



ICONOGRAFÍA DE SANTA ÚRSULA Y SUS EJEMPLOS EN CANARIAS

ANA MARÍA DÍAZ PÉREZ

HAGIOGRAFÍA

Apenas existe testimonio de la vida de esta santa, y mucho menos de su séquito de doncellas, pues se trata de una leyenda sin fundamento histórico de la que se relataron distintas versiones a partir del Medievo¹, siendo entre ellas la referida por Santiago de la Vorágine la de mayor extensión², minuciosidad y difusión; además, en esta variedad narrativa abundan las fantasías y contradicciones, por lo que su autenticidad ha sido muy cuestionada.

A esta historia, relacionada con un camposanto de Colonia conocido por «Ager Ursulanus»³, le proporcionaron cierta base los restos hallados a principios del siglo XII (1106) en el mencionado cementerio, donde se leía en una inscripción el nombre de Úrsula, asociado a una pequeña que había fallecido a la edad de ocho años⁴.

El apelativo Úrsula procede del vocablo latino «Ursus» que quiere decir «oso», pero en diminutivo femenino⁵, por tanto, su significado es el de «osita»⁶.

La protagonista de la narración fue una bella e inteligente⁷ princesa de Cornualles⁸, hija de un príncipe⁹ de nombre Noto, Mauro¹⁰ o Theonestus¹¹, dependiendo de los diferentes autores, que gobernaba en el mencionado condado británico, y de una dama de la que solamente se sabe que se llamaba Daría¹².

Habiendo rechazado la joven a muchos pretendientes, el príncipe Conon —para unos escritores¹³, Etéreo, para otros¹⁴—, único vástago de Agrippus, rey de Inglaterra de aquel entonces¹⁵, confesó a éste su amor por Úrsula, pidiendo el monarca, por medio de unos emisarios, la mano de la hermosa muchacha a su progenitor¹⁶. Ella contes-

tó que aceptaría esa petición, pero con las siguientes condiciones: primeramente, que se le rodease de diez doncellas de la nobleza y a su vez cada una de éstas debería contar con otras mil acompañantes, del mismo modo que solicitaba idéntico número para sí; en segundo lugar, que se le permitiese disponer de tres años antes del matrimonio con el fin de visitar las tumbas de los santos¹⁷, a un tiempo que la concesión de navíos bien dotados para poder realizar el viaje¹⁸, y, por último, que su futuro esposo y el séquito que lo escoltaba tenían que convertirse al Cristianismo¹⁹. Aunque Úrsula creyó que no aprobarían los severos requisitos propuestos, no sucedió así, puesto que tanto el rey como su hijo los aceptaron²⁰.

Por otro lado, al divulgarse la noticia de que se requería un cortejo de vírgenes para iniciar la peregrinación a Roma, se desplazaron hasta Gran Bretaña, desde diferentes territorios, muchas mujeres, entre las que hay que destacar a la soberana de Sicilia, Santa Gerósima, y tía materna de Úrsula, por jugar un importante papel en cuanto a la organización de la travesía, cuyos componentes partieron de las Islas Británicas y, atravesando el Rin, se detuvieron en Colonia —aquí un ángel anunció a Úrsula el fatal desenlace de la expedición al completo en esta urbe alemana—, continuando luego su ruta hacia la Ciudad de los Papas²¹, en la que fueron recibidos por el Sumo Pontífice Ciriaco²². A lo largo del trayecto el grupo de romeros se incrementaba al irse incorporando varios dignatarios de la Iglesia, en su mayoría obispos²³. Más tarde se imaginó al mencionado Santo Padre entre los navegantes²⁴.

Ya en Roma, dos generales, Máximo y Africano, al darse cuenta de la gran cantidad de personas que se unía a la multitud de vírgenes, y preocupados ambos mandatarios porque este hecho ocasionase una considerable propagación de la Religión Católica, informaron al caudillo de los hunos del paso de los caminantes por Colonia y le manifestaron su deseo de que los matara a todos²⁵.

Cuando el prometido de Úrsula, al fallecer su padre, subió al trono —el mismo año que recibió las aguas bautismales—, un ángel le comunicó que convenciese a su madre para que se convirtiese a la Fe Cristiana. Asimismo, en el momento que los peregrinos abandonaron la sede papal, acaeció una nueva presencia de dicho serafín, ahora para hacerle saber que debía ir al encuentro de su novia en Colonia y entregar junto a ella su alma a Dios. Etéreo siguiendo las directrices de la criatura celestial, dejó atrás Inglaterra y marchó en compañía de su progenitora y de una hermana de corta edad, llamada Florentina, a cumplir la misión encomendada²⁶.



Los expedicionarios encontraron la ciudad de Colonia asediada por los hunos, los cuales se avalanzaron sobre aquéllos y los aniquilaron, pero el dirigente de los bárbaros se fijó en Úrsula, que aún permanecía indemne, y sorprendido por su hermosura le pidió que se casara con él, mas ante la negativa de la joven a tal ruego, el cruel jefe le atravesó el corazón con un venablo²⁷. Si bien algunos estudiosos disienten de la forma de tortura, pues para George Ferguson fueron tres saetas las que hicieron expirar a Úrsula²⁸, mientras que Juan Ferrando Roig opina que el suplicio no consistió en dispararle flechas, sino en decapitarla²⁹.

CONTRADICCIONES HAGIOGRÁFICAS

Como ha podido comprobarse, se detectan en esta lectura varias inverosimilitudes y paradojas, siendo los puntos más controvertidos el número de doncellas y la fecha del martirio.

Respecto a la primera cuestión, dado que la cantidad de once mil muchachas se ha considerado excesiva, determinados hagiógrafos han disminuido tal cifra, basándose en que la inscripción «XI.M.V.» debe traducirse por «once vírgenes mártires», y aún la reducen más, a tan sólo una, ya que la confusión estriba en que una de las asistentes se llamaba «Undecimilla»³⁰, o quizás la génesis del relato se halle en el suplicio de unas jóvenes oriundas de Colonia y coetáneas del referido Papa Ciriaco, ampliándose luego la narración con una serie de datos ficticios³¹. Las críticas llegaron a tal extremo que durante la Reforma Eclesiástica satirizaron tal acúmulo de vírgenes, aspecto del que, al parecer, ni siquiera en el Concilio de Trento se preocuparon de pronunciarse a su favor³².

La concreción del siglo en el que Santa Úrsula y su numeroso cortejo fueron sacrificados también ha sido motivo de discusión. A pesar de que no faltan estudiosos del tema que sitúen el tormento en el siglo IV d. de C. (año 383)³³, la opinión más generalizada al respecto es que se produjo ciento cuarenta y cinco años antes, concretamente en el 238, sin embargo otros investigadores de su supuesta biografía disienten de este apunte cronológico, argumentando que en esa época Sicilia y Constantinopla no eran considerados reinos, y en la relación de mujeres torturadas constaban las respectivas soberanas de ambos lugares; por consiguiente, esta matanza acontecería con posterioridad, esto es, en el siglo V, alrededor del año 452, coincidiendo con la irrupción de los hunos en el Imperio Romano, justo cuando éste era regido por el emperador Marciano³⁴.





ICONOGRAFÍA

Ni la dudosa existencia de la santa y su comitiva, ni el mare magnum de contradicciones en la narración fueron un obstáculo para que los artistas se ocupasen de su iconografía, pues obviamente ésta se ajusta al relato hagiográfico, sin tener en cuenta la realidad o ficción. Así pues a Santa Úrsula se le figura joven³⁵ y, en alusión a su estatus social, con lujosa vestimenta, la cual consta de túnica ceñida a su cuerpo³⁶ y sobre ésta el manto de armiño³⁷, que aquí significa pureza³⁸. Generalmente rodea su cabeza una corona real, no obstante, en algunas representaciones luce ésta formada por rosas o una diadema, y excepcionalmente se observa cubierta por un velo³⁹.

Los símbolos que la distinguen son la palma del martirio⁴⁰ —símbolo de victoria e inmortalidad⁴¹—, las flechas en la mano⁴², que fluctúan de una a dos, atributo personal⁴³ que en palabras de Pérez Rioja «en el arte cristiano simbolizan las armas espirituales al servicio de Dios⁴⁴», y a veces el arco, siendo menos frecuente un bordón de peregrina rematado por el estandarte blanco con una cruz roja —el cual significa el triunfo— que utilizó para guiar a sus compañeras⁴⁵. Hay que destacar que Úrsula y Reparata son las únicas bienaventuradas que enarbolan este distintivo⁴⁶. Asimismo pueden constituir sus emblemas, un barco, con el que recorrieron el río⁴⁷, un puñal⁴⁸ y también, excepto en España, una paloma⁴⁹.

En algunas ocasiones el patrón iconográfico de Úrsula imita al de la advocación mariana de la Misericordia, por ello se le muestra con el manto desplegado hacia los lados con el fin de proteger a las doncellas⁵⁰, tal y como se aprecia la Virgen de la Misericordia, en la tabla central del políptico custodiado en el Palacio Comunal de Borgo San Sepolcro, pintada por Piero della Francesca (siglo xv)⁵¹. La mencionada prenda tuvo el significado de amparo desde tiempos remotos, tanto en Oriente como en Occidente —aquí los monjes fueron los que propagaron en el siglo XIII este modelo, del que, se piensa, fueron sus creadores—, a causa de que los acontecimientos bélicos y especialmente las epidemias se tenían por castigo divino y se pensaba que era posible paliar ambos infortunios refugiándose en un santo o virgen⁵².

Según se ha apuntado, a partir de la Edad Media se escribieron distintas tramas de la leyenda, cuyas escenas, sujetas a los matices narrativos, fueron figuradas en la plástica del Gótico final y del Renacimiento, alemán e italiano principalmente. Mas esta tradición llegó a alcanzar tanta fuerza que, pese a su falta de realidad, en la centuria pasada un



iconógrafo calificó de incrédulos a los que la criticaban⁵³. Fue por ello que entre los siglos XIV y XVI las figuraciones de la santa se reprodujeron notablemente, y aunque no era usual representarla aisladamente, algunos artífices la concibieron de esta forma⁵⁴, por consiguiente, en España se conserva una tabla de Jacomart (siglo XV) en el Museo de Arte de Cataluña en Barcelona⁵⁵, donde, vestida con su habitual atuendo, lleva la saeta en la mano izquierda y la palma del martirio en la diestra, mientras que a sus espaldas aparecen un par de ángeles.

Similar a la anterior composición, la Galería Nacional de Arte de Washington guarda un lienzo de Benozzo Gozzoli⁵⁶ en el que se admira otro de los cánones figurativos, dado que la bienaventurada doncella, identificada en el halo de santidad, porta el estandarte en la mano derecha y con la izquierda se recoge el manto; a su lado la comitente permanece de rodillas en actitud de oración, sin olvidarse la presencia de los querubines en los extremos superiores de la pintura.

Distintos artífices en el transcurso del tiempo plasmaron diferentes fragmentos de esta temática en sus obras. De todos ellos, quien más figuró a la Santa en cantidad y variedad iconográfica fue Carpaccio, porque a él se le encargó la decoración de la Escuela de Santa Úrsula en Venecia, óleos, conservados en el Museo de la Academia de la mencionada ciudad italiana, titulados la «Llegada de los embajadores ingleses a la corte de Bretaña», «El retorno de los embajadores»⁵⁷, el «Sueño de Santa Úrsula», el «Martirio de los peregrinos y el funeral de Santa Úrsula»⁵⁸, a los que se suma el cuadro de Claudio de Lorena, custodiado en la londinense Galería Nacional, donde el artista francés reflejó la escena en que la gloriosa muchacha se dispone a embarcar⁵⁹. En este sentido, los pintores, en particular los venecianos, acogieron muy bien la historia de la mártir de Colonia, ya que les ofrecía una coyuntura favorable para insertar barcos en sus dibujos⁶⁰, tal es el caso del ya mentado Carpaccio y de Tintoretto («El viaje de Santa Úrsula», Iglesia de San Lázaro de los Mendicantes, Venecia)⁶¹.

Pero sin duda alguna el episodio más reproducido es el del martirio de la joven inglesa y sus acompañantes⁶². Hans Memling, en el arca relicario de Santa Úrsula del Hospital de San Juan en Brujas⁶³, figuró al jefe de los hunos presto a arrojar la saeta sobre la inocente muchacha, acción que repiten los soldados contra los peregrinos, y detrás de todos ellos, completando la escena, se observan las tiendas del ejército bárbaro y una catedral, supuestamente la de Colonia.

De otro lado, Pedro Pablo Rubens fue el autor de dos lienzos en los que se advierte la despiadada matanza de la mártir y los restantes expedicionarios⁶⁴, uno de ellos, el que alberga la Galería del Palacio Ducal

en Mantua, está dividido en dos partes aproximadamente iguales, de este modo, en el lateral izquierdo se observa a la santa junto a su séquito en el momento de ser sacrificadas, y en el lateral derecho el episodio se repite frente a una torre, pero ahora quienes perecen son el Papa y los obispos; en lo alto, Cristo, rodeado de ángeles con los símbolos del suplicio, extiende sus brazos para acoger a los mártires, vislumbrándose al fondo un lejano paisaje, cuya arquitectura recuerda a la de Colonia ⁶⁵.

Posteriormente, el pintor flamenco ejecutó (entre 1615 y 1620) una segunda tela de idéntico tema, que figura en el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas. En esta obra se percibe un mayor dramatismo que en la muestra de Mantua antes citada, porque presenta a Úrsula en el instante en que uno de los guerreros, a la izquierda, va a apuñalarla, en tanto que otro soldado tras ella, a la derecha, hace el mismo gesto con su espada, y varias acompañantes, unas muertas y otras aturridas por el sino que les esperaba, están alrededor y frente a la figura principal de la composición ⁶⁶.

Otra tipología exhibe a la doncella británica disfrutando ya de la Vida Eterna, lo que se constata en el tríptico de la capilla de Ntra. Sra. de la catedral de santa Úrsula en Colonia. El interior de las tres hojas de madera de roble están ocupadas, la central, por la adoración de los Magos y, sendos lados de ésta, por los santos patronos de la ciudad, Santa Úrsula en el ala izquierdo y San Gereón en el derecho, bienhechores que representan en la Corte Celestial a los ciudadanos de la urbe alemana, los cuales veneran a Jesús ⁶⁷.

Esta muestra de estilo Gótico, fue realizada por el maestro alemán Stephan Lochner ⁶⁸ hacia 1445, y, de acuerdo con Arnold Wolff, recuerda a las pinturas italianas, tanto en la iconografía como en el formato, ya que presenta las medidas de un fresco, aunque «la precisión de un pintor holandés», puesto que su autor conjuntó las características relevantes de ambas maneras europeas en esta tabla, considerada como la obra cumbre del artista más importante de la escuela de Colonia ⁶⁹. La santa centro de nuestro interés, acompañada por el séquito, presenta rostro juvenil y rico atuendo compuesto por túnica y manto rojos, completando su figuración una corona sobre la cabeza, detrás de la que brilla el nimbo, y una flecha entre las manos.

DEVOCIÓN A SANTA ÚRSULA

En lo referente al fervor, la santa goza de gran popularidad en Colonia, punto geográfico en el que se le rinde culto, aunque no





el único, ya que también se le venera en Renania, Los Países Bajos, el norte de Francia y Venecia, fundándose en esta última ciudad en el siglo XIV (1300) la «Escuela de Santa Úrsula» con la finalidad de educar a las jóvenes huérfanas. Sin embargo, llama la atención, siendo la mártir oriunda de Inglaterra, la ausencia de su devoción en esas tierras anglosajonas y la inexistencia de un templo en su honor ⁷⁰.

Por último, aún estando en la actualidad excluida del calendario litúrgico por su confusa e increíble hagiografía, la bienaventurada princesa, cuya festividad se conmemora el día 21 de octubre ⁷¹, concede su patrocinio en los males de cabeza, así como en la muerte súbita ⁷² y es abogada de los pañeros, las doncellas ⁷³ y de las religiosas Ursulinas ⁷⁴ —diminutivo de Úrsula ⁷⁵—.

EJEMPLOS ICONOGRÁFICOS EN CANARIAS

En Canarias, si, de un lado, la producción artística en relación a esta virgen mártir es bastante limitada, de otro, aporta una estimable riqueza iconográfica, pues en escasas obras escultóricas y pictóricas se concentran los modelos más generalizados e incluso aporta algún que otro elemento que se sale de lo común.

El municipio de Adeje, al sur de Tenerife, que dependía en el plano administrativo del Beneficio norteño de san Pedro de Daute, contaba ya en el siglo XVI con una ermita, que se fue ampliando con el paso del tiempo hasta conformar la iglesia actual ⁷⁶.

Desde sus orígenes el pequeño recinto religioso fue dedicado a Santa Úrsula ⁷⁷, cuya imagen titular donaron posiblemente los propietarios de esas tierras sureñas, familia de procedencia genovesa apellidada Ponte, o lo que es lo mismo, los Marqueses de Adeje. Las peculiaridades estilísticas de la obra apuntan a una procedencia foránea, habiendo sido tal vez traída de Alemania por D. Gaspar de Ayala y Roxas, pues se sabe que éste visitó en 1657 la zona norte de Europa ⁷⁸. En definitiva, se trata de una escultura tallada, en madera policromada y en la segunda mitad del siglo XVII, por un escultor anónimo ⁷⁹. Los atributos que la identifican son el estandarte en la mano diestra y la palma del martirio en la contraria.

Asimismo, una pintura en el retablo renacentista de la capilla de la Virgen del Rosario ⁸⁰ recoge la escena de la tortura y a la santa que, provista de la saeta y la palma del martirio, participa del Paraíso divino.



Santa Úrsula. Iglesia homónima municipio de Adeje. Tenerife

once mil vírgenes, hoy inexistente, mas la efigie que le da nombre data de la centuria decimoséptima, habiendo sido restaurada hace algunos años, a iniciativa del Ayuntamiento de esa localidad, debido a que le faltaban los brazos ⁸³. Esta imagen se aprecia vestida con el usual atavío, a la vez que una peluca de larga melena cubre su cabeza. Sostiene el estandarte de plata con la mano derecha, en tanto que en el lado opuesto el símbolo del martirio se apoya sobre el antebrazo, pues su desconocido imaginero reservó la palma de la mano para sustentar un corazón, el cual hace referencia al órgano corporal dañada-

De otra parte, en la vertiente septentrional de la mencionada isla se localiza el término municipal de Santa Úrsula con su parroquial homónima, que, al igual que en Adeje, comenzó siendo una ermita, quizás construida en el Quinientos en los terrenos que regalara (1587) el fundador de la comarca de Acentejo, don Alejo Pérez ⁸¹, no obstante, las noticias de la creación del curato nos remiten a los primeros años del siglo XVII ⁸².

Con anterioridad a 1619 existía en esta iglesia un retablo pequeño de la mártir de Colonia con las



Santa Úrsula. Parroquia homónima municipio del mismo nombre. Tenerife

do, que, conforme a una de las legendarias explicaciones, le causó la muerte.

Aparte de las obras en los templos bajo su titularidad, ya analizadas, se localiza algún paradigma más de la joven noble, como el cuadro (c. 1700) que se guarda en el Real Exconvento de Ntra. Sra. de la Candelaria de la Orden de Predicadores, en el municipio tinerfeño que recibe igual nombre que la Patrona del Archipiélago. Conformando el primer plano de la composición la figura de la santa provista de bandera blanca sobre la que destaca la cruz roja, y la palma del martirio,

mientras que en el oscuro fondo se distingue con dificultad el paisaje y una doncella a la que, se intuye, siguen las demás componentes del cortejo.

En cuanto a su festividad, ambas localidades la celebran en octubre, aunque no coincide el día determinado por la Iglesia, pues la conmemoran en domingo, pero en el sur el segundo del mes y en el norte el siguiente al veintiuno ⁸⁴.

Con las obras analizadas en el Archipiélago Canario pueden for-

mularse algunas hipótesis y afirmaciones. La devoción a Santa Úrsula se debe a las influencias noreuropeas, a través de las relaciones comerciales que siguieron a la Conquista; la producción artística acerca de la mártir de Colonia encierra los dos modelos iconográficos más frecuentes, ya que las esculturas y pinturas siempre la figuran joven, con larga cabellera, ataviada suntuosamente con túnica y manto, y alternando con la palma del martirio, en unas ocasiones, la pequeña bandera de peregrina y, en otras, la saeta que acabó con su vida; el acostumbrado esquema representativo se completa en una sola obra (Parroquial de Santa Úrsula, municipio homónimo, Tenerife) al incorporar un atributo singular, el corazón de la santa que atravesara la flecha; finalmente, las escenas se concretan en la imagen de la doncella inglesa en el Cielo, pero con dos variantes, ya que uno de los ángulos de la composición se reserva para representar, bien el séquito de vírgenes, bien los instantes del martirio; por último, la protección que ejerce no tiene las connotaciones reseñadas para los territorios europeos de su veneración, sino que se recurre a ella en ambos términos municipales ante cualquier adversidad por su calidad de patrona.





NOTA

1. HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 307.
2. REAU, Louis: *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie des saints*. Presses Universitaires de France, París, 1959, tomo III, p. 1297.
3. PUJOL, Carlos: *La casa de los santos. Un santo para cada día del año*. Ediciones Rialp, Madrid, 1989, p. 348.
4. REAU, Louis: *op. cit.*, p. 1297.
5. TIBÓN, Gutierre: *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. «Uteha», México, 1956, p. 530.
6. ORDÓÑEZ, Valeriano: *Los santos, noticia diaria*. Editorial Herder, Barcelona, 1988, p. 461.
7. FERGUSON, George: *Signs and Symbols in Christian Art*. Oxford University Press, New York, 1961, p. 145.
8. DANIEL, Howard: *Encyclopaedia of themes and subjects in painting*. Thames and Hudson, London, 1971, p. 228.
9. FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los santos*. Ediciones Omega, Madrid, 1950, p. 264.
10. VORAGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*, 2. Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 677.
11. FERGUSON, George: *op. cit.*, p. 145.
12. VORAGINE, Santiago de la: *op. cit.*, p. 678.
13. FERGUSON, George: *op. cit.*, p. 145.
14. VORAGINE, Santiago de la: *op. cit.*, p. 678.
15. FERGUSON, George: *op. cit.*, p. 145.
16. VORAGINE, Santiago de la: *op. cit.*, p. 677.
17. FERGUSON, George: *op. cit.*, pp. 145-146.
18. VORAGINE, Santiago de la: *op. cit.*, p. 678.
19. FERGUSON, George: *op. cit.*, pp. 145-146.
20. *Ibidem*, p. 145.
21. VORAGINE, Santiago de la: *op. cit.*, pp. 678-679.

22. PUJOL, Carlos: *La casa de los santos. Un santo para cada día del año*. Ediciones Rialp, Madrid, 1989, p. 348.
23. VORAGINE, Santiago de la: *op. cit.*, pp. 679-680.
24. REAU, Louis: *op. cit.*, p. 1297.
25. VORAGINE, Santiago de la: *op. cit.*, p. 671.
26. *Ibidem*, p. 680.
27. *Ibidem*, p. 680.
28. FERGUSON, George: *op. cit.*, p. 146.
29. FERRANDO ROIG, Juan: *op. cit.*, p. 264.
30. REAU, Louis: *op. cit.*, p. 1297.
31. PUJOL, Carlos: *op. cit.*, p. 348.
32. *Ibidem*, p. 348.
33. FERRANDO ROIG, Juan: *op. cit.*, p. 264.
34. VORAGINE, Santiago de la: *op. cit.*, pp.680-681.
35. HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 308.
36. FERRANDO ROIG, Juan: *op. cit.*, p. 264.
37. HALL, James: *op. cit.*, p. 308.
38. CHEVALIER, Juan y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 1988, p. 140.
39. FERRANDO ROIG, Juan: *op. cit.*, p. 264.
40. HALL, James: *op. cit.*, p.308.
41. MORALES MARÍN, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*. Taurus Ediciones, Madrid, 1984, p. 254.
42. DITCHFIELD, P.H.: *Symbolism of the saints*. London, 1910, p. 192.
43. HALL, James: *op. cit.*, p. 308.
44. PÉREZ RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos y mitos*. Editorial Tecnos, Madrid, 1971, p. 210.
45. HALL, James: *op. cit.*, p. 308.
46. FERGUSON,, George: *op. cit.*, p. 170.
47. HALL, James: *op. cit.*, p. 308.
48. DITCHFIELD, P. H.: *op. cit.*, p. 191.
49. FERRANDO ROIG, Juan: *op. cit.*, p. 264.
50. REAU, Louis: *op. cit.*, p. 1299.
51. VARIOS: *Historia del Arte*. Salvat Editores, Barcelona, 1976, tomo 5, p. 204.
52. HALL, James: *op. cit.*, p. 318.
53. *Ibidem*, pp. 307-308.
54. REAU, Louis: *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie des saints*. Presses Universitaires de France, París, 1959, tomo III, p. 1299.
55. FERRANDO ROIG, Juan: *op. cit.*, p. 264.
56. FERGUSON, George: *op. cit.*, fig. 108.
57. SUREDA, Joan: «El Renacimiento (I)», en *Historia Universal del Arte*. Editorial Planeta, Barcelona, 1988, pp. 288-289.
58. FORTINI BROWN, Patricia: *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*. Yale University Press, New Haven and London, pp. 58 y 95.
59. DANIEL, Howard: *Encyclopaedia of themes and subjects in painting*. Thames and Hudson, London, 1971, p. 229.
60. *Ibidem*, p. 228.
61. VECCHI, Pierluigi de: *La obra pictórica completa de Tintoretto*. Editorial Noguer, Barcelona, 1974, núm. 115, p. 98.



62. REAU, Louis: *Iconographie de L'Art Chrétien. Iconographie des saints*. Presses Universitaires de France, París, 1959, tomo III, p. 1300.
63. VARIOS: *Historia del Arte*. Salvat Editores, Barcelona, 1976, tomo 5, p. 88.
64. Vlieghe, Hans: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Saints II*. Phaidon, London-New York, 1973, ff. 134 y 209.
65. *Ibidem*, p. 171, fig. 134.
66. *Ibidem*, pp. 172-173, fig. 132.
- BODART, Didier: *Rubens*. Carroggio, S.A. de Ediciones, Barcelona, 1981, p. 66.
67. WOLFF, Arnold: *The Cathedral of Cologne*. Verlag Müller und Schindler, Stuttgart, 1989, pp. 69-70.
68. CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario universal del arte y los artistas. Pintores*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1970, tomo II, p. 122.
69. WOLFF, Arnold: *op. cit.*, pp. 69-70.
70. REAU, Louis: *op. cit.*, pp. 1297-98.
71. ORDÓÑEZ, Valeriano S. J.: *Los santos, noticia diaria*. Editorial Herder, Barcelona, 1988, p. 468.
72. REAU, Louis: *op.cit.*, p. 1298.
73. ROEDER, Helen: *Saints and their attributes, with a guide to localities and patronage*. London, 1955, pp. 374-375.
74. REAU, Louis: *op. cit.*, 1298.
75. TIBÓN, Gutierre: *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. «Uteha», México, 1956, p. 530.
76. FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: *La arquitectura Mudéjar en Canarias*. A.C.T., Santa Cruz de Tenerife, 1977, p. 246.
77. FRIAS GARCÍA, María Isabel: *Visión histórico-artística de la Villa*. Biblioteca Adeje I, Ilustre Ayuntamiento de la Villa de Adeje, 1989, p. 54.
78. TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su historia y fiestas*. Santa Cruz de Tenerife, 1966 y 1967, p. 129.
79. FRÍAS GARCÍA, María Isabel: *op. cit.*, p. 93.
80. *Ibidem*, pp. 73-74.
81. TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: *op. cit.*, p. 129.
82. RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *Historia de Santa Úrsula*. Ilmo. Ayuntamiento de Santa Úrsula, Tenerife, 1993, pp. 251-252.
83. *Ibidem*, pp. 275-276.
84. TRUJILLO CABRERA, José: *Guía de la Diócesis de Tenerife*. Editorial Imprenta y Litografía «Cervantes», Santa Cruz de Tenerife, 1965, pp. 228 y 281.

