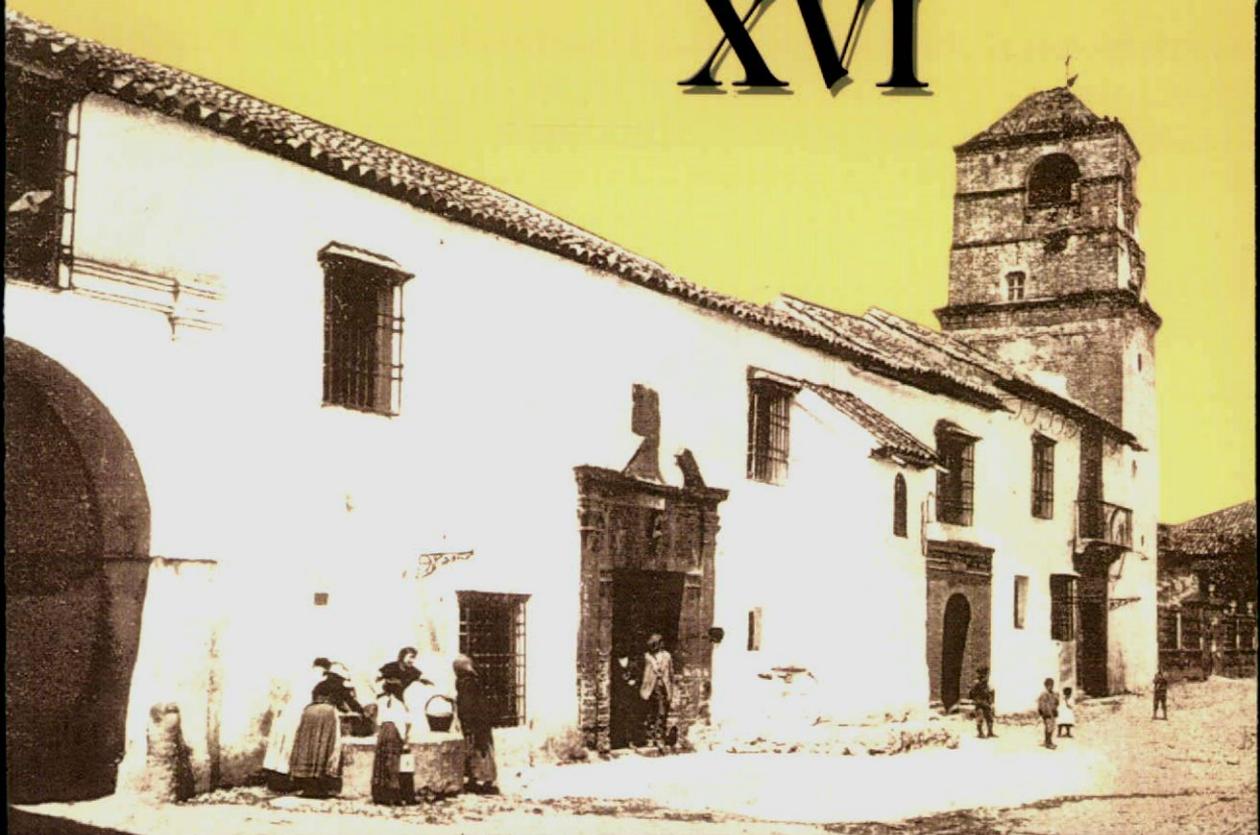


de **Crónica**
Córdoba
y sus Pueblos

XVI



Córdoba, 2009

Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Crónica
de Córdoba
y sus Pueblos

XVI

Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Servicio de Publicaciones de la Diputación de Córdoba

Córdoba, 2009



Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Crónica de Córdoba y sus Pueblos, XVI

Consejo de Redacción

Coordinadores

Juan Gregorio Nevado Calero

Fernando Leiva Briones

Vocales

Manuel García Hurtado

Miguel Forcada Serrano

José Manuel Domínguez Pozo

Antonio Alcaide García

Edita: Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Foto Portada: Fachada del Ayuntamiento de Villatranca de Córdoba

I.S.B.N.: -13- 978-84-613-6617-0

Imprime: IMPRENTA MADBER, S.L.
Pintor Arbasia, 14 Local
Tel. 957 27 72 80
14006 CÓRDOBA

Depósito Legal: CO - 1.444 - 2009

Virgen con Niño o la Abundancia: una escultura del Museo Arqueológico de Córdoba procedente de Hornachuelos

José María Palencia Cerezo
Cronista Oficial de Hornachuelos

Guarda el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba una escultura que desde hace tiempo venía llamándonos poderosamente la atención. Catalogada con el título de *Virgen con Niño* (N^oR^o 625) y como de autor anónimo del siglo XVI, ha estado expuesta al público en su sede del Palacio de Jerónimo Páez hasta tiempos recientes, presentada sobre un capitel invertido que no le correspondía, en una sala de escultura de los siglos XIII al XVII, hoy cerrada al público.

Que sepamos, no tiene literatura crítica alguna, siendo lo único conocido sobre ella, los datos que aporta su ficha catalográfica, elaborada por el arqueólogo Samuel de los Santos Gener cuando fue director del Museo. En ella se expresa que ingresó en el mismo el día 26 de mayo de 1866 por entrega de la Comisión de Monumentos de Córdoba, siendo su procedencia el pueblo de Hornachuelos¹.

En ella es considerada además por el ilustre arqueólogo como del periodo o estilo renacentista, y como obra perteneciente a la escuela sevillana, preguntándose si acaso no habría estado situada en la fachada de una iglesia de Hornachuelos, que quizá no hubiese podido ser otra que la llamada de la Santa Caridad², considerando que,



Supuesta Virgen con Niño. Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Siglo XVII. primer cuarto.

1 Agradezco a doña María Dolores Baena y especialmente a doña María Jesús Moreno, directora y conservadora respectivamente del MAECO, el haberme permitido estudiarla, facilitándome los datos que sobre la misma existen.

2 Por entonces, el edificio del Hospital de la Caridad, antigua propiedad de los frailes del Convento de los Ángeles, todavía se mantenía en pie, aunque su fachada, conocida por fotografía, no presentaba vanos u hornacinas que hubieran podido alojarla. En todo caso, fue ésta la consideración que de la misma tuvo siempre Santos Gener, según dejó plasmado en la publicación definitiva de su Guía del Museo Arqueológico, en 1950. Desde entonces, nada nuevo se ha dicho sobre ella. Véase Santos Gener, Samuel de los: *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, Madrid, 1950, p.118.

para esculpirla, su anónimo autor debió de haber "retratado a una "mujerzuela del pueblo", ya que su rostro recuerda a las de las mujeres de Murillo.

Al margen de las apreciaciones estilísticas de don Samuel, que podríamos considerar bastante tópicos, creemos que tenía suficientes razones para dudar, ya que cuando procedió a hacer el relato de su catalogación, hacía más de medio siglo que la pieza había entrado en el Museo, que lo fue en un momento en que se encontraba todavía ubicado en el edificio del Hospital de la Caridad de la Plaza del Potro, "fundido" con el Provincial de Bellas



La Abundancia. MAECO.
Detalle.



La Abundancia. MAECO.
Imagen completa.

Artes. Además, atravesaba un momento de transición, ya que por entonces y por designio de la Real Academia de la Historia, era nombrado Director-Conservador de la sección de arqueología Luis Maraver y Alfaro, siendo por tanto éste el máximo responsable de que no se hubiesen aportado datos más precisos en el momento de la entrega³.

Cuando hace unos años conocimos con detalle esta pieza nos llamó poderosamente la atención, por su procedencia y porque resultaba un raro ejemplo de estatuaria que, de efigiar a la Virgen con el Niño, como se venía afirmando, no había duda de que su autor no era "sevillano", sino "italiano". Vamos a ver en detalle los fundamentos de este juicio. La pieza mide 75 x 28 x 22 centímetros, a lo que hay que sumar los 18 x 25 x 12 de su pedestal original, - sobre el que no se expuso en su momento- lo que nos da una altura visual aproximada de 1 metro de alto por 30 de ancho y 25 de profundo⁴.

3 Según un oficio de fecha 19 de octubre de 1866 dirigido por el Presidente de la Diputación al de la Comisión de Monumentos, que obra en el archivo histórico de la misma. Maraver estuvo al frente de la sección arqueológica hasta 1871, en que le sucedió Luis María Ramírez de las Casas-Deza. En el mismo se encuentra también diversa documentación relativa a la entrada de esculturas al Museo en 1866, aunque la mayoría referidas a otra *Virgen con el Niño* de piedra que existió sobre la puerta exterior de la Iglesia de Santa María de las Huertas del desamortizado Convento de Mínimos de la Victoria, la cual fue llevada al Museo ese año con motivo de su demolición. Por tanto, ninguno de las que los documentos encontrados parecían ser relativos a la que tratamos.

4 Don Samuel de los Santos yerra también en su ficha catalográfica, pues afirma que sus medidas son 45 x 15 centímetros, dándole una altura de 25 cm. menos.



La Abundancia. MAECO. Frente del pedestal.



La Abundancia. MAECO. Dorso del pedestal.

Dicho pedestal, de considerable fragilidad si lo comparamos con el volumen del resto de la pieza, está hueco por dentro y va decorado en su cara frontal, a modo de escudo, por una venera rodeada de motivos vegetales y flores, que se remata en corona real. En su cara inferior aparece escrito a lápiz grafito, el antiguo número de registro que poseía el conjunto de la pieza, "625". Su diseño y concepto decorativo es muy similar al que presentan diversas piezas italianas de ese momento, como la conocida *Inmaculada* del tesoro de la Catedral de Córdoba, o diversas obras que efigian a la famosa *Madonna de Trápani*, salidas recientemente al mercado.

Ambos están realizados en mármol alabastrito de color amarillento, material bastante deleznable, poco usado en la escultura monumental o de gran calado, precisamente por eso, presentando un considerable estado de deterioro, aunque sólo por su cara frontal, lo que significa que la erosión de los agentes atmosféricos se habrían cebado con ella sólo por esta cara, y por tanto, que por su parte trasera debió de estar protegida por algún elemento a modo de hornacina, donde a tenor del orificio que por ahí presenta, habría estado sujeta mediante algún tipo de agarre metálico.

En todo caso hoy estamos en condiciones de afirmar que no se trata de una representación de María con el Niño, sino más bien de la Abundancia. Eso sí, puesta en clave popular, ya que a diferencia de cómo estamos acostumbrados a ver las alegorías de la Abundancia de tipo culto, es decir, como figura femenina acompañada del mitológico cuerno repleto de frutos de la tierra, aquí



La Abundancia.
MAECO. Dorso.



La Abundancia. Museo Municipal de Madrid.

década de los noventa del siglo XX por el profesor Martín González⁶.

Por el contrario, Cherry lo presenta ya como a un mero negociante que, además de comerciar con esculturas de piedra y mármol, - objetos que a su llegada a España adquirirían precios fabulosos en comparación con los de Italia-, lo hacía también con muebles de piedras duras, vidrios, alfombras, cañones para escopetas, cuerdas, y tapas de instrumentos musicales.

la noción aparece aliada a la condición femenina de la fertilidad, - y también por derivación de la Maternidad -, con objeto de hacerse más clara y entendible al pueblo.

Bajo esta misma consideración ha sido también estudiada recientemente por Peter Cherry, una obra similar que pertenece al Museo Municipal de Madrid⁵. Representa también a una mujer con un niño, al que sostiene con ambos brazos, el cual, a diferencia del que presenta la de Hornachuelos, aparece recostado y ajustándose contra su pecho.

Lo importante de esta otra pieza es que se sabe importada a España por Ludovico Turchi (C.150-1627), un mercader de origen florentino residente en la corte de Madrid, que según Cherry, se dedicó fundamentalmente a suministrar de escultura al arquitecto Juan Gómez de Mora (Madrid, 1586-1648) para sus obras monumentales. La aparición de su nombre en la documentación de la época, había hecho suponer a algún investigador que se trataba de un escultor italiano con residencia en España, aunque esta suposición ya había sido

desmentida en buena

parte durante la

parte durante la



La Abundancia. Museo Municipal de Madrid. Detalle.

5 Véase Cherry, Peter: "Ludovico Turchi, importador de escultura italiana", en AAVV: *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid, 2003, pp. 335-344.

6 Véase Martín González. Juan José: *El escultor en Palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*. Madrid, 1991, en especial pp. 164-166.

Su nombre aparecerá asociado también con la llegada a España de varias esculturas de carácter mitológico, como las de Marte y Venus realizadas en Génova para ser ubicadas en la puerta principal del desaparecido Alcazar madrileño, así como también, con piezas destinadas a las nuevas fuentes que se proyectan en Madrid entre 1615 y 1620⁷.

Para una de ellas estuvo destinada la escultura del museo madrileño a que nos referimos, que mide aproximadamente 148 centímetros de alto por 53 de ancho, es decir, justo el doble que la nuestra. Está confeccionada en mármol de alabastro vetado, presentándose por ello más oscurecida, factor al que habría que sumar la acción de la intemperie cuando no hubo de encontrarse bajo cubierto.

Como detalles más característicos va a presentar dos fíbulas o brochecillos que le ajustan el fino quitón por encima del pecho a la altura del hombro, exhibiendo idéntico peinado que la nuestra, en este caso tapado hacia la parte trasera por un velo que le nace del manto, por lo que estamos ante una suerte de dama velada desprovista de todo atributo⁸.



La Abundancia. MAECO. Detalle.

Por lo demás, es evidente que se relaciona estrechamente con la de Hornachuelos en la tosca manera en que han sido cinceladas sus manos, aunque en este caso el niño ha perdido completamente el brazo derecho, - quizá su elemento más frágil por ir separado del cuerpo-, pareciendo presentar en su mano izquierda una bola "quizá resto de alguna fruta", que presiona sobre el pecho de la madre.

En todo caso, a pesar de que por más de un detalle ambas parecen salidas de un mismo taller, no cabe duda de la factura más fina y detallista de la de Hornachuelos, que presenta igualmente peplo largo e himatión, aunque el primero se vuelve más sofisticado, quedando ribeteado en la zona del cuello por los extremos de los finos pliegues que, entero, dibuja. Por lo demás, la figura se reviste con un quitón de gasa o seda recogido con varias fíbulas, una a la altura del pecho y otra en el hombro izquierdo, que le ciñe el peplo hasta la media manga.

Por su parte, el himatión se abre por la parte derecha del cuerpo, dejando ver otros dos detalles muy característicos: un pasante o asidor de tela enrollada ceñido a la cintura, que se desarrolla al completo por la parte trasera, y una caliptra que le cubre la cabeza sujetándole

7 Vid. Martín González, J.J: *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983, p.244.

8 Lleva número de registro 3136, y se encuentra en la actualidad embalada en los almacenes del Museo en un sitio poco accesible, por lo que no me ha sido posible estudiarla con más detalle. Agradezco a doña Sonia Fernández Esteban la amabilidad que ha tenido en informarme de las condiciones en que se encuentra, facilitándome la única imagen de la parte delantera que en este momento se posee.

el cabello, peinado con raya central hacia atrás, extendiéndose hacia la parte inferior recogido con otra fibula que lo desarrollará en suerte de cola de caballo. Con todo ello, no cabe duda de que se trata de un personaje femenino aditado con finos adornos, es decir, fibulas de piedras preciosas o camafeos, que presenta según era moda entre las mujeres romanas de la época del Imperio.



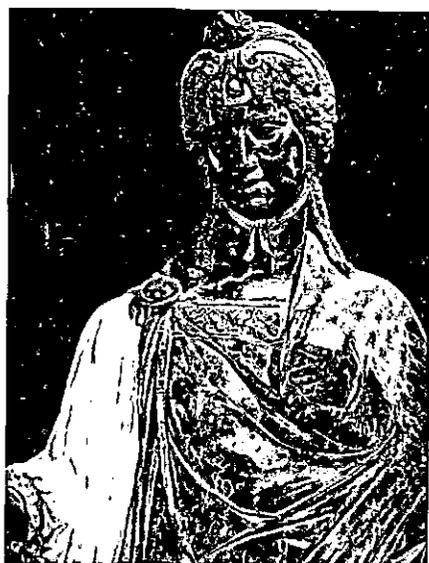
Agostino Busti: Virgen con Niño. 1522. Museo Sforzesco. Milán

Por otro lado, el niño, - o niña, ya que al haber perdido un brazo, la piernecita derecha y toda la cabeza, resulta imposible diferenciar su sexo-, viste enconjuntada con la madre, haciendo ademán de querer desplazarse hacia esa parte, debiendo su madre sujetarlo por la pierna contraria para que no escape.

Contemplada sin perjuicio alguno, da la impresión de tratarse de una Virgen con el Niño inspirada en los modelos italianos del Renacimiento. Recordemos, por ejemplo, su parecido con la famosa *Virgen con Niño* esculpida en 1522 por Agostino Busti, apodado el Bambaia (Busto Arsizio, Milán, 1483- Milán, 1584), hoy conservada en el Museo del Castello Sforzesco de Milán, y tenuta como uno de los mejores prototipos de esta iconografía en el renacimiento lombardo. Muy al contrario, con su cándida apariencia de "madonna con bambino", alejada de toda erótica y toda interpretación complicada, este tipo de piezas artesanales traídas de Italia, hechas con materiales pobres, - que podían burlar con facilidad el férreo control ideológico impuesto en España por el Tribunal de la Inquisición-, gozaron de una amplia clientela entre la nobleza, que se hizo cargo de su alto valor decorativo.

Por ello se fabricaron profusamente durante las tres primeras décadas del siglo XVII, periodo en que, especialmente en Roma, pero también en menor grado en las principales ciudades italianas, y en base a los nuevos descubrimientos arqueológicos y consiguientes transformaciones urbanísticas que experimentará, principalmente, la ciudad de los Papas, se producía una especie de movimiento de autoconciencia de sus antiguos orígenes romanos.

Esta novedosa expresión ideológica de la cultura del momento producirá también nuevas modas, que tratarán de impactar en el pueblo, haciendo que sus productos sean más comprensibles, como venían queriendo desde hacia tiempo las doctrinas emanadas del Concilio de Trento. Así, las complicadas alegorías de Renacimiento se volverán más simples en aras de su fácil entendimiento, y las anteriores alegorías de las Virtudes, generalmente incomprensibles para los illetrados, pasarán a ser simples mujeres acompañadas de niños, con



Nicolás Cordier. La Gitanilla. Hacia 1607-12. Roma. Villa Borguese.

lo que también su polivalencia o multisignificado estaba asegurado. Valga como ejemplo la alegoría de *La Caridad* que realiza hacia 1600-02 el escultor Nicolás Cordier (1565-1612) con destino a la parte inferior del Mausoleo de Luisa Aldobrandini en la Iglesia romana de Santa María Sopraminerva, formada por una mujer acompañada de varios niños sin ningún otro aditamento significativo.

Poco a poco, la nueva “moda romana”, en medio del giro sensual y naturalista que realiza el Barroco, impacta en todas las esferas del arte, produciendo ejemplos cada vez más sofisticados en base a la mezcla de mármoles de diferentes colores mezclados con metales dorados, aliándose con ello al gusto por lo exótico y profano que embaucó a las clases ilustradas de su tiempo. Recuérdese el caso de esa *Zingara* o *Gitanilla* que fuera magistralmente tallada por Cordier hacia 1607-12 para la villa de la todopoderosa familia romana de los Borguese, hoy situada en la sala llamada de Hércules.⁹

Desde Roma, la moda llegaría a extenderse por toda Europa gracias a esos talleres locales que se encargaron de inundar, con piezas producidas hasta cierto punto en serie, las casas particulares y espacios públicos de ciudades de media Europa, fenómeno comercial que en España fue especialmente significativo debido a nuestras estrechas relaciones con Roma y con las ciudades de nuestros dominios en el Milanesado, Nápoles y Sicilia.

Conocemos los nombres de varios comerciantes que se dedicaron a la venta de obras de arte entre Italia y España, pero baste señalar como más cercanos, en el campo de la pintura, al sienés Pietro Sorri (1556 - 1622), un discípulo de Passignano que en 1605 constituyó una empresa que operaba entre Livorno y Cartagena, desde donde los lienzos eran enviados a la Corte, donde iba a mediar en su distribución Bartolomeo Carducho, que había adquirido cierta solvencia en este tipo de negocios¹⁰.

9 La historia de esta pieza, y la de otras tantas de gitanas y gitanos danzantes que llegaron a estar durante casi dos siglos y hasta 1897 en la llamada Sala Egipcia de la Villa Borguese, puede verse en : Haskell, Francis y Penny, Nicholas: *El gusto y el arte de la Antigüedad*, edición Cátedra, Madrid, 1990, pp. 179-181.

10 Martínez, Josepe: *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de María Elena Manrique Ara. Madrid, Cátedra, 2006, p. 295, nota 421.

En el de la escultura cabe citar a Felipe Pinelo, un mercader genovés que en 1606 había vendido a la ciudad de Sevilla una fuente de mármol de Génova rematada por un Neptuno de la escuela de Giambologna. Y también a Rutilio Graci, un escultor, ingeniero y arquitecto establecido en Madrid desde 1588, que ejerció fundamentalmente como medallista y proyectista de fuentes, llegando a obtener la dignidad de Gentilhombre por S. M. Felipe IV, falleciendo aquí en 1634. Se sabe que, a partir de 1618, proyecta para Madrid, cuatro importantes fuentes: una para la Plaza de las Descalzas Reales, - de la que solo se llegó a levantar el basamento-, la de la Puerta Cerrada, otra para la Plaza del Salvador, y la que llegaría a ser la postre más famosa, la de la Puerta del Sol, llamada de Las Arpias. En ésta combinó los mármoles negros y blancos con elementos de bronce, estando coronada por una semi púdica figura femenina acompañada de un niño sobre un pedestal adornado con tritones, la cual llegaría a ser conocida con el apodo de La Mariblanca, que parece llegó a ser modelo para otras que posteriormente se fabricaron en España¹¹.

En todo caso, llegados a este punto podríamos preguntarnos quién hubo de ser el propietario de la pieza de Hornachuelos cedida gentilmente al Museo en 1866; y por tanto, cuál pudo haber sido su antiguo emplazamiento. Ambas cuestiones resultan difíciles de precisar y, a falta de documento que lo confirme, los razonamientos pudieran quedarse sólo en elucubraciones. Desde luego, resulta fácil verla emplazada al aire libre, protegida por una hornacina, y sólo en un lugar, a la vez que recoleto, noble y destacado. Y no parece ser éste el caso de ninguno de los templos de Hornachuelos, tal y como a Samuel de los Santos le pareciera.

En este sentido, hemos de señalar aquí que, la circunstancia de que en 1866 - momento en que se produce la donación de la pieza al Museo-, era alcalde de Córdoba José Ramón de Hoces y González de Canales (Córdoba, 1825 - 1895), -que entonces gozaba el título de Conde de Hornachuelos¹²-, nos hizo suponer, en un primer momento, que la donación pudo

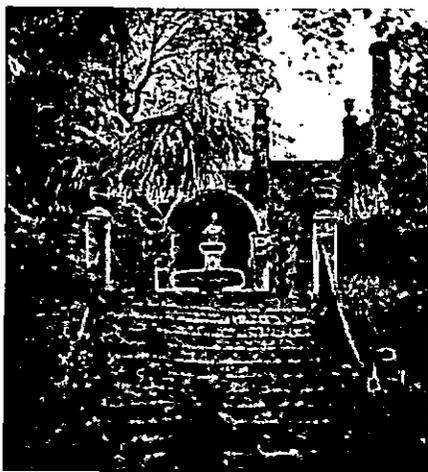
11 vid Martín González, 1983, p.245. La *Mariblanca* madrileña campeó mucho tiempo sobre su fuente en la Puerta del Sol, hasta que a raíz de su desmonte, fue emplazada en el Paseo de la Castellana, volviendo de nuevo - esta vez sobre una columna-homenaje - a su antiguo emplazamiento, desde donde pasó finalmente al Museo de Madrid en 1986. En ella debió inspirarse también el pintor Paret y Alcázar para diseñar, ya en el siglo XVIII y bajo el horizonte de la Ilustración, el remate de otra fuente para la ciudad Pamplona, que en nuestros días luce separada de su taza en el no menos céntrico Parque de la Taconera. En ella el simbolismo se complica porque aparece con el cuerno de la Abundancia y el niño lleva alas, por lo que se dice que, además, simboliza a la Beneficencia.

12 José Ramón de Hoces fue alcalde de Córdoba en varias épocas entre 1852 y 1865, llevando a cabo en ella numerosas reformas, como la construcción del último trozo que quedaba del murallón del Guadalquivir (1852) o la finalización de los Jardines de la Agricultura (1865), siendo nombrado

Duque por decreto de 28 de octubre de 1868 de don Francisco Serrano y Domínguez, Duque de la Torre y Conde de San Antonio. Véase su biografía en Espino Jiménez, Francisco Miguel: *Todos los hombres de Isabel II: Diccionario biográfico de los protagonistas del reinado en Córdoba*, Córdoba, 2009, pp. 178-181.

haberse producido por conducto del mismo, o de algún miembro de su familia, pudiendo haber tenido original emplazamiento en la casa principal que los Condes habían tenido desde antiguo en la villa.

En ese caso, dada la más que probable fecha de su factura durante las tres primeras décadas del XVII, debió haber sido traída o importada de Italia por el almirante don Lope de Aguayo y Hocés, miembro de los Consejos de Indias y de Guerra, que fue Capitán General de la Armada de España y Portugal, y al que Felipe IV le otorgó la dignidad de Conde a título póstumo, beneficiando a su hijo con la villa de Hornachuelos, tras haber encontrado aquel la muerte en 1639 luchando contra los Países Bajos al mando de su nao Capitana. No obstante, las inciertas fechas de aparición del llamado "solar de los condes" en la villa y la no existencia de jardines de cierta monumentalidad en la misma, convertían esta hipótesis en poco probable.



Probable emplazamiento original de la obra en los jardines de Moratalla.

La otra posibilidad, con más grado de realidad, nos llevaba hacia los jardines monumentales de la hoy finca de Moratalla, siendo aquí donde su ubicación pudo haber sido probable, dada la existencia en la actualidad, de un lugar que conserva las características ideales para su emplazamiento. Se trata de un cenador al que se accede por unas escaleras de cierta monumentalidad, donde actualmente existe una pieza incorporada al mismo con motivo de la remodelación llevada a cabo a partir de 1914 por el jardinero francés Nicolás Forestier (1861-1930), cuando era propiedad de la Casa de Viana¹³.

De ser así, habría sido llevada al Museo antes de que Moratalla hubiese pasado a ser propiedad de los Saavedra y Cueto, concretamente a través de don Juan Bautista Cabrera y Bernuy, Marqués de Villaseca (Córdoba, 1830-1871), dueño entonces de la hacienda, que casó con María del Carmen Pérez de Barradas y Bernuy, Marquesa de Peñaflo, falleciendo el 15 de octubre de 1871 sin haber tenido descendencia. Tras producirse el óbito de ésta, la gran finca pasó definitivamente a su sobrino, don José Saavedra y Salamanca, II Marqués de Viana (1870 -1927), siendo éste el que la dotó de su actual aspecto encargando la remodelación de los jardines a Forestier a partir de 1914, es decir, unos catorce años después de que hubiese tomado posesión de la misma.

13 Véase el estudio de Eleuterio Calleja Marchal sobre la transformación de los jardines de Moratalla durante los siglos XIX y XX, titulado "Los jardines de Andalucía del siglo XIX para el siglo XXI: Jardín y Parque de Moratalla", aparecido en la revista *Parjay*, número 21, del invierno del año 2001, pp. 1-9.

Con certeza se sabe que este ilustre de la Casa de Cabrera fue quien, a partir de 1843, emprendió la remodelación contemporánea de los jardines con objeto de transformar lo que hasta entonces era una casa de labor más o menos noble - eso sí, dotada de una gran bodega a la que servían extensos viñedos-, en lugar de fina residencia ocasional, para que a ella acudieran sus destacados amigos madrileños.

Y es que, desde 1850, don Juan Bautista había fijado su residencia en Madrid por ser diputado a cortes y senador, llegando a ser finalmente alcalde de la villa y corte y senador vitalicio, precisamente durante la legislatura 1864-65. Ya por entonces se encontraba rodeado de lo mejor de la nobleza española del momento, entre los que contaba como principal don Luis José Sartorius, el famoso Conde de San Luís, que se sabe visita la hacienda a partir de ese momento en sucesivas ocasiones¹⁴.

Parece lógico, pues, que la pieza, ya antigua y algo deteriorada, no sirviese a los objetivos de la remodelación, habiendo sido entonces ingresada en el Museo por su valor y antigüedad y por las molestias que su conservación ocasionaba, pudiendo haber sido incitado incluso para ello por el propio Maraver y Alfaro, que conocía bien la finca, con objeto de que no se perdiera.

De llegar a corroborarse algún día esta hipótesis, no cabría poner reparos a la afirmación de que debió haber sido importada, o llevada por primera vez a Moratalla, por conducto del matrimonio habido entre don Rodrigo de Cabrera y doña Mariana de Figueroa, del linaje de los Cabrera, que desde 1596 habrían gozado de la propiedad de la finca¹⁵. Según ello, la acción debió producirse en el momento de mayor esplendor de una pareja a la que, según Márquez de Castro, Felipe III había otorgado en 1613 la jurisdicción civil y criminal de su Cortijo el Rubio, que desde entonces pasa a llamarse Vilarrubia, perteneciendo a la Casa de Cabrera durante dos generaciones más¹⁶.

De esta suerte, por más que en las remodelaciones sufridas por los jardines de Moratalla a lo largo de los siglos XIX y XX, se habrían vuelto a poner nuevamente esculturas representando a la Abundancia, la pieza a que nos referimos, más antigua, algo pequeña y bastante pobre de material, encontró finalmente eterno descanso en el Museo Arqueológico de la ciudad, gracias a personas conscientes de la sempiterna importancia de los bienes culturales.

14 Muñoz Torralbo, Concepción: "Notas históricas sobre el Versalles cordobés", en *Diario Córdoba*, 2 de febrero de 2000.

15 Vid. Ruano, Francisco S. J.: *Casa de Cabrera en Córdoba*. Ed. 1779, pp. 74 y ss.

16 Vid. Márquez de Castro, Tomás: *Títulos de Castilla y Señoríos de Córdoba y su reyno*. Ed. de José Manuel de Bernardo Ares. Córdoba, 1981, p. 214.



**Asociación Provincial Cordobesa
de Cronistas Oficiales**



FUNDACIÓN
CajaSur



Diputación
de Córdoba