

CARTHAGINENSIA

Revista de Estudios e Investigación
Instituto Teológico de Murcia O.F.M.
Universidad de Murcia

Volumen XIX
Enero-Julio 2003
Número 35

SUMARIO

ESTUDIOS

- J. Silvio Botero Giraldo**
Algunas razones para una mayor flexibilidad del principio evangélico de la indisolubilidad matrimonial. Un intento de búsqueda 1-19
- Juan María Laboa**
Liberalismo y secularización en la Iglesia del s. XIX 21-38
- Rogelio García Nieto**
Azorín, Schopenhauer y la voluntad 39-56
- Domingo Navarro Ortiz**
Evolución de la religiosidad de Miguel Hernández 57-97
- Miguel Ángel Galdón Sánchez**
Dos crónicas del reinado de los Reyes Católicos en el Archivo de la Provincia Franciscana de Cartagena 99-110
- José C. Agüera Ros**
De Galle a Leu para iconografía pictórica franciscana seiscientista 111-124
- Francisco Javier Gómez Ortín**
Bibliografía murciana (III). Imprenta de la Provincia Franciscana de Cartagena (s. XVIII) 125-141

NOTAS Y COMENTARIOS

- Gonzalo Fernández Hernández**
Algunos problemas en torno al Pseudo-Dionisio Areopagita 143-146
- Pedro Ruiz Verdú**
Trinidad y Creación. XXXVIII Simposio de Teología trinitaria 147-151
- Francisco Henares Díaz**
La hagiografía. Coloquio internacional. Universidad de Toulouse-Le Mirail 153-161

BIBLIOGRAFÍA 163

LIBROS RECIBIDOS 229

DE GALLE A LEU PARA ICONOGRAFIA PICTORICA FRANCISCANA SEISCIENTISTA

JOSÉ C. AGÜERA ROS

La villa de Totana destacó entre las principales del antiguo Reino de Murcia por partida triple, pues a su importancia territorial y administrativa como Encomienda de la Orden de Santiago añadió ser un punto de atracción en cuanto centro de religiosidad, espiritualidad y devoción desde época medieval, al estar próximo a ella un famoso Santuario dedicado a Santa Eulalia de Mérida¹. La reconstrucción del mismo se había concluido en 1595, siendo obras a las que pertenece gran parte de su estructura actual, compuesta como un edificio de nave única cubierto con un gran y espléndido artesonado mudéjar de madera.

A continuación, lógicamente, comenzó el proceso de equipamiento de dicho recinto sacro con ajuar y ornato artístico, con varias realizaciones en las que lo más significativo así como laborioso por la larga duración, desde 1601 a 1624 fue la empresa de adornar y cubrir con pinturas murales los cuatro grandes paramentos continuos que conforman el interior del Santuario².

¹ Este artículo con lo que en adelante se expone responde en esencia pero revisado, actualizado y sobre todo aparejado con aparato crítico y bibliográfico a una colaboración anterior, sumaria hasta el punto de no llevar notas en *Cuadernos de la Santa*, nº. 2, Totana, 2000, pp. 74-79, sobre la que ahora es posible volver, por las razones aducidas y a un requerimiento debido al interés del estudio.

² Al respecto y de forma todavía más completa, extensa y pormenorizada existe el amplio estudio inédito de José C. AGÜERA ROS y M^ª. Victoria SANTIAGO GODOS, *Informe Histórico-Artístico y de Estado de Conservación y Mantenimiento del Santuario de Santa Eulalia de Totana*. Murcia, 1995-1996, agradeciendo, además, al investigador y estudioso

Los trabajos de pintura de los muros comenzaron con escenas primero en el coro de milagros de Santa Eulalia, alrededor de la Virgen del Carmen rescatando ánimas del Purgatorio en el centro de la composición. A continuación y en el muro de la Epístola pasajes fundamentales de los ciclos de María y Cristo seguidos por representaciones aisladas de santos y santas mártires, religiosos y anacoretas para reenlazar en el muro del Evangelio con la serie dedicada a la pasión, muerte y resurrección de Jesús, intercalada con algún que otro asunto.

Hacia el final del muro del Evangelio y manteniendo como en la totalidad del conjunto pintado la estructura en dos bandas horizontales, superpuestas en paralelo y divididas en recuadros separados entre sí por un cordón franciscano, se plasmaron varias composiciones referentes a la vida de San Francisco de Asís, cuya presencia aquí cabe relacionar con el más que posible influjo y asesoramiento de los franciscanos reformados descalzos.

La villa de Totana desde el último cuarto del siglo XVI precisaba y deseaba el establecimiento de una comunidad de frailes, para que ayudaran en las tareas litúrgicas y pastorales, pues sólo se contaba con la iglesia de Santiago como única parroquia para el servicio espiritual de la localidad. Tras varias peticiones, hasta tres en 1574, 1596 y 1602 al respecto, encabezadas por el propio Concejo, por fin se concretó en el último de esos años, el 26 de septiembre, la fundación de un Convento de Frailes Descalzos, más comúnmente denominados “alcantarinos” por obedecer a la reforma española de la orden por San Pedro de Alcántara. Entre 1606 y 1607 los frailes ocuparon su nueva iglesia y convento materializando así definitivamente, el necesario a la par que justificado establecimiento de un convento masculino, para la asistencia religiosa de los fieles de la ya entonces relevante población murciana. En lo congregacional llevaron a cabo la fundación concretamente los Franciscanos Descalzos de San Diego, de la Provincia Seráfica de San Juan Bautista de Valencia, que desde entonces hasta la Desamortización de 1835 tuvieron convento en la villa, bajo la advocación de San Buenaventura³.

D. Juan Cánovas Mulero sus siempre amables y desinteresadas informaciones. Las noticias documentales y bibliografía existente sobre lo que aquí se expone muy resumido, aparecen publicadas en mi artículo “El gran ciclo pictórico del siglo XVII en Santa Eulalia de Totana, santuario de la Encomienda de Santiago. Historia, autoría, estilo e iconografía” en *Verdolay*, Revista del Museo de Murcia, nº. 8, 1996, pp. 89-103 y una síntesis parcial del mismo en íd., “Pintura y decoración del Santuario de Santa Eulalia de Totana” en *Cuadernos de la Santa*, nº. 1, Totana, 1999, Cap. V, pp. 45-49, trabajos a los que se remite para las referencias de las noticias expuestas más adelante, salvo indicación contraria.

³ J. CÁNOVAS MULERO, *El templo parroquial de Santiago el Mayor*. Totana. Murcia, 1997, pp. 44-49 y Miguel ECÍJA RIOJA, “Doscientos treinta tres años de vida franciscana en

La fecha fundacional del convento de alcantarinos en 1602 coincidió, por tanto, con la del inicio de la decoración pictórica del Santuario y, conforme ésta se fue realizando, parece seguro que los frailes tuvieron en un momento dado cierta influencia en la elección de los temas elegidos para ser pintados. De otra forma no se explica que con un desarrollo y pormenorización mayor que el de otros temas, representados solamente con carácter puntual, el ciclo de la vida, los portentos y la muerte de San Francisco de Asís hallaran cabida con una extensión plástica sólo comparable, aunque en menor medida, con las secuencias dedicadas a la Virgen y Cristo, introduciendo incluso el detalle del cordón franciscano como elemento de separación de las escenas.

La estructura de los pasajes de la vida de San Francisco se dispuso de forma tal, que debe interpretarse y ha de seguirse de abajo a arriba y de izquierda a derecha, mostrando una recopilación yuxtapuesta de pasajes fundamentales del ciclo del fundador seráfico (*Figura 1*). Una reconsideración del mismo permite ampliar, precisar y rectificar o matizar ahora, estas zonas del ciclo pictórico respecto a estudios anteriores.

En la banda inferior y agrupados en una misma composición aparecen de izquierda a derecha “*San Francisco de Asís recibiendo a Jesús Niño de la Virgen, el Santo sobre un asno enseñando el amor divino a un campesino, rezando con Santa Clara se incendió milagrosamente el convento y la levitación orante con los brazos abiertos en un resplandor*”. El significado del conjunto se aclara al llevar éste al pie una larga inscripción, en capitales latinas y abreviaturas que expresa: “ESTANDO S. FRANCISCO EN ORACION NTRA. SRA. LE PUSO A IHS. EN LOS BRASOS; Y ESTANDO SANTA CLARA ORANDO SE ABRASAVA EL CONVENTO REMITIENDO LAS LLAMAS POR SU ORACION” (*Figura 2*).

La referida asociación de asuntos diferentes, protagonizados siempre por San Francisco, tiene su origen y responde a modelos, que sirvieron de inspiración tanto para esta como para las demás pinturas del Santo de Asís. La fuente de origen de las representaciones fue sin duda la serie sobre la vida de San Francisco impresa en estampas, realizadas e impresas en dos ediciones, una de de 1582 y otra de 1587 por *Philipp Galle*. Era éste un holandés nacido en Haarlem en 1537, pero considerado flamenco tras establecerse hacia 1557 hasta su muerte en Amberes, donde ejerció como grabador e iluminador llegando a ser considerado entre los principales del siglo XVI europeo.

Totana (1602-1835)”, *Cuadernos de la Santa*, n.º. 2, Totana 2000, Capítulo IV, pp. 47-58. Más ampliamente en Pedro HERNÁNDEZ CAÑIZARES, *Los frailes capuchinos en Totana. 1899-1936*. 3 tomos, Valencia, 2000.

Galle estuvo relacionado con los mejores impresores y colegas de su tiempo, siendo un artista de talla internacional, conocedor del Manierismo italiano que difundió y ayudó a triunfar, grabando composiciones tanto propias como ajenas. Adiestró, además, a una verdadera dinastía profesional formada por sus hijos Theodor y Cornelis, llamado éste último “el Viejo”, por ser padre y abuelo de Cornelis Galle “el Joven” y Cornelis Galle III, grabadores destacados todos ellos entre Amberes y Roma.

La serie de estampas grabadas por *Philipp Galle* tuvo grandísimo éxito y difusión, pues de hecho fue repetida en varias ediciones posteriores siendo, además, versionada en diferente grado por otros artistas e impresores, lo que aumentó su divulgación. La segunda edición de esas escenas franciscanas de Galle derivó en copias y alguna de ellas en Francia, como la parcial y de dimensiones más reducidas con escritos en latín y en francés hecha por el grabador galo *Thomás de Leu* y publicada entre 1602 y 1614⁴.

Thomás de Leu también llamado *Leeuw*, *Le Leup* y hasta *Deleu* es un artista de origen discutido, ya flamenco, neerlandés o incluso francés de Beauvais, nacido en 1560 y que ya estaba en París en 1576, donde trabajó desde entonces en el taller de Jean Rabel. No es figura muy referenciada, pues a veces hasta falta en repertorios especializados y en estudios de colecciones de estampas. Además de cultivar la temática religiosa, está considerado entre los más importantes grabadores de retratos de su tiempo, pues fue autor de numerosos retratos históricos y tan abundantes que su cuantía se cifra en unos trescientos. Pero asimismo realizó temas mitológicos, alegóricos e históricos. Casó con la hija del famoso pintor Antoine Carón, de quien grabó ocho dibujos para una edición de Filóstrato por Blaise du Vignère, publicada en 1609. No hay, según parece, unanimidad sobre su fecha de fallecimiento, pues se ha situado en en 1612, 1614 y aun después, en 1620 incluso⁵.

La serie de *Leu* sobre la vida de San Francisco, inspirada y hecha a partir de la de *Galle*, está formada por veinticinco planchas y entre las edicio-

⁴ Véanse en Simonetta PROSPERI VALENTI RONDINO, “La diffusione dell’iconografia franciscana attraverso l’incisione” en *L’immagine di San Francesco nella Controriforma*. Roma, QUASAR, 1983, pp. 164-165.

⁵ E. BENEZI T, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. V, Paris, Grund, 1952, p. 548 y THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, XXIII, Leipzig, 1940-1950, pp. 143-144 referencia esta última con bibliografía varia. Asimismo A. M. HIND, *A history of engraving & etching from the 15th century to the year 1914*. New York, Dover, P. I., 1963, pp. 129, 141, 352, 367 y 455, más su reseña por A. BLUNT, *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*. Madrid, Cátedra, 1977, p. 430 y A. CHASTEL, *L’Arte Français. Temps Moderns 1430-1620*. Paris, Flammarion, 1994, p. 177.

nes de uno y otro grabador se halla el punto de partida compositivo de la primera escena citada de San Francisco y también de las siguientes, que a continuación se analizarán en el Santuario de Totana. De hecho, aunque la composición del primer recuadro franciscano tiene su origen en el número 11 de la serie de *Galle*, en realidad procede del ejemplar simplificado pero a la par enriquecido por la estampa que versionó *Leu*, al añadirle a la izquierda la visión del Santo recibiendo de la Virgen a Jesús Niño y convirtiendo esta en el tema principal y más destacado del asunto. Fue así la versión de este segundo grabador, la que sirvió prácticamente como plantilla para los pormenores del San Francisco en la aparición mariana, su encuentro con el campesino y la oración con Santa Clara (*Figuras 3 y 4*).

Siempre en la zona inferior y a continuación del anterior recuadro, una columna de pintura en mármol vetado fingida separa la siguiente composición, que muestra a “*San Francisco con fray León recibiendo una misiva celestial, la Estigmatización del Santo y su Visión de San Pedro y San Pablo*”. Este conjunto tiene también su correspondiente rótulo, que del mismo modo que el anterior dice así: “VN SERAFIN IMPRIMIO SVS LLAGAS A S. FCO. S. LEON VIDO VNA CARTA Q. BAXAVA DEL CIELO. SE APARECIERON AL GLORIOSO S. FRANCISCO ESTANDO EN ORACION S. PEDRO Y S. PABLO I LE ENTREGARON LAS LLAVES DEL CIELO”. En este caso las diferencias respecto al modelo ideado e impreso por Galle son sólo meros cambios de aspectos parciales, que de izquierda a derecha se concretan en lo pintado frente a la estampa en la figura de fray León, arrodillado en vez de tendido, San Francisco más cerca del serafín estigmatizador y sobre todo en aparecer los tres Santos a la puerta del enorme edificio redondo y cupulado, en vez de estar bajo el pórtico abierto del basílica con en el grabado (*Figuras 5 y 6*).

Ya en la zona superior de las pinturas que cubren el muro del Evangelio del Santuario, prosigue el sintético por resumido ciclo de la vida de San Francisco, donde en un segundo registro y superpuestas a las ya comentadas aparecen otras dos escenas más, en un orden de lectura que aquí va en sentido contrario, pero obligatoriamente, de derecha a izquierda. Enlaza ambas con las de abajo el recuadro correspondiente a “*San Francisco prostrado ante Cristo y la Virgen recibiendo el jubileo de la Porciúncula de Asís y el Santo curando a un endemoniado y un peregrino en la misma ermita de la Porciúncula*”. Estos pasajes van igualmente acompañados debajo por una larga inscripción clarificadora que expresa: “AL GLORIOSO S. FRANCISCO POR LA INTERCESION DE NUESTRA SEÑORA LA VIRGEN MARIA LE CONCEDIO NUESTRO SEÑOR JESVCHRISTO CON SV PROPIA BOCA EL GVBILEO DE LA PORCIVNCVLA I LE DIO VIRTVD PARA LANÇAR LOS DEMONIOS DE LOS CVERPOS DE LOS ENDEMONIADOS” (*Figura 7*).

Una doble intención debió determinar la presencia de estas historias: por una parte plasmar y asimismo exaltar la indulgencia plenaria que obtuvo San Francisco, por vía sobrenatural del propio Jesucristo a través de María, que se lograba mediante el peregrinaje y la visita a la ermita de la Porciúncula de Asís, que estaba en ruinas y el Santo había reconstruido con sus propias manos. Por otra parte se orientaba también a la explicitación del poder taumatúrgico del Santo al curar al endemoniado, lo cual aumentaba su dimensión de intercesor y salvador de almas mediante el perdón divino, haciéndole a la vez sanador de cuerpos en razón todo ello de sus méritos, antes de haber accedido al más allá. El origen de la fuente compositiva para esta yuxtaposición encadenada de representaciones debió de ser, de nuevo, de la serie de Galle la estampa número 14, aunque seguramente mediante la versión y reinterpretación formal del francés Leu, a la vista de las notorias diferencias y variaciones sobre todo en los pasajes menores, curación, peregrinos, etc. (*Figura 8*).

A continuación en el mismo nivel alto figura la “*Muerte de San Francisco y tránsito de su alma, acompañada por otra de un ministro suyo siendo recibidas en el ámbito celestial*”, último pasaje del conjunto de cuatro y apenas separada del anterior por un cordón franciscano. Como en todos los demás casos, corre debajo de toda la escena un rótulo donde se lee: “ESTANDO S. FRANCISCO A LA MVERTE BENDIXO A TODOS SVS FRAILES Y CRVZADOS LOS BRAÇOS SE LANÇO EN TIERRA Y SV ALMA FVE LLEVADA A LOS CIELOS EN FIGVRA DE ESTRELLA Y EL ALMA DE VN MINISTRO SVIO LA FVE SIGVIENDO Y FVE RECIBIDA EN LOS CIELOS CON POMPA Y ONRA”. Sin apenas modificaciones, puesto que atañen sólo a la disposición más oblicua del Santo yacente y a una simplificación del fondo con las arquitecturas que albergan al moribundo, más el mismo Santo intercediendo, todo lo pintado responde, esencialmente, a la estampa número 17 de la serie de Galle (*Figuras 9 y 10*). Ello no obsta para conjeturar que las levísimas divergencias también pudieran deberse al proceso de transformación simplificadora del prototipo original acaecido en la estampa réplica de Leu, que posiblemente debió de ser la empleada para esta representación.

Dentro del gran ciclo plasmado en el Santuario, toda esta parte de pintura está perfectamente datada, pues debe de corresponder a 1622. De entonces consta documentalmente que el 16 de enero de aquel año se acordó dar “*licencia a Francisco Castejón, clérigo que reside en Señora Santa Eulalia, para que a su costa y no de la dicha ermita pinte la vida y milagros de Sr. S. Francisco dentro della por Juan Ibáñez, pintor e para ello se le de comisión en forma*”; pero “*Rebocose luego este acuerdo y mandaron*

*que no se use del en manera alguna*⁶. Aunque el mandato expresa en último lugar un sentido contrario a la realización, hay que entender esta parte final referida sólo a lo económico y no a la temática a representar, pues resulta evidentísimo que con independencia de la financiación las escenas franciscanas se pintaron.

Interesa, además, la decisión sobre el encargo y la temática, porque al respecto permiten conocer asimismo al autor de las pinturas, para las que se menciona a un Juan Ibáñez, del que existen algunos datos. Fue un pintor establecido en Totana, casado con una tal Mariana Ruiz y que en 1602 ya trabajaba para el Santuario de Santa Eulalia, pintando la capilla de la titular, por lo cual cobró 50 ducados. En 1603 andaba por la ciudad de Murcia adquiriendo paño, pero continuaba afincado en Totana, donde con otros vecinos y para instruir a sus hijos contrató un maestro de gramática y latinidad. En 1621 aparecía vecindado en Vélez Rubio, pero sería ocasionalmente, puesto que hasta 1624 trabajó en Totana, en cometidos diversos de pintura para las Cofradías de la Virgen del Rosario y el Santísimo Sacramento de la parroquia local de Santiago, así como en rematar hasta aquel año la larga empresa de decoración pictórica del Santuario de Santa Eulalia, donde llegó trabajar gratis por devoción⁷, algo frecuente en muchos ámbitos españoles durante el Seiscientos.

Existe la conjetura infundada de que toda la decoración del Santuario, incluyendo por ello esta parte, fuera obra de fray Antonio Vernós, un religioso alcantarino pintor, al que Ballester y Cánovas Guerao dieron como autor llamándolo, además, equivocadamente “Bernón”. Pero tal afirmación queda invalidada por la documentación de archivo y la alusión de autor explícita en ella. Puede añadirse para reforzar que asimismo sea imposible, porque este fraile ya había fallecido en 1614 y por tanto mucho antes de la fecha de 1622, cuando se acordó pintar los pasajes franciscanos en Santa Eulalia⁸.

En cambio, ello no obsta para poder deducir una más que posible influencia de los frailes alcantarinos, casi recién instalados en Totana, en el proceso de elección, inclusión y plasmación de las cuatro composiciones sobre la vida de San Francisco de Asís, dentro de la extensa decoración pintada del Santuario. Esta concesión iconográfica constituiría a modo de un

⁶ Archivo Municipal de Totana, Actas Capitulares 1617-25, Legajo. 5, 16 de enero de 1622.

⁷ Todos estos datos referenciados en CÁNOVAS MULERO, ob. cit. nota 1, p. 182 y AGÜERA ROS, ob. cit. nota 2.

⁸ Argumentos y referencias en AGÜERA ROS, ob. cit. nota. 2.

reconocimiento, por su dedicación y entrega tanto a la feligresía como quizá asimismo a las necesidades de culto del Santuario. Por otra parte, también sólo ellos mismos serían quienes pudieron proporcionar los modelos en estampas y el necesario asesoramiento en las inscripciones al pintor Ibáñez, que con más talento narrativo que artístico los llevó a cabo, en su peculiar estilo fuertemente dibujístico y algo arcaico, pero no exento de vigor e interés en muchos aspectos.

En la decoración pintada del recinto existen otros asuntos y pormenores iconográficos, que avalan como pruebas el más que posible ascendiente e influjo inspirador alcantarino. Un primer motivo viene dado por el gran retablo de traza clásica fingido en pintura, que se realizó a la izquierda del conciso ciclo franciscano comentado. Esta estructura arquitectónica está protagonizada por el mismo espíritu congregacional seráfico, pues entre las columnas hay sendas representaciones asimismo pintadas de “*San Antonio de Padua*” y “*San Buenaventura*”, flanqueando la efigie de bulto de San Francisco de Asís, imagen moderna pero que sustituye a la antigua que siempre ocupó la hornacina. Idéntico sentido tiene y a la misma influencia apunta el *gran escudo franciscano* aliado con corona de espinas y la Cruz de Santiago coronando el retablo, entre las *las Virtudes de la Fe, Esperanza, Caridad y Justicia*, como cuatro figuras femeninas alegóricas sobre una Gloria. Es una composición derivada sin duda también de estampas, que figura entre las muestras de un arte pictórico ilusionista frecuente, practicado y abundante desde tiempos medievales, en muchos recintos religiosos de la zona murciana y que prosiguió con éxito más allá de la Ilustración⁹.

El mismo origen de influjo franciscano alcantarino debe tener la representación de “*San Pascual Bailón orando ante la Eucaristía*”, situado en el muro de enfrente aunque algo desplazado, ya junto a la puerta del lado de la Epístola. La razón de que sólo él, tras San Francisco, aparezca incluido aquí, debe responder a su precedente beatificación en 1618, cuando estaban en pleno proceso de realización las pinturas del Santuario. Con todo ello se reforzaba y enfatizaba la presencia, así como la vinculación de los franciscanos alcantarinos en el recinto, al que asistirían al igual que a la villa cercana en la liturgia y espiritualidad, renovadas hoy con la presencia de los

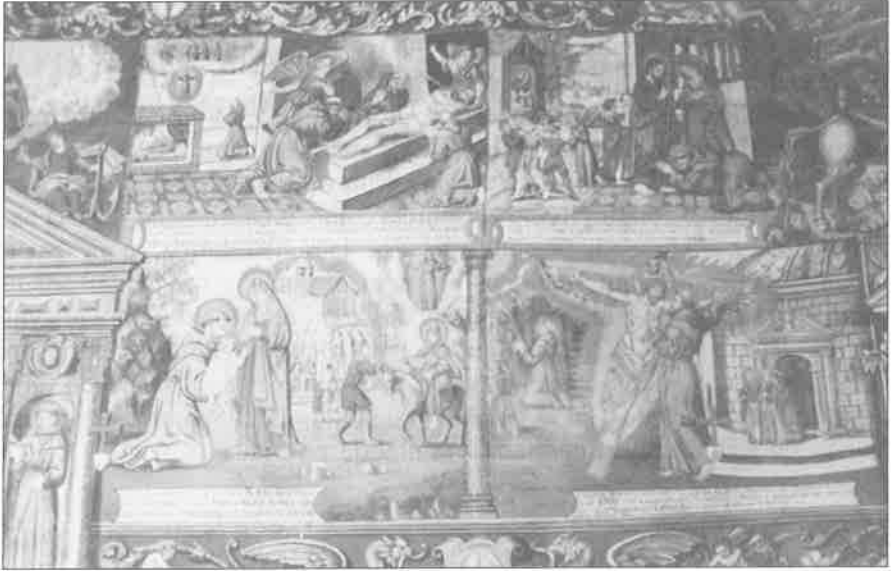
⁹ Sobre esta especialidad pictórica José C. AGÜERA ROS, “Los retablos ficticios de pintura mural, una modalidad artística a revalorizar y conservar”, en *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Castellón, 1996, pp. 983-991, incluyendo éste del cual aquí se trata. Sobre otro retablo pintado que hubo en el primitivo templo conventual de franciscanos de Cehegín, AGÜERA ROS, “Un gran patrimonio pictórico desaparecido” en *Restauración de la Orden Franciscana en España*. Murcia, I. T. F., 2000, pp. 497-498.

Capuchinos que los sustituyeron en 1899, tras la Desamortización y posterior restauración española de las órdenes religiosas.

En definitiva de todo lo expuesto se infiere que los Franciscanos Descalzos de la reforma de San Pedro de Alcántara tuvieron una proyección considerable religiosa y artística en los territorios del Sureste español, que formaban tanto el antiguo Reino de Murcia como la Diócesis de Cartagena. Allí donde en el pasado hubo conventos de esta rama seráfica, su presencia produjo o inspiró manifestaciones plásticas, surgidas y orientadas por la espiritualidad franciscana, según también se ha reconocido con carácter universal¹⁰. De hecho constituye un fenómeno en general todavía por estudiar, pero que en particular puede vislumbrarse y ser señalado, con argumentos abundantes, en el gran ciclo de pintura del Santuario de Santa Eulalia en Totana, cuya importancia es notoria y variada.

¹⁰ Así al respecto con carácter general véase Ivan GORBY, *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain*. Du Seuil, Paris, 1957 y sobre el franciscanismo como generador de iconografía artística los estudios en *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*. Roma, Quasar, 1983, obra citada de varios autores.

Ilustraciones AGÜERA ROS:



1. JUAN IBANEZ: *Escenas de la vida de San Francisco de Asís*. Vista general, Totana, Santuario de Santa Eulalia, 1622.



2. "San Francisco de Asís recibiendo a Jesús Niño de la Virgen, el Santo sobre un asno enseñando el amor divino a un campesino, rezando con Santa Clara se incendió milagrosamente el convento y la levitación orante con los brazos abiertos en un resplandor". Juan Ibañez, Totana, Santuario de Santa Eulalia, 1622.



3. Philipp GALLE: “San Francisco de Asís sobre un asno enseñando a un campesino el amor divino; rezando el Santo con Santa Clara se incendió milagrosamente el convento, la Virgen le mostró a Jesús Niño y orante levitaba con los brazos abiertos en un resplandor”. Estampa, 1587.



4. Thomas de LEU según P. Galle: “San Francisco de Asís recibiendo a Jesús Niño de la Virgen, el Santo sobre un asno transmitía el amor divino a un campesino, rezando con Santa Clara se incendió milagrosamente el convento y levitaba orante con los brazos abiertos en un resplandor”. Estampa, 1602-1614.



5. "San Francisco con fray León recibiendo una misiva celestial, la Estigmatización del Santo y su Visión de San Pedro y San Pablo". Juan Ibañez, Totana, Santuario de Santa Eulalia, 1622.



6. PHILIPP GALLE: "San Francisco con fray León recibiendo una misiva celestial, la Estigmatización del Santo y su Visión de San Pedro y San Pablo". Estampa, 1587.



7. “San Francisco postrado ante Cristo y la Virgen recibiendo el jubileo de la Porciúncula de Asís y el Santo curando a un endemoniado y un peregrino en la misma ermita de la Porciúncula”. Juan Ibañez, Totana, Santuario de Santa Eulalia, 1622.



8. PHILIPP GALLE: “San Francisco postrado ante Cristo y la Virgen recibiendo el jubileo de la Porciúncula de Asís, el Santo curando a un endemoniado y un peregrino en la ermita de la misma Porciúncula”. Estampa. 1587.

