudiendo decirse que los ornamentos están ligados a la historia de la parroquia, pues en épocas de penuria económica también se verán resentidos, mientras que en momentos de bonanza se producirá un auge especial de encargos, renovaciones y nuevas adquisiciones textiles²⁰. Así pues, existe un vacío de adquisiciones de ornamentos que se refleja en la documentación desde el último tercio del siglo XVII hasta los inicios del siglo XVIII, coincidiendo plenamente con las labores de reconstrucción de la parroquia, pues la fábrica renacentista comienza a provocar problemas de inundaciones²¹. A estos momentos de carestía le sucederá una época de esplendor que tiene lugar en el siglo XVIII, el gran siglo no sólo de los ornamentos, sino de todo el arte en el Levante español, quedando reflejado, como se verá más adelante, en los documentos y en las propias piezas.

Según ya se ha estudiado²², la imagen de la Virgen de la Asunción ha tenido en otros tiempos un muy completo e interesante ajuar, pues es la gran advocación mariana de la Diócesis de Orihuela-Alicante, aunque en la actualidad pueda conocerse una mínima parte de dicho patrimonio suntuario. Pero las propiedades de la Asunción ilicitana no sólo contemplaban la parcela de lo textil, sino que también la talla era destino de incontables donaciones de platería, procedentes de ámbitos eclesiales (valga como ejemplo la exquisita corona de plata sobredorada que el obispo Tormo regalase a la imagen hacia 1780) o particulares, como es el caso de la magnífica cama de ébano y plata que en 1747 legase el marqués de Elche y duque de Aveyro a la Virgen de la Asunción.

En 1596 aparece el primer inventario de bienes de la Virgen, inserto en una *Visita Pastoral*. De entre todos los términos, son relativos a la imagen mariana los siguientes:

«Item. Un mantell de brocat blanc ab guarnició de or y pasamá de or y seda blanca.

Item. Altre mantell de brocat morat de la Marededéu.

Item. Un àbit de domàs blanc de la Marededéu ab dos faxes de fil de or y sis revets de lo mateix sobreposats ab fil de or.

Item. Una vasquiña de setí blanc ab dos faxes devant y en torn de fil de or.

Item. Un àbit de setí blanc ab guarnició de fil de or.

Item. Dos parells de mànegues de setí blanc guarnides de fil de or y maçanetes de lo mateix»²³.

times of plenty there is a huge increase in orders and acquisitions²⁰. The end of the seventeenth century and the start of the eighteenth was a time when very few ornaments were acquired, coinciding with the work to reconstruct the church, because the Renaissance building was beginning to suffer from flooding²¹. But this period was followed by years of splendour, the eighteenth century, the great century not only of ornaments but of art of all kinds in Eastern Spain, as is reflected in the documents and in the pieces themselves.

As previous studies have shown²², the image of the Virgin of the Assumption, the great Marian invocation of the Diocese of Orihuela-Alicante, had a very full and interesting textile collection. At present, only a very small part of this heritage is known. The Assumption of Elche's collection included not just fabrics, but also countless donations of silverwork from ecclesiastical institutions (for example, the exquisite silver crown with gold overlay which Bishop Tormo gave to the Virgin of the Assumption around 1780) or by private individuals, such as the magnificent ebony and silver bed donated in 1747 by the Marquis of Elche and the Duke of Aveyro.

The first inventory of the possessions of the Virgin dates from 1596, included in a Pastoral Visit. The pieces listed here are all related to the image:

“Item. A cloak of white brocade with gold trimming and a strap of gold and white silk.

Item. Another cloak of purple brocade of the Mother of God.

Item. A habit of white damask of the Mother of God with two sashes of gold thread and six borders of the same also with gold thread.

Item. An outer skirt of white satin with two sashes at the front and gold thread.

Item. A habit of white satin with gold thread trimming.

Item. Two pairs of sleeves of white satin trimmed gold thread»²³.

A new inventory conducted in 1607 mentions “a cloak of the Virgin in blue satin embroidered with gold and silver”, and “headwear made of gold cloth for the Virgin

Manto morado, ca. 1795
Basilica de Santa Maria de Elche

Purple cloak, ca. 1795
Basilica of Santa Maria of Elche



Manto de las conchas, 1917.
Basilica de Santa María de Elche

Cloak of the shells, 1917.
Basilica of Santa Maria of Elche



En 1607 vuelve a realizarse otro inventario que contempla «un manto de la Virgen de raço azul bordado y recamado de oro y plata», así como «una toca de tela de oro de la Virgen para la procesión» y «tres camisas de la Virgen de blonda»²⁴. El siguiente de los inventarios encontrados corresponde a 1816, siendo éste uno de los escritos más ricos en cuanto a aportaciones documentales sobre la imagen asuncionista se refiere. Se recogen en él los siguientes textiles:

«Vestidos de la Santa Imagen.

Primeramente, un vestido de tisú tejido en Valencia de oro y plata con ramos de matices.

Otrosí, otro de espolín de seda y plata morado.

Otrosí, otro de raso liso de color de plata con matices o motas de piel color azul todo bordado de lentejuelas que la serenísima princesa de España, S^a M^a Luisa regaló a Don Diego Ortiz para dicho efecto.

Otrosí, otro de tela de Francia todo matizado de seda de diferentes colores que regaló a Ntra. Sra. D^a Salvadora Musoles de Ruiz.

Otrosí, otro de tisú de oro y plata hecho en Valencia a razón de veinte y cinco libras la vara según consta en el libro de cuentas.

Otrosí, otros dos vestidos que se fabricaron en Roma a la dirección del eminentísimo e ilustrísimo D. Ant^o Despuix y Dameto, el uno de color morado y el otro de Concepción».

Además de estos mantos y vestidos pertenecientes a la talla que presidía el retablo mayor desde su camarín, este inventario refleja los textiles de una talla pequeña de la Virgen de la Asunción, que actualmente se emplea para representar su alma en la primera parte de las representaciones del Misterio de Elche. Así pues, dicha «Santa imagen pequeña de N^a S^a» tenía en 1816 el siguiente patrimonio, según refrenda el documento:

«Primeramente, un vestido de tisú de plata y oro.

Otrosí, otro de espolín de plata blanco y azul.

Otrosí, otro de tela de oro con ramos matizados.

Otrosí, otro de seda azul y blanco, se dezhizo.

Otrosí, otro de seda con flores.

Otrosí, otro de alama blanco y azul de Concepción bordado de oro, su manto hecho en Valencia»²⁵.

Años más tarde, en 1841, se recoge el «Inventario de las alhajas de la Santa Imagen de Nuestra Señora de la Asunción», apareciendo en primer lugar las joyas y las piezas de

in the procession” and “three lace shirts for the Virgin”²⁴.

The next inventory, which dates from 1816, is one of the most informative documents regarding the Image of the Assumption. It mentions the following fabrics:

“Dresses of the Holy Image.

First a lamé dress woven in Valencia in gold and silver in different shades.

Another of silver and purple silk.

Another in smooth satin in silver with shades or spots of blue leather embroidered with sequins which the serene princess of Spain, M^a Luisa, gave to Don Diego Ortiz for this purpose.

Another cloth from France with silk of different colours given to Our Lady by D^a Salvadora Musoles de Ruiz.

Another dress of gold and silver made in Valencia for twenty-five livres according to the accounts book.

Two more dresses made in Rome by order of the eminent and illustrious D. Ant^o Despuix y Dameto, one purple, and the other Conception”.

As well as these cloaks and dresses belonging to the statue which presided over the great altarpiece from its niche, this inventory records the fabrics of a small figure of the Virgin of the Assumption, which is used today to represent her soul in the first part of the performances of the Mystery Play of Elche. According to the document written in 1816, this “Small holy image of Our Lady” possessed the following:

“First a dress in lamé in silver and gold.

Another of silver white and blue silk.

Another of gold cloth with shades.

Another blue and white silk (worn from use).

Another of silk with flowers.

Another white and blue alama for the Conception embroidered in gold, under a cloak made in Valencia”²⁵.

Years later, in 1841, the “Inventory of the possessions of the Holy Image of Our Lady of the Assumption” included first the image’s jewellery and silverware, followed by her dresses:

platería que poseía la imagen y más tarde sus vestidos, que son los siguientes:

«Un vestido de tisú recamado de plata de realce con sus tapetes de andas.

Otrosí, otro blanco muy usado bordado de talco.

Otrosí, otro azul bordado de oro con sus tapetes de andas.

Otrosí, otro morado bordado de plata con sus tapetes de andas.

Otrosí, dos viejos, el uno de tisú y el otro de tela de seda»²⁶.

Pero el ajuar de la Asunción no contemplaba únicamente los textiles relativos a mantos, vestidos y otras piezas de su indumentaria, sino que también incorporaba ricas sandalias, que normalmente eran parte del juego de vestiduras, aunque en otras ocasiones se harán *ex profeso* para la imagen sin tener en cuenta más consideraciones que el gusto de sus donantes. De tal forma que en el último inventario realizado, fechado en 1986, se da cuenta de la existencia de «dos sandalias de seda blanca bordadas en oro», «dos sandalias blancas y oro», «dos sandalias de tisú de oro bordadas en plata»²⁷, «dos sandalias de seda bordadas en oro y seda»²⁸, «dos sandalias de tisú de oro bordado en plata»²⁹, «dos sandalias de seda blanca bordadas en oro y plata»³⁰ y «dos sandalias de seda blanca bordada en oro».

Así pues, el conjunto de la imagen de vestir de la Virgen de la Asunción ilicitana quedaría configurado del siguiente modo: ciñe su cabeza, incluyendo los pabellones auditivos, la denominada *toca* o *beatilla*, que en otros tiempos, a tenor de la documentación, era de lienzo y posteriormente, quizá hacia finales del siglo XIX, se sustituyó por el tisú de plata. Dicha *toca* cubre también el cuello y la pechera, siendo éste el único elemento anacrónico de su historiada indumentaria. El cuerpo o *candelero* de la imagen se ve revestido por los correspondientes juegos de enaguas y ropa blanca para después colocar la saya, normalmente independiente de mangas, las cuales formarán parte evidentemente del juego del manto y vestido. Rematan sus brazos las mangas de larga abotonadura o puntillas de encaje acampanadas, denominadas *puñetas*, confiriéndole así a la imagen el carácter regio que de ella se pretende. El conjunto se ve bellamente completado por el manto, fijado en los hombros, que bordea el cuello de la talla y está abierto en el centro, permitiendo observar el vestido, la zona de la pechera y su cintura³¹. Por último, la zona inferior se decora mediante las ya mencionadas sandalias³².

“A lamé dress embroidered with silver with its base.

Another much used white dress embroidered with talc.

Another blue dress embroidered with gold with its base.

Another purple dress embroidered with silver with its base.

*Two old dresses, one lamé and the other of silk cloth”*²⁶.

As well as fabrics used for cloaks, dresses and other garments, the collection of the Assumption also included beautiful sandals. This footwear usually matched the apparel, but was sometimes made *ex profeso* for the image by individual donors. The last inventory made, which dates from 1986, records the existence of “two sandals in white silk embroidered in gold”, “two gold and white sandals”, “two sandals of gold lamé embroidered in silver”²⁷, “two sandals of silk embroidered in gold”²⁸, “two sandals of gold lamé embroidered in silver”²⁹, “two sandals of white silk embroidered in gold and silver”³⁰ and “two sandals of white silk embroidered in gold”.

So the wardrobe of the image of the Virgin of the Assumption of Elche comprises the following: around the head and ears is the *toca* or *beatilla*, which the documents identify as being made of linen and which later (perhaps towards the end of the nineteenth century) was replaced by silver lamé. This headwear also covered the neck and the breast, which was the only anachronistic component of her wardrobe. The body of the image was covered by petticoats and undergarments upon which the skirt was placed, normally without the sleeves, which were obviously part of the cloak and dress. The sleeves with long rows of buttons or billowing lace, known as *puñetas*, gave the image its regal air. The set is beautifully complemented by the cloak, attached to the shoulders, which goes around the neck of the figure and is open at the front, allowing a view of the dress, the area of the chest and the waist³¹. Finally, the figure wears sandals on her feet³².

The collection of the Patron Saint of Elche stands out for the quantity, variety and completeness of its fabrics.

Ciertamente, la cantidad de textiles pertenecientes al ajuar de la patrona de Elche es interesante y con ella puede comprobarse la riqueza del mismo, su variedad y su completitud. Así pues, integran la colección los siguientes mantos, con sus correspondientes sayas, mangas y sobremangas:

- Manto morado, regalado por el obispo Despuig en 1795³³.
- Manto espolinado y brocado, mediados del siglo XIX.
- Manto azul, regalado por el obispo Despuig en 1795.
- Manto de las conchas, diseñado en 1917 por el erudito local Pedro Ibarra.
- Manto de las Clarisas, confeccionado en 1931.
- Manto morado, años 90 del pasado siglo, confeccionado en Valencia.
- Manto de la Purísima, años 90 del pasado siglo, confeccionado en Valencia.
- Manto del VII Centenario, de taller valenciano, 1965.
- Manto de las flores, donado en 1962.
- Manto para las representaciones del Misterio, donado en 2006.
- Manto brochado, principios del siglo XIX, posiblemente de taller valenciano.

A esta larga lista deben sumarse tapetes de andas, sandalias, almohadones y algunos textiles no de su indumentaria pero sí procedentes de donaciones especiales, como es el caso del sombrero y la capa de la Orden de Carlos III, uno de los pocos juegos de esta tipología que existen en España, actualmente en desuso el sombrero pero no la capa, pues se ha utilizado en ocasiones como sobrecolcha para cubrir la yacija procesional de la Virgen en las representaciones del Misterio de Elche, siendo donadas ambas piezas por Mariano Roca de Togores, marqués de Molins y miembro de dicha Real Orden³⁴.

NOTAS

1 Este artículo es la continuación del trabajo CAÑESTRO DONOSO, A. «*Con la decencia debida...* Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante) (I)», *Datatèxtil*, Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2011, pp. 58-75.

2 Es de preceptiva consulta *Sacrosanctum Oecumenicum Concilium Tridentinum* en cualquiera de sus ediciones, aunque aquí se ha trabajado con la publicada en 1760.

The collection contains the following cloaks, with their corresponding skirts, sleeves and oversleeves:

- Purple cloak, a gift from Bishop Despuig in 1795³³.
- *Cloak in silk and brocade, mid-nineteenth century.*
- *Blue cloak, a gift from Bishop Despuig in 1795.*
- *Cloak of the shells, designed in 1917 by the local scholar Pedro Ibarra.*
- *Cloak of the Clarisas, made in 1931.*
- *Purple cloak, 1990s, made in Valencia.*
- *Cloak of La Purísima, 1990s, made in Valencia.*
- *Cloak of the seventh centenary, Valencia, 1965.*
- *Cloak of flowers, donated in 1962.*
- *Cloak for the performance of the Mystery, donated in 2006.*
- *Cloak with clasp, early nineteenth century, possibly from Valencia.*

We should also add to this list the bases, sandals, cushions and some fabrics not related to dress but from special donations, such as the hat and cape of the Order of Charles III, one of the few combinations of its kind in Spain. The hat is no longer used, but the cape has occasionally been used to cover the processional couch of the Virgin in the performances of the Mystery of Elche. Both pieces were donated by Mariano Roca de Togores, Marquis of Molins and a member of this Royal Order³⁴.

NOTES

1 This article is the continuation of the study CAÑESTRO DONOSO, A., «*With all due decency...* Notes on the religious textile heritage of Elche (Alicante) (I)», *Datatèxtil*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2011, pp. 58-75.

2 See the *Sacrosanctum Oecumenicum Concilium Tridentinum*, in any of its editions. Here we refer to the edition published in 1760.

3 See SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO, *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1989 and other studies we will mention in the footnotes.

4 A comment is in order here: in the Council of Trent the Catholic Church was obliged to define itself against the Protestant attacks on the Eucharist. In the thirteenth session, it sets out the obligation to accept the doctrines of the Church, in eleven canons. The Council concludes that the Eucharist is the symbol

3 Puede verse al respecto SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1989, y otros estudios que se irán citando en las notas al pie.

4 Conviene hacer una aclaración de este punto, antes de entrar en otras consideraciones: la Iglesia se vio obligada a definirse en el Concilio de Trento ante los ataques de los protestantes a la Eucaristía y, concretamente en la sesión XIII, se expone en once cánones la obligación de aceptar las doctrinas de la Iglesia. Trento concluye que la Eucaristía es el símbolo de la unidad y de la caridad de los cristianos y en ella se encuentra *Cristo como Dios y como Hombre*. Por tanto, la adoración del Santísimo Sacramento es consecuencia de la real presencia de Cristo en la Eucaristía, postulándose además en los decretos que debía hacerse finalmente la reserva *in sacratio*. El templo es el lugar donde Cristo está presente a través del sacramento y las diferentes diócesis de nuestro país harán hincapié en la adoración al Santísimo y su exposición, para lo que necesitarán custodias y tabernáculos.

5 Son de interés para ampliar este apartado TRENS, MANUEL. *Las custodias españolas*. Barcelona, 1952, y HERNMARCK, CARL. *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.

6 Para constatar la influencia de Trento en la ciudad de Elche puede consultarse CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO. «El impacto de la Contrarreforma en las platerías parroquiales de Elche: notas para su investigación y estudio», *Sóc per a Elig* n.º 20, Elche, 2009, pp. 105-111.

7 Este aspecto ha sido resaltado por CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO. «Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante», en RIVAS CARMONA, JESÚS (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, p. 207-208.

8 Hay que advertir que la configuración actual del presbiterio no es la que en los años centrales del siglo XVIII tendría, pues por las disposiciones cultuales el altar era ubicado en la zona baja del tabernáculo, situándose el celebrante de espaldas a la feligresía y de frente al Sagrario, para esperar la venida del Mesías. Puede ampliarse este importante e interesante aspecto de nuestras iglesias con HANI, JEAN. *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca, 1983, especialmente pp. 41-46.

9 El caso de Elche fue objeto de estudio de CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO. «Algunas consideraciones sobre la platería en Elche», *El Salt* n.º 15, Alicante, 2008, pp. 28-29, y CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO. «La platería de Elche y su significación histórica», en VV.AA., *Actas de las I Jornadas de Patrimonio Illicitano*. Elche, 2012 [en prensa]. Del mismo autor, «Aportaciones documentales al patrimonio textil de la Basílica de Santa María de Elche», *Imafronte* n.º 21/22, 2011, pp. 33-44.

10 CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO. «Antiguos ajuares de platería de las iglesias en la provincia de Alicante», *El Salt* n.º 22,

of the unity and the charity of Christians and it is here that *Christ is found as God and as Man*. Therefore, the worship of the Holy Sacrament is the consequence of the true presence of Christ in the Eucharist. It is the church where Christ is present through the Sacrament and the different dioceses in our country stress the adoration of the Holy Sacrament and its display, thus requiring the construction of niches and tabernacles.

5 For further reading, see TRENS, MANUEL, *Las custodias españolas*. Barcelona, 1952, and HERNMARCK, CARL, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.

6 On the influence of the Council of Trento in the city of Elche, see CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO, «El impacto de la Contrarreforma en las platerías parroquiales de Elche: notas para su investigación y estudio», *Sóc per a Elig* n.º 20. Elche, 2009, pp. 105-111.

7 See CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO, «Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante», in RIVAS CARMONA, JESÚS, (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 207-208.

8 The form of the presbytery has changed since the mid-eighteenth century. For the purposes of worship the altar was placed below the tabernacle, with the priest standing with his back to the congregation and facing the tabernacle, to await the arrival of the Messiah. On this important and interesting aspect of our churches, see HANI, JEAN, *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca, 1983, especially pp. 41-46.

9 Elche was also studied in CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO, «Algunas consideraciones sobre la platería en Elche», *El Salt* n.º 15. Alicante, 2008, pp. 28-29 and CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO, «La platería de Elche y su significación histórica», in VV.AA., *Actas de las I Jornadas de Patrimonio Illicitano*. Elche, 2012 [in press]. By the same author, see «Aportaciones documentales al patrimonio textil de la Basílica de Santa María de Elche», *Imafronte* n.º 21/22, 2011, pp. 33-44.

10 CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO, «Antiguos ajuares de platería de las iglesias en la provincia de Alicante», *El Salt* n.º 22. Alicante, 2010, pp. 28-31. This study distinguishes between the silverwork in the churches throughout the province before and after the Counter-Reformation.

11 To quote Georges Costa: «l'importance proclamée de l'Eucharistie se manifesta par le soin apporté à la conservation des Saintes Espèces, et à la présentation du tabernacle, placé en permanence sur l'autel, et du retable qui le surmontait» (COSTA, GEORGES, «Retables et baldaquins baroques dans les églises du Moyen Age», *Monuments historiques de la France*. Paris, 1979, p. 62). Nonetheless, few historical studies of the tabernacles have been carried out; in Spain, the only studies available are BONET CORREA, ANTONIO, «El túmulo de Felipe IV de Herrera

Detalle de tapete de andas,
s. XIX
Basílica de Santa María de Elche

Detail of "tapete de andas",
19th c.
Basílica of Santa Maria of Elche



Cama de ébano y plata, ca. 1750
Basílica de Santa María de Elche

Ebony and silver bed, ca. 1750
Basilica of Santa María of Elche



Alicante, 2010, pp. 28-31. Se hace la diferencia entre la platería existente en las iglesias antes y después de la Contrarreforma a un nivel más general en nuestra provincia.

11 Como Georges Costa afirma: «l'importance proclamée de l'Eucharistie se manifesta par le soin apporté à la conservation des Saintes Espèces, et à la présentation du tabernacle, placé en permanence sur l'autel, et du retable qui le surmontait» (COSTA, GEORGES. «Retables et baldaquins baroques dans les églises du Moyen Age», *Monuments historiques du France*. París, 1979, p. 62). Con todo, debe decirse que la historiografía de los tabernáculos resulta pobre, pues de los casos españoles apenas puede contarse con los estudios de BONET CORREA, ANTONIO. «El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español», *Archivo Español de Arte*, XXXIV. Madrid, 1961, pp. 285-296, y RIVAS CARMONA, JESÚS. «Los tabernáculos del Barroco andaluz», *Imafronte* n.º 3/4/5. Murcia, 1987-88-89, pp. 157-186.

12 Llegados a este punto se hace necesario mencionar que el barroco ilicitano es carente de mármoles, aunque subsisten bellas obras que una vez más vienen a confirmar la significación del mármol policromo para el barroco hispano. En este sentido pero en una realidad geográfica diferente, cabe decir que el caso murciano fue estudiado de forma ejemplar por RIVAS CARMONA, JESÚS. «Los mármoles del Barroco murciano», *Imafronte* n.º 6-7. Murcia, 1991, pp. 133-142, mientras que el mismo autor hizo lo propio con la vertiente andaluza en el libro *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990.

13 Un ejemplo de estudio de los retablos barrocos de Elche se encuentra en CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO. «Evocando el esplendor. Algunos aspectos decorativos de la iglesia conventual de San José de Elche», *La Caída*. Elche, 2010, pp. 16-23. Ni siquiera los retablos de la iglesia de San Juan Bautista (el mayor y el de la Capilla de la Comunión) eran de mármol, así como tampoco lo era el mayor de El Salvador (una mayor explicación de este último retablo está en CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO. *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2010-2011, pp. 50-58).

14 Esta idea de retablo con camarín y tabernáculo no es original en esta región, pues en la concatedral de San Nicolás (Alicante) existe un conjunto muy similar anterior a 1685, con un espléndido tabernáculo de mármol genovés, que ha sido estudiado por SÁEZ VIDAL, JOAQUÍN. *El arte barroco en Alicante (1691-1770)*. Alicante, 1985, pp. 102-103. El profesor Sáez indica que «con seguridad es anterior a 1688», fecha de la primera noticia conocida acerca de esta magnífica obra de arte, aunque no menciona ni tracista ni artífice marmolista.

15 Para ampliar este aspecto constructivo de las diversas fábricas del templo de Santa María es de preceptiva consulta CASTAÑO

Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español», *Archivo Español de Arte*, XXXIV. Madrid, 1961, pp. 285-296 and RIVAS CARMONA, JESÚS, «Los tabernáculos del Barroco andaluz», *Imafronte* n.º 3/4/5. Murcia, 1987-88-89, pp. 157-186.

12 The Baroque in Elche does not contain marble, although there are beautiful works that confirm the significance of coloured marble in the Spanish Baroque. The use of marble in the Baroque in Murcia and Andalusia was the subject of excellent studies by RIVAS CARMONA, JESÚS, «Los mármoles del Barroco murciano», *Imafronte* n.º 6-7. Murcia, 1991, pp. 133-142, and *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990.

13 An example of the study of Baroque altarpieces in Elche is CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO, «Evocando el esplendor. Algunos aspectos decorativos de la iglesia conventual de San José de Elche», *La Caída*. Elche, 2010, pp. 16-23. Not even the altarpieces of the church of San Juan Bautista (the great altarpiece, and the one of the Chapel of the Communion) were made of marble, nor the greater one in El Salvador (for a fuller description of this last altarpiece, see CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2010-2011, pp. 50-58).

14 This idea of an altarpiece with a niche and tabernacle is not original in the region, since the cathedral of San Nicolás (Alicante) possessed a very similar set dating from before 1685, with a splendid tabernacle in Genoese marble: see SÁEZ VIDAL, JOAQUÍN, *El arte barroco en Alicante (1691-1770)*. Alicante, 1985, pp. 102-103. Professor Sáez notes that this magnificent work of art was mentioned for the first time in 1688, but he does not name the designer or the craftsman.

15 On this aspect of the construction of the different phases of the church of Santa María, see CASTAÑO GARCÍA, JUAN, *Guía de la arceprestal e insigne Basílica de Santa María de Elche*. Elche, 1994, pp. 15-23.

16 For his life, see PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN DE LA, *El retablo en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1992, pp. 503-504.

17 *Ibidem*, p. 504. On 31 May 1668, Antonio Caro *el Viejo* began “together with Tomás Sanchiz the great altarpiece of Santa María de Elche. They undertake to make it for 2500 livres”. Very little else is known of this Baroque altarpiece, which was soon replaced.

18 A brief mention should be made of the appearance of niches in the Baroque era. At such a productive moment for religious art, a new type of altarpiece, termed of *single and monumental order* – that is, with a small receptacle in the middle where an image of worship is housed. These typically Baroque creations contain a series of scenographic effects that marvellously set off the image, and provide a genuinely intimate atmosphere for the worshippers (see MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ, *El*

GARCÍA, JUAN. *Guía de la arceprel e insigne Basílica de Santa María de Elche*. Elche, 1994, pp. 15-23.

16 Su biografía puede consultarse en PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN DE LA. *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1992, pp. 503-504.

17 *Ibidem*, p. 504. Se indica que el 31 de mayo de 1668, Antonio Caro el Viejo inicia «junto a Tomás Sanchiz el retablo mayor de Santa María de Elche. Se comprometen a ejecutarlo por 2500 libras». Muy poco se conoce más de este retablo barroco, que prontamente se vería sustituido.

18 Conviene hacer mención, por breve que sea, al surgimiento de los camarines en esta época barroca. En este momento tan fructífero para el arte religioso, se impone, como continuación de la evolución natural de los retablos, una tipología retablistica denominada *de orden único y monumental*, es decir, una única calle en cuya zona central se dispone una pequeña habitación para alojar una imagen de culto. Estas creaciones, tan puramente barrocas, llevan implícitas una serie de efectos escenográficos que sirven de maravilloso y celestial escaparate de la imagen, a la vez que favorecen su acceso, permitiendo una veneración más próxima e íntima (pueden verse sobre este tema MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ. *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993, p. 17; del caso navarro, FERNÁNDEZ GRACIA, RICARDO. «Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines», *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Príncipe Viana. Anexo XI. Pamplona, 1988, pp. 149-158, y del ámbito andaluz, BONET CORREA, ANTONIO. *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978, pp. 206-214). Todo ello demuestra que Elche no se quedó al margen en el desarrollo de este tipo de recintos tan característicos del barroco español y que tanta relevancia alcanzaron.

19 Su biografía la facilita PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN DE LA, *ob. cit.*, p. 509.

20 En este sentido, cabe citar el estudio de PÉREZ SÁNCHEZ, MANUEL. *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, 1997. Aunque también es interesante la consulta de VILLANUEVA, ANTOLÍN. *Los ornamentos sagrados en España*, Labor, Barcelona, 1935. También ha sido preceptiva la lectura de SOUSA CONGOSTO, FRANCISCO DE. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Istmo, Madrid, 2007, pp. 413-442.

21 Fueron tales los desastres acaecidos en los últimos tiempos de la fábrica renacentista que incluso las representaciones del Misterio de Elche debieron ser trasladadas a otro emplazamiento. Así pues, «por el mal estado de las bóvedas...y la cimentación» el auto asuncionista se llevó a cabo en la parroquia del Salvador, muy próxima a la principal, donde se representó, al menos, desde 1672 hasta 1686 (CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO. *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011, pp. 48-50).

retablo barroco en España. Madrid, 1993, p. 17, and in Navarre FERNÁNDEZ GRACIA, RICARDO, «Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines», *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Príncipe Viana. Anexo XI. Pamplona, 1988, pp. 149-158 and in Andalusia BONET CORREA, ANTONIO, *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978, pp. 206-214). These references show that Elche was not alone in developing these creations, which were so characteristic of the Spanish Baroque and so important.

19 For his life, see PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN DE LA, *ob. cit.*, p. 509.

20 See the study by PÉREZ SÁNCHEZ, MANUEL, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*, Murcia, 1997; also VILLANUEVA, ANTOLÍN, *Los ornamentos sagrados en España*, Labor, Barcelona, 1935, and SOUSA CONGOSTO, FRANCISCO DE, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Istmo, Madrid, 2007, pp. 413-442.

21 The last period of the Renaissance church was so beset by disaster that even the performances of the Mystery of Elche had to be moved to another venue. «Due to the poor state of the vaults... and the foundations» the play was staged in the church of El Salvador, very near the main church, where it was performed at least from 1672 to 1686 (CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011, pp. 48-50).

22 See J. CASTAÑO GARCIA, *La imagen de la Virgen de la Asunción, Patrona de Elche*. Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1991.

23 Archivo Histórico de la Basílica de Santa María de Elche (henceforth, AHBSME), *Visita pastoral de 1596*. Sig. 10/3. The following smaller pieces are also mentioned: «Item, a frontal with six strips of purple velvet for the altar of Our Lady with stars of gold thread. Item, two more frontals for the altars of the Mother of God, one of white damask with claret sashes and another yellow with stripes of black velvet and white satin. Item, a smock of crimson satin lined with red cloth with trimmings of gold and a fringe in silk and gold. Item, a bedspread in crimson taffeta with white cloth on the other side. Item, a bedspread in crimson taffeta with a sash around it in old gold taffeta».

24 AHBSME, *Visita pastoral de 1607*. Sig. 8. S. f. This inventory provides very interesting information on the parish's collection of silverwork and fabrics, since little is known about the Renaissance church of Santa María. The inventory bears witness to the wealth of the parish at that time and to the influence of the dispositions of the Council of Trent, as we noted above.

25 These two inventories are reproduced from AHBSME, *Visita pastoral de 1816*. Sig. 11. S. f. This document also includes the

22 Ver al respecto CASTAÑO GARCÍA, J. *La imagen de la Virgen de la Asunción, Patrona de Elche*. Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1991.

23 Archivo Histórico de la Basílica de Santa María de Elche (en adelante, AHBSME), *Visita pastoral de 1596*. Sig. 10/3. S. f. Se indican asimismo las siguientes piezas menores: «Ítem, un frontal ab seys caigudes de vellut morat pera lo altar de Nostra Señora ab estrelles de fil de or. Ítem, dos altres frontals dels altars de la Mareddéu, una de domàs blanch ab unes faxes de grana y altra de ficadís groch ab trepes de velleut negre y setí blanch. Ítem, un devantal de setí carmesí de leit forrat ab tela vermella barrat ab guarnicioneta de or y flanjat ab flanja de seda y or. Ítem, un cobertor de llit de tafatà carmesí colchada ab sos envés de tela blava. Ítem, un cobertor de llit de tafatà carmesí ab una faja en torn de tafatà groch vell».

24 AHBSME, *Visita pastoral de 1607*. Sig. 8. S. f. Es muy interesante la lectura de este inventario por contemplar todo el ajuar parroquial de platería y textiles, pues son muy pocas las noticias conocidas acerca de la fábrica renacentista del templo de Santa María. Puede verse la riqueza de la parroquia en tal momento, acusando, como es evidente, las disposiciones del Concilio de Trento, según ya se ha indicado.

25 Tanto este inventario como el de la imagen titular están extraídos de AHBSME, *Visita pastoral de 1816*. Sig. 11. S. f. Este documento incorpora además las «ropas que sirven para el uso de la Ygª», haciendo especial hincapié en aquellos textiles que forman parte de las colecciones de la Asunción, concretamente los pertenecientes a la cama que se instala en la Octava. De esta forma se contabiliza «un cielo de cama color de plata para el uso de la Octava de Ntra. Sra.», «una cubierta de cama de terciopelo con galones», «una cortina de terciopelo carmesí con galón de oro para la cabecera de la cama de Ntra. Sra.», «otra cubierta de cama superior de espolín de seda de color de rosa y plata de oro que regaló Dª Rafaela Juan de Soler» y «otra de gasa de plata con punta de oro fino para cubrir a Ntra. Sra.». Anteriormente, en 1778 se anota «un cobertor con encaje de plata de un palmo de ancho con un delante cama sin encaje todo de tela blanca con ramos de oro que sirve víspera y día de Nª Sª en la cama que se forma en el tablado». Finalmente, en el inventario de 1986 se recogen asimismo los siguientes textiles relativos a la Octava: «una cubierta de damasco rosa para la cama del octavario», «una cubierta de seda azul bordada en plata para dicha cama», «un dosel de seda blanco con adornos y borlas de oro para la cama» y «un velo de encaje para cubrir a la imagen en la cama».

26 Biblioteca de Juan Gómez Brufal, *Colección de noticias...*, op. cit., tomo I, pp. 314-318.

27 En las suelas se distingue una palmera y un pozo, motivos procedentes de las Letanías Lauretanas tan presentes en la ma-

“clothes for use by the image”, stressing the fabrics that form part of the collections of the Assumption, specifically those belonging to the couch installed for the Octave of Easter. The record includes “a silver bed canopy for the use of the Octave of Our Lady”, “a velvet bedspread with braid”, “a crimson velvet curtain with gold braid for the head board of the bed of Our Lady”, “another bedspread made of pink and silver silk given by Dª Rafaela Juan de Soler” and “another of silver gauze with fine gold stitch to cover Our Lady”. Previously, in 1778, the inventory records “a cover with silver lace of a palm’s width with a bedspread without lace, all in white cloth, with branches of gold, which serve Our Lady day and night”. Finally the 1986 inventory includes the following fabrics associated with the Octave: “a cover of pink damask for the bed”, “a cover of blue silk embroidered in silver for this bed”, “a baldachin of white silk with adornments and gold tassels for the bed and “a lace veil to cover the image in bed”.

26 Library of Juan Gómez Brufal, *Colección de noticias...* ob. cit, tomo I, pp. 314-318.

27 The soles bear a palm tree and a well, motifs from the Lauretan Litanies which are so common in the greater part of the collection of the Assumption, such as the Cloak of Shells (1917) or in the imperial crown donated by Tormo.

28 The soles of this pair show the Marian anagram on an arch in the sea and the coat of arms of Elche, allegories alluding to the miraculous arrival of the Assumption by sea, in 1265.

29 Two other litanies are represented in their soles: the palm tree and a half-moon.

30 In this case, the soles bear Marian anagrams with a crown and a half-moon.

31 The sets of cloaks and capes were often accompanied by cushions and bases, for example, the blue cloak donated by Bishop Despuig in 1795. The bases comprised gold thread embroidery representing amphorae and other decorative floral motifs.

32 For a thorough study, see P. RUZ VILLANUEVA, “El atuendo de Nuestra Señora de la Asunción: una iconografía barroca”, in *Sóc per a Elig*. Sociedad Venida de la Virgen, Elche, 2006, pp. 107-112. Ruz makes a triple distinction with regard to the dress of the Assumption: a) the cloak and dress comprising a cape, sleeveless dress open at the front, independent sleeves and oversleeves; b) the set of a one-piece dress, sleeveless dress, independent sleeves and oversleeves and c) the set of a one-piece dress with independent sleeves and undersleeves.

33 It is not used today: in the past it was used for penitential ceremonies. The set also includes the embroidered covering the adornment of the base of the floats used in processions. The Virgin is depicted wearing this dress in one of the glass windows installed in the basilica in 1911.

yoría de las piezas del ajuar asuncionista, como por ejemplo en el Manto de las Conchas (1917) o en la ráfaga de la corona imperial que regaló Tormo.

28 Este par tiene dibujado en las suelas el anagrama mariano sobre un arca en el mar y el escudo de Elche, alegorías alusivas a la venida milagrosa de la Asunción por los mares en 1265.

29 Otras dos letanías son las que se representan en sus suelas: la palmera y una media luna.

30 En este caso, las suelas contienen anagramas marianos con corona y media luna.

31 Es común que los conjuntos de mantos y sayas vayan acompañados de almohadas o incluso tapetes para las andas, conservándose así, por ejemplo, el tapete del manto azul que donó, según lo visto, el obispo Despuig en 1795. Dichos tapetes se componen de bordado en hilo de oro representando ánforas y otros motivos decorativos florales.

32 Un estudio profundo al respecto es RUZ VILLANUEVA, P. «El atuendo de Nuestra Señora de la Asunción: una iconografía barroca», en *Sóc per a Elig*. Sociedad Venida de la Virgen, Elche, 2006, pp. 107-112. Ruz elabora una triple distinción con respecto a la indumentaria de la Asunción: a) el conjunto de manto con vestido compuesto de saya, vestido desmangado y abierto en su centro, mangas y sobremangas independientes; b) el conjunto de terno con vestido de una sola pieza, desmangado, mangas y sobremangas independientes, y c) conjunto de terno con vestido de una sola pieza con mangas y bajomangas independientes.

33 En la actualidad está en desuso y anteriormente era utilizado en rogativas y ceremonias penitenciales. Completan el juego los correspondientes tapetes bordados para el adorno de las andas procesionales. Cabe destacar la representación de la Virgen revestida con dicha pieza en una de las vidrieras que se instalaron en 1911 en la Basílica.

34 Este dato ha sido constatado en la lectura del inventario de los bienes parroquiales del año 1983, efectuado por Juan Castaño García, archivero parroquial. En él se indica que el mismo Roca de Togores había dispuesto, en su discurso de entrada a la Real Academia de la Historia, que la capa de la Orden de Carlos III regalada a la Asunción sirviese de colcha para la camilla procesional usada en el entierro-procesión de la Virgen el 15 de agosto.

34 This information comes from the inventory of the parish possessions carried out in 1983 by Juan Castaño García, the parish archivist. The inventory indicates that in his speech of acceptance at the Royal Academy of History Roca de Togores himself had proposed that the cape of the Order of Carlos III donated to the Assumption should be used for the bed used in the burial procession of the Virgin on 15 August.