

Visión y revisión historiográfica de la obra “Santa Úrsula y las once mil vírgenes”, del pintor Pablo de Céspedes

Sarai HERRERA PÉREZ

Universidad de Jaén
Departamento de Patrimonio Histórico
shperez@ujaen.es

RESUMEN

Si bien es cierto que, en los últimos tiempos, se han emprendido nuevas investigaciones en torno a la figura del pintor Pablo de Céspedes, ciertas dudas siguen persistiendo en referencia algunas de las obras que se encuentran en paradero desconocido. Entre ellas, figura el lienzo de “Santa Úrsula y las once mil vírgenes” del Convento de Santa Clara de Córdoba, composición de la que hemos hallado algunos datos documentales que nos proponemos analizar en contraste con la información aportada por la historiografía española.

Palabras clave: Pablo de Céspedes; convento de Santa Clara; santa Úrsula; Fernández de Córdoba; historiografía.

An Historiographical View and Review of the Canvas “Saint Ursula and Eleven Thousand Virgins”, from the Painter Paul of Céspedes

ABSTRACT

Although it is true that, in the last years, new investigations concerning the painter Paul of Céspedes have been undertaken, certain doubts continue to persist in reference to some of the works in unknown whereabouts. Among them, we must highlight the canvas of “Saint Ursula and the Eleven Thousand Virgins” from the Convent of Saint Clare of Cordoba, a composition of which we have found some documentary information that we aim to analyse and contrast with the information offered by Spanish scholarship.

Key words: Paul of Céspedes; convent of Saint Clare; Saint Ursula; Fernandez of Cordoba; historiography.

Una mirada hacia el antiguo convento de Santa Clara

Entre la producción pictórica que, permaneciendo en paradero desconocido¹, ha sido atribuida al pintor y racionero Pablo de Céspedes², nos encontramos con el lienzo de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes del desaparecido convento cordobés de Santa Clara³. La historiografía tradicional, como posteriormente veremos, hace múltiples alusiones a esta obra, de la que apenas tenemos información. Sin embargo, y hasta el momento, no se contaba con ninguna referencia documental fehaciente que nos demostrara, no solo su existencia, sino además su presencia en el cenobio de las Clarisas.

Con el objeto de introducirnos en la materia, nos aproximaremos desde un punto de vista plástico⁴, al conocimiento del que fuera lugar de emplazamiento de la obra del maestro Céspedes. De este modo, debemos referir cómo este convento se asienta sobre un primitivo oratorio musulmán del que se conserva el originario alminar, que recibe la categoría de protección legislativa de Bien de Interés Cultural. El claustro, por su parte, muestra una clara herencia del mudéjar, mientras que el espacio referido al templo, caracterizado por una arquitectura sencilla, se configuraba a través de una planta rectangular dotada de tres naves separadas por arquerías. A lo largo del tiempo se sucederían diversas intervenciones en este conjunto arquitectónico, como aquella que tuvo lugar en la etapa del Barroco y que supuso una importante transformación estética del edificio. La vida de este conjunto conventual se prolongaría hasta el año 1868, momento en el que, por decreto diocesano, se produce la supresión de la comunidad religiosa. Este hecho daría lugar a que el edificio pasara a albergar funciones dispares hasta caer en un estado de abandono y deterioro que se prolonga hasta la actualidad. Únicamente en el año 2009 se desarrolla un programa de actuación, pero este solo comprende la restauración del templo. Por tanto, como cabe esperar, todo su patrimonio mueble se ha perdido, a excepción del retablo mayor, de trazas dieciochescas, que fue labrado por Manuel Sánchez Sandoval y que en la actualidad se conserva en el templo cordobés de Nuestra Señora de la Paz.

¹ La obra a la que dedicamos este artículo no constituye la única composición pictórica desaparecida atribuida a Céspedes. De este modo, lienzos como los de "El entierro de santa Catalina"; "El sacrificio de Abraham"; "La degollación de santa Catalina"; un "Calvario" o un "Ecce-Homo", pertenecientes al antiguo colegio jesuita de Santa Catalina de Córdoba corrieron, por desgracia, la misma suerte.

² Para adentrarse, de forma específica, en la trayectoria vital y profesional del pintor y humanista *vid.* DÍAZ CAYEROS, Patricia, "Pablo de Céspedes entre Italia y España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 76, 2000, pp. 5-60; RUBIO LAPAZ, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo: humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

³ El convento fue fundado tras la Reconquista, en el año 1265, a iniciativa de don Miguel Díaz de Sandoval, arcediano de la Catedral de Córdoba.

⁴ Para profundizar en este aspecto *vid.* RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro, *Paseos por Córdoba*, Córdoba, Imprenta de don Rafael Arroyo, 1873, pp. 66-68.

El devenir historiográfico de una obra: “Santa Úrsula y las Once mil vírgenes”, de Pablo de Céspedes

Obviamente, la obra de Pablo de Céspedes que centra nuestro trabajo también desapareció. Por ello, la noticia de esta inédita producción del racionero ha llegado hasta nuestros días a través de un único camino, el recorrido que es marcado y propuesto por la historiografía española de los siglos XVIII y XIX. De este modo, en este contexto, testimonios de autores como Antonio Palomino, en su *Parnaso español pintoresco y laureado* o el recogido por Ponz, a través de *Viaje a España*, son considerados por su especial valía y relevancia. No debemos olvidar cómo estas, junto a un número muy limitado, constituyen las únicas fuentes conocidas, hasta este momento, que hacen referencia alguna a esta composición pictórica. Por tanto, en un primer momento, nos centraremos en el estudio de estas fuentes, para así poder desarrollar, con posterioridad, un análisis contrastado que nos posibilite el esclarecimiento de los datos relativos a este lienzo con relación a la nueva documentación que hemos localizado en Archivo General del Obispado de Córdoba. Será Antonio Palomino el que recoja, por vez primera, en el *Museo pictórico y escala óptica* de su *Parnaso español pintoresco y laureado*, una referencia a la obra que se custodiaba en el convento cordobés en alusión a la producción de Pablo de Céspedes. El tratadista de origen bujalanceño señala que “[...] En el convento de Santa Clara de la misma ciudad de Córdoba, estaba un célebre cuadro que representaba á Santa Úrsula con sus compañeras, que se quitó de donde estaba para sustituir un retablo de mal gusto”⁵. Esta misma cita será tomada con exactitud por parte de Ceán Bermúdez⁶ en el *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*⁷, aunque de forma previa Antonio Ponz comenta “[...] No ha sido lo mismo en la Iglesia de Monjas de Santa Clara, ni se le puede perdonar á quien les sonsacó un quadro de Pablo de Céspedes que vi en otro tiempo en el primer retablo entrando en la Iglesia, el qual representaba las Once Mil Vírgenes”⁸.

Junto a estos testimonios nos encontramos con otros, como el presente en el “Museo mexicano”⁹ o en la obra monográfica que Francisco Tubino dedica al pintor Pablo de Céspedes¹⁰. De cualquier manera debemos tener en cuenta que estas últimas obras a las que hemos hecho referencia no nos aportan dato nuevo alguno, sino que se remiten de manera casi exclusiva a la información aportada por Antonio Palomino

⁵ PALOMINO, Antonio, *Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1797, p. 144.

⁶ “[...] Y en el convento de santa Clara de la propia ciudad había también el famoso cuadro de Santa Úrsula con sus compañeras, que se quitó para sustituir un retablo de mal gusto”.

⁷ BERMÚDEZ, Ceán, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, tomo I, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p. 316.

⁸ PONZ, Antonio, *Viaje de España*, tomo XXVII, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1792, p. 65.

⁹ “[...] Tal fue la suerte de un cuadro de Santa Úrsula, y las once mil vírgenes que había pintado para el convento de Santa Clara, y al cual se sustituyó un retablo de muy mal gusto”, en *Museo mexicano o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas*, tomo IV, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844, p. 259.

¹⁰ “[...] En el Convento de Santa Clara de Córdoba estaba el cuadro de Santa Úrsula, tan encomiado, bien que no se conoce”, en TUBINO, Francisco, *Pablo de Céspedes*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1868, p. 125.

originariamente¹¹. De esta manera, los sucesivos argumentos se limitan a seguir su estela salvo en el caso de Antonio Ponz, que además nos da a conocer que el lienzo se ubicaba “[...] En el primer retablo entrando a la iglesia”, es decir, en aquel que se localizaba en la nave del lado de la Epístola, si valoramos la distribución espacial del templo conventual de Santa Clara.

Nuevas aportaciones documentales

A estas fuentes hemos recurrido para conocer algunos datos, pero fundamentalmente para establecer una fundamentación historiográfica de la que hemos partido para analizar un nuevo hallazgo documental que hemos podido localizado en el Archivo General del Obispado de Córdoba¹², a lo largo del desarrollo de nuestra investigación sobre las empresas culturales del linaje de los Fernández de Córdoba, con destino a nuestra Tesis Doctoral. Esta reconstrucción de los hechos históricos, en contraste con los datos que nos ofrece la literatura artística española, nos permitirán acceder a una visión más precisa y esclarecedora de esta obra desaparecida del humanista Pablo de Céspedes.

En efecto, en el desarrollo de la investigación que proseguimos con relación al patronazgo en el linaje de los Fernández de Córdoba, en este caso con referencia a la fundación de capellanías, hemos encontrado un documento que, datado en el año 1717, recoge el pleito sobre el patronato de una capellanía instituida, en el 1599, en el Convento de Santa Clara de Córdoba por parte del caballero don Luis de Córdoba. En dicho legajo, los herederos implicados, de un lado, don Antonio Fernández de Córdoba y de la Cerda, y de otro, José Fernández de Córdoba y de la Cerda, como padre y administrador de su hijo Luis, menor de edad, despliegan todos sus recursos para acceder a la posesión de la capellanía vacante. Entre ellos, destacan por su interés los instrumentos administrativos aportados de parte de Luis Fernández de Córdoba y de la Cerda, dado que testimonian, entre otros hechos, los diversos avatares que acontecen en la capilla, capellanía y sepultura instaurada por Luis Fernández de Córdoba con referencia al devenir de nuestra obra, el lienzo de “Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes”. De este modo, Luis Fernández de Córdoba¹³ será quien, en el año 1599, establezca la institución de la capilla, entierro y capellanía en el convento de Santa

¹¹ Tal y como llega a ocurrir, incluso, en obras realizadas en nuestro tiempo. De este modo, Palencia Cerezo comenta “[...] A Céspedes se han atribuido también diversas obras pictóricas, como por ejemplo, un lienzo con Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes que Palomino situó en el Convento de Santa Clara de Córdoba, ya desaparecido a fines del siglo XVIII”: PALENCIA CEREZO, Jose Manuel, “La pintura cordobesa en tiempos de Felipe II”, en VÁZQUEZ LESMES, Juan Rafael y VENTURA GRACIA, Miguel (eds.), *Actas de las Jornadas de la Real Academia de Córdoba: Córdoba en tiempos de Felipe II* (Córdoba, 1998), Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 1999, pp. 16-36.

¹² Archivo General del Obispado de Córdoba (en adelante AGOC), *Patronato de la capellanía que en el Real Combeno de Santa Clara desta ciudad fundo el noble caballero Luis de Cordova, 1599-1809*.

¹³ En el citado documento aparece citado como señor y pariente mayor de la casa de Mave, patrono de la Capilla Mayor y del entierro de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista de la villa de Palazuelos y Caballero Maestrante de la Real de Sevilla.

Clara¹⁴. En la escritura inaugural se refiere diversos datos, entre los que destaca la dotación de bienes que otorga a la capilla¹⁵ o, de otro lado, la existencia de otra capellanía en propiedad, en este caso, en el templo cordobés de San Lorenzo Mártir¹⁶.

De cualquier modo, nuestro interés ha de centrarse en la ya referida situación del litigio que se produce, al encontrarse vacante la fundación, entre dos de los descendientes de don Luis Fernández de Córdoba, dado que a partir de ella podremos acceder a nuevas informaciones que contribuirán a que contemos con un más profundo conocimiento del destino padecido por la composición de "Santa Úrsula y las once mil vírgenes". Los protagonistas de esta demanda son dos, de una parte, don Antonio Fernández de Córdoba y de la Cerda¹⁷, vecino de la ciudad de Carmona, y de otra, don José Fernández de Córdoba y de la Cerda, en representación de su hijo Luis¹⁸.

Tras una sucesión de autos, la fundación establecida "en el altar colateral de Santa Úrsula del lado de la Epístola" es otorgada a don Luis Fernández de Córdoba, con fecha de 20 de septiembre del año 1717, según el designio de don Miguel de Navas y San Lorenzo, alcalde ordinario de la ciudad de Córdoba. Sin embargo, hasta llegar a esta resolución, don José Fernández de Córdoba deberá de hacer valer todos sus medios que se encuentren a su alcance. Entre ellos, figura un interesante documento que a continuación transcribimos: "[...] En la ciudad de Cordoba a veinte días del mes de septiembre de mil setezientos y diez, y siete años el señor Don Miguel de Navas y San Llorente y Recio Alcalde ordinario por el Estado Noble de esta ciudad habiendo visto los Yustamentos exivididos por Don Luis Fernandez de Cordoba vecino de la villa de la Rambla por donde justifica ser poseedor del vinculo y fundacion de la Capellania y Patronazgo de la Capilla, Altar y hueco que esta en la nave de la Epistola de la Iglesia del Convento de Santa Clara de esta ciudad que se llama de Santa Ursula y las Once Mil Virgenes y la Escritura de concordia otorgada por el dicho convento con Don Luis Fernandez de Cordoba, de mandarse sobre poner el retablo nuevo con obligación de conserbar el Retablo antiguo en parte decente, y otras condiziones el que se

¹⁴ El mantenimiento de esta fundación se sustentaría por medio de las rentas de dos propiedades. Asimismo, refiere que "[...] Se celebrara en el dicho Monasterio de Santa Clara por mi anima y de mis difuntos cada semana de cada año perpetuamente para siempre jamás, dos misas rezadas del oficio que rezara algún día que las dijere y les diga en los días de la semana que el dicho capellán quisiere o pudiere, y si el dicho capellán estuviere enfermo o saliere fuere a de esta ciudad que nombre un clérigo que diga las dos misas".

¹⁵ "[...] Se sirva la Capellanía los ornamentos siguientes: un caliz e una patena de plata e un palio e corporales e un arca, e bestimenta de Olanda, dos candeleros de azofar, una sobrepelliz, una campanilla, un crucifijo, un misar e un arca donde esta todo".

¹⁶ "[...] La otra Capellanía en la Iglesia de San Llorente de esta ciudad en la Capilla de la Magdalena donde están sepultados mis padres, que sean en Gloria".

¹⁷ "[...] Comparece ante Francisco José Benitez, Don Antonio Fernández de Córdoba y de la Cerda, vecino de la ciudad de Carmona. Y digo que al presente está vacante el patronato de la Capellanía, Capilla y entierro que el Real Convento de Santa Clara de esta ciudad fundó el noble caballero Luis Fernández de Córdoba cuyo patronato toca y pertenece a mi parecer como poseedor del mayorazgo del Taconar fundado en la ciudad de Córdoba y pariente más cercano que se acredita".

¹⁸ "[...] Don José Fernández de Córdoba, vecino de la villa de La Rambla, por mi propio derecho, y como padre, y legítimo administrador de don Luis Fernández de Córdoba mi hijo mayor inmediato sucesor a mi Casa y Mayorazgos como mejor pudo: que como consta en los documentos, Luis Fernández de Córdoba, mi quinto abuelo, fundó mayorazgo y una Capellanía que dotó y fundó en el Altar colateral en el lado de la Epístola de la Iglesia del Convento de Santa Clara de esta ciudad, que hoy llaman de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes".

colocó en el Altar y Capilla que estaba de presente en la Nave del lado del Evangelio y petición presentada pidiendo la posesión de dicha Capilla, Altar y hueco y de dicho Retablo antiguo. Dicho que sin perjuicio de tercero que mejor derecho tenga, se le de la posesión Judicial al dicho Don José Fernández de Córdoba por sí, y en el derecho Don Luis Fernández de Córdoba su hijo mayor, y su inmediato sucesor de la dicha Capellania, Altar y Sepultura y del Retablo antiguo para los efectos que a sus intereses convengan: la qual posesion por supersona esta pronto a darla y por este su auto así lo mando comparecer de su asesor que firmo. Don Miguel de Navas San Llorente y Recio. Licenciado Don Juan Antonio Pobeda. Nicolas de Soria Escribano publico”.

A partir de la lectura del fragmento de este documento, podemos concretar cómo la capilla establecida bajo el patronazgo del fundador, don Luis Fernández de Córdoba, se encontraba emplazada en la nave de la Epístola, es decir, en la que corresponde al lado derecho del templo desde el punto de vista de los fieles. Será en el año 1635 cuando las religiosas le piden permiso para situar en ella la composición pictórica de “Santa Úrsula y las once mil vírgenes”. Sustituyendo, así, el antiguo retablo que encontraría una nueva ubicación en el lateral del Evangelio. A tenor de esta circunstancia, entendemos que este lienzo es, por tanto, propiedad de la comunidad conventual y no un encargo del mismo Luis Fernández de Córdoba como sí ocurre en el caso de otros miembros de este linaje con relación al pintor Pablo de Céspedes¹⁹.

Otro testimonio de interés es el que se recoge con relación al ceremonial de heredad de la fundación por parte de Luis Fernández de Córdoba: “[...] En la ciudad de Córdoba en veinte días del mes de septiembre del mil setezientos y diez y siete años el Señor Don Miguel de Navas y Recio Alcalde Ordinario por el Estado Noble de esta Ciudad estando en la Iglesia del Convento y Monjas de Santa Clara de ella, en cumplimiento del auto antescrito, y pare el efecto en el contenido, tomo por la mano a Don Luis Fernández de Córdoba vecino de la villa de la Rambla y de pedimento del susodicho lo tomo por la mano, y llevó al Altar Mayor, donde hizo oración al Santísimo Sacramento en su Deposito, y después paso al Altar Colateral del lado de la Epístola que tiene un retablo de Santa Ursula y las Once Mil Vírgenes donde también hizo oración y mudó los blandones dorados que en el estaban, mudó el Atril, adoro la Santa Cruz que en el estaba, y en el Altar hay una losa blanca partida con un argolla de fierro, que es la bobeda, y sepulcro que pertenece a dicha Capilla y Patronato. Sepuso a otro Altar que corresponde al referido donde hay un retablo antiguo, que antes estaba en el referido según se expresa en la Escritura que esta por cabeza de estos autos, donde hizo la misma ceremonia, e hizo diferentes Actos de Posesion... Estos autos originales, a los que fueron testigos Don Juan de Estrada, Don Cristobal de Cardenal y Marcos Rodriguez, vezinos de Córdoba y firmo y dicho Don Luis, de todo lo qual yo Nicolas de Soria y Cardenal familia del militante numerario notario del Santo Oficio de la Inquisicion en esta ciudad, Escribano del Rey nuestro Señor publico del numero de Córdoba doy fe. Don Miguel de Navas Sanllorente Recio, Don Luis Fernández de Córdoba. Nicolas de Soria Escribano público”.

¹⁹ Nos referimos al caso de doña Catalina Fernández de Córdoba, marquesa de Priego, que encomendará al pintor una serie de obras con destino al colegio jesuita de la capital cordobesa.

Por tanto, se puede certificar no solo la existencia de esta obra en este convento, sino además, en referencia a la fecha de septiembre del año 1717, la presencia del altar de Santa Úrsula en una de las capillas de la Epístola, mientras que el primitivo retablo se encontraría trasladado y situado en la nave del Evangelio. Coincide, por tanto, con el testimonio aportado por Palomino en la medida en que se refiere un cambio de ubicación, y con el de aquellos que lo prosiguen, como es el caso del correspondiente a Ceán Bermúdez o Antonio Ponz. Desgraciadamente el documento no contiene alusión alguna a su autoría, característica que resulta muy común a otros inventarios de bienes de esta época y contexto.

Iconografía y visión estética de "Santa Úrsula y las Once mil vírgenes"

Por otra parte, aunque no ha llegado hasta nosotros ninguna descripción que contenga las particularidades estéticas de la obra, sí que podemos imaginarnos sus cualidades iconográficas en atención al contexto del momento al que se adscribiría la obra, ya que este episodio cuenta con una máxima repercusión plástica en el periodo que comprende entre los siglos 14 y 16. La escena de santa Úrsula y las once mil vírgenes encuentra en la "Leyenda dorada", de Santiago de Vorágine, su más importante y tradicional fuente de difusión. La fábula narra cómo Úrsula, hija de un monarca británico, fue pedida en matrimonio por un rey pagano. Para acceder a este enlace, ella estableció como condición expresa que el pretendiente se convirtiera a la fe católica y la acompañara en una peregrinación hasta Roma. Por ello, la joven embarcaría en un navío junto a diez doncellas, acompañadas cada una de ellas por un número de mil vírgenes²⁰, para posteriormente llegar hasta la capital romana y ser recibida la pareja por el pontífice Ciríaco. En el viaje de regreso la totalidad de la comitiva perecería en una trágica matanza que tendría lugar a los pies de las murallas de la ciudad de Colonia y que sería perpetrada por los hunos. Este suceso trágico desencadenó que el ejército de las once mil pusiera en fuga a los responsables del asesinato.

Atendiendo a la iconografía que habitualmente se presenta en este pasaje, santa Úrsula ostentaría la flecha como principal atributo, en alusión a la que fue apuntada por los arqueros de Atila. Asimismo, aparecería ataviada con un manto desplegado que cubriría y ejercería una alegórica protección sobre las vírgenes que le acompañaron en su viaje, a la manera de las comunes estampas de la "Virgen de la Misericordia". La maqueta del barco, en recuerdo a la navegación en la que emprendió su traslado, podría encontrarse entre los símbolos más usuales.

Por otro lado, debemos apuntar que si bien en España podemos localizar algunos casos en los que se represente este ciclo hagiográfico, desde un punto de vista cuantitativo, goza de una mayor importancia en países como Alemania o Bélgica. Atendiendo, en particular, al caso de la provincia de Córdoba podremos concluir que la presencia de esta escena en las manifestaciones artísticas resulta ser escasamente

²⁰ Ascendiendo, por tanto, a un número total de once mil, según la tradición medieval. Si bien, en los siglos posteriores, los que comprenden la Edad Moderna, en ocasiones, la cuantía se suele reducir a once e incluso a una.

frecuente. La existencia de esta composición en el extinto convento de Santa Clara de la capital cordobesa no nos resulta extraña si tenemos en cuenta que la devoción de Santa Úrsula es promovida por la congregación ursulina, que al igual que las propias clarisas, parten de un núcleo fundacional de carácter franciscano.

Con lo que respecta a Córdoba, se da la casualidad que, en el Medievo, a finales del siglo XIV, el obispo don Fernando González Deza había logrado una singular reliquia de una de las once mil vírgenes²¹. Esta sería depositada en el lugar que, posteriormente ocuparía el enterramiento del prelado, es decir, la capilla que se erige bajo la denominación de San Acacio y Once mil vírgenes²² y que se ubica en el templo catedralicio, en el que Pablo de Céspedes ostentaría el cargo de racionero. Por lo que, quizás, cabe pensar que nuestro pintor tuvo constancia de ese hecho.

Por otra parte, en el mismo recinto catedralicio cordobés, se conserva un óleo sobre lienzo que responde, de manera específica, a la temática de Santa Úrsula y las once mil vírgenes. Centrándonos en su análisis debemos referir que se trata de una obra, de autoría desconocida, que permanece ubicada en la zona central del retablo de la capilla del muro norte, la que recibe la advocación de Santa Úrsula y Santa Francisca Romana²³. Debemos referir que su iconografía responde a ese modelo cotidiano que presenta a la Santa recogiendo bajo su manto a las vírgenes. Por otra parte, también resultan escasas las noticias documentales, de esta composición pictórica, que han llegado hasta nosotros. Lo que sí sabemos es que es citada en el testamento que otorga, con fecha de 17 de agosto de 1614 el racionero don Miguel Bermúdez, fundador de esta capilla²⁴.

²¹ NIETO CUMPLIDO, Manuel, *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 1998, p. 358.

²² En esta capilla se conserva una composición pictórica de una santa desconocida, quizás santa Úrsula, aunque la representación carece de cualquier atributo que nos permita proceder a su identificación.

²³ “[...] Declaro que y digo que el quadro de Santa Ursula ha de estar en medio del altar y encima dél el de Santa Francisca Romana. De otro lado, en dicho documento hace mención a otras pinturas, entre las que figuran aquellas en las que se representa, respectivamente, a San Onofre y a San Raimundo. Al respecto comenta “[...] De los quadros que yo tengo los que fueren necesarios, que yo los mando para la dicha capilla, que quando se haga el retablo que en el se encajen estos quadros”. Y es que, efectivamente, la composición retablistica que los guarda no sería finalizada hasta 1637, aunque fallecimiento se produce con fecha de 8 de octubre de 1614.

²⁴ NIETO CUMPLIDO, Manuel (1998), *op. cit.*, p. 42; RAYA RAYA, María de los Ángeles, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988, p. 44.