

La restauración del grupo de las Angustias de Cehegín: nuevas aportaciones documentales a la escultura regional

FRANCISCO E. LÓPEZ SOLDEVILA
FRANCISCO JAVIER BERNAL CASANOVA
JOSÉ FRANCISCO LÓPEZ MARTÍNEZ
ARTURO SERRA GÓMEZ

RESUMEN

La restauración de una obra de arte se muestra como una oportunidad única para la recopilación de datos históricos aportados por la propia obra. En este caso, la restauración del grupo de la Virgen de las Angustias de Cehegín ha permitido el cambio de autoría, atribuida anteriormente a Roque López y que, tras la intervención, se ha certificado como obra de Marcos Laborda. Esta nueva autoría puede hacer reconsiderar el origen de otras muchas obras relacionadas, aconsejando revisar la historiografía actual sobre escultura regional.

PALABRAS CLAVE: escultura, imaginaria, Roque López, Marcos Laborda, Virgen de las Angustias.

ABSTRACT

The restoration of a piece of art offers a unique opportunity for the compilation of historical information, all of which is given by the piece of art itself. In this case the restoration of the group Virgen de las Angustias has taken us to a change of authorship: it was ascribed firstly to Roque López and certified as Marcos Laborda's work after it was intervened. This new authorship can make us reconsider the origin of many related pieces, advising the revision of the historiography of regional sculpture.

KEY WORDS: sculpture, Virgen de las Angustias, Roque López, Marcos Laborda.

La investigación de la historia del arte se encuentra a menudo con dificultades sólo salvables, en ocasiones, mediante el recurso a todo tipo de ciencias auxiliares que permitan al historiador confeccionar un cuadro histórico – estético lo más completo posible del objeto de su estudio. El conocimiento de los actores, a través de sus obras, se nos aparece como el elemento fundamental a partir del cual poder realizar una aproximación acertada al devenir de la creación artística y

sus circunstancias históricas, por lo que las atribuciones de autoría han venido siendo una de las estrategias más habituales en el desarrollo de las investigaciones. De ahí la importancia de poder contar con el mayor número de argumentos posible, y de la más variada naturaleza, a la hora de poder realizar una atribución de autoría, ya que en ésta descansará en gran medida el armazón de toda la elaboración historiográfica posterior. Y esto es así aun cuando se elabore una historia del arte que vaya más allá de la mera enumeración de artistas, ya que para poder explicar un momento estético en profundidad será necesario conocer las interrelaciones que tuvieron lugar entre sus protagonistas. Ocurre que, en ocasiones, el historiador no cuenta más que con la referencia de otras piezas relacionadas y con la aportación de su propia experiencia y el *buen ojo* para poder seguir avanzando en la investigación. El recurso al método morelliano se convierte entonces en casi la única opción, pero sólo el contraste de documentación de distinta naturaleza podrá aumentar la certeza de las conclusiones elaboradas según estos criterios. Una oportunidad única en el mayor conocimiento de las obras nos la ofrece el sometimiento de las piezas a un proceso de restauración. Paralelamente a la restauración material de la obra se debe acometer una restauración histórica utilizando para ello toda la información que la propia obra nos puede ofrecer. La identificación de la utilización de unos mismos materiales, de una manera de trabajar repetidamente contrastada, de un mismo tipo de pigmento, plantillas, capas preparatorias,... son argumentos que se deben añadir a la constatación de coincidencias de naturaleza formal. Desde luego, no quiere decir esto que sean los restauradores los encargados de la confección de una historia del arte fidedigna a partir de las pruebas analíticas sino que las conclusiones del trabajo de restauración deben servir de instrumento para la investigación histórica. Sólo el conocimiento global de la obra y su circunstancia que puede tener el historiador permitirá un acertado acercamiento a la naturaleza última de la creación artística estudiada.

Sirva todo lo anterior como preámbulo para el estudio de un caso concreto que ha resultado ser excepcional no sólo por la calidad de la información aportada sino, sobre todo, por la trascendencia de la misma que obligará, cuando menos, a la cautela en cuanto al repertorio de obras hasta ahora tenidas como indudablemente pertenecientes a la creación de determinados autores. La restauración de una pieza, la *Virgen de las Angustias* de la Cofradía de la Preciosísima Sangre, de Cehegín, considerada hasta ahora obra del escultor Roque López teniendo en cuenta la información documental aportada por el catálogo de las esculturas realizadas por el discípulo de Salzillo y los aspectos formales propios de su escuela que presenta el grupo escultórico, ha permitido la adjudicación indudable de su autoría a otro de los discípulos de Salzillo, Marcos Laborda, al tiempo que obliga a tomar con cautela las conclusiones basadas en el referido catálogo de Roque López'.

Con fecha del mes de mayo de 2002 entró en el Centro de Restauración de Obras de Arte de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el grupo escultórico de la «*Virgen de las Angustias*» de la Cofradía de la Sangre de Cehegín, grupo escultórico en madera de ciprés, policromada y estofada con oro fino, atribuido tradicionalmente al escultor Roque López, con fecha de ejecución en 1783. Responde el grupo a la iconografía tradicional del tema de la Pie-

1 *El Catálogo de las esculturas de D. Roque López, discípulo de Salzillo*, cuyo manuscrito había sido conservado por sus descendientes, fue publicado por el Conde de Roche en Murcia en 1888.



1. Virgen de las Angustias. Marcos Laborda. Cehegín

dad, asunto de raigambre medieval que con la espiritualidad declamatoria y efectista barroca adquiriría un interés renovado² y que, en este caso, se ajusta a los parámetros estilísticos de la escuela salzillesca del siglo XVIII.

Efectivamente, fue la época gótica, imbuida de una nueva espiritualidad proclive a la devoción y meditación de los pasajes de la Pasión, la que alumbró, junto a temas de indudable trascendencia como el Cristo Varón de Dolores o el Nazareno, el tipo iconográfico de la Virgen con Cristo muerto, la Piedad. El tema, fruto de la imaginación piadosa, responde no sólo a unas necesidades de narración plástica de un pasaje no constatado evangélicamente pero de indudable efecto conmovedor, sino que, además, por su carácter simbólico, más o menos explícito, favorece profundas meditaciones espirituales. Ese carácter simbólico vendría dado por el hecho de considerarse el tema de la Piedad un trasunto pasionario del más amable tema de la

2 Sobre el origen y evolución del tema iconográfico de la Piedad, cfr. PLAZA SANTIAGO, F. J. De la, «La Virgen de la Caridad de Cartagena: consideraciones sobre el origen de una iconografía» en *Arte y Cultura en el primer centenario del templo de la Caridad de Cartagena. 1893-1993*, Cartagena, 1993, pp. 165-187.



2. Virgen de las Angustias, Cehegín. Visión bajo luz ultravioleta

Virgen con el Niño, lo que, en las primeras versiones góticas centroeuropeas se vería reforzado por el recurso de representar a la Virgen como una doncella, a menudo incluso más joven que Cristo. No se trataría pues, en estos casos, de una representación narrativa, sino que primaría el carácter simbólico, la meditación sobre la prefiguración de la profecía que Simeón hiciera a María al anunciarle que sufriría en su corazón todo lo que su Hijo padeciera en su espíritu y en su cuerpo. Se estimula así la devoción a la Virgen de los Dolores, representados por un corazón traspasado de puñales, como muy conveniente para la edificación espiritual del cristiano, ya que, como aconsejaba Santiago de la Vorágine en el siglo XIII, *«si meditamos en estos dolores y tomamos de ellos ejemplo para sufrir cada uno los nuestros con parecido espíritu, el Hijo de María nos concederá la salvación eterna»*³.

3 DE LA VORÁGINE, S



3. Virgen de las Angustias, Cehegin. Detalle de la zona reintegrada por Juan González Moreno.

Dejando a un lado los fines devocionales, el tema en sí de la Piedad se ha mostrado siempre muy atractivo para la creación artística por las posibilidades de la composición y, sobre todo, por la posibilidad de estudio anatómico que ofrecía la representación del cuerpo muerto de Cristo y, como ha señalado el profesor De la Plaza, el atractivo contraste que presenta con la figura femenina de la Virgen. Según la estética dominante en cada época se han primado los aspectos simbólicos o los narrativos, llevados más o menos hasta sus últimas consecuencias expresivas. Estas diferencias de concepción son fácilmente apreciables si comparamos algunas de las interpretaciones del tema. En la miguelangelesca *Piedad del Vaticano* predominan claramente los aspectos simbólicos en la faz serena de la Virgen doncella que se convierte en altar del sacrificio de Cristo, cuyo cuerpo nos brinda un magnífico desnudo clásico, al modo renacentista, dentro todo de un esquema claramente piramidal, estable y cerrado. En el Barroco, Gregorio Femández, dentro del patetismo que caracteriza la escuela castellana, creará su *Piedad* como una representación dramáticamente sufriente, buscando el amparo en el cielo, en claro contraste con el

cuerpo extendido de Cristo, en una composición en la que las líneas diagonales contribuyen a la tensión del momento, es el triunfo de lo narrativo, del realismo más humano y efectista. En la interpretación napolitana de la *Virgen de la Caridad* de Cartagena, la concepción claramente frontal del grupo consecuencia de su destino como imagen de altar — resalta el carácter de la Virgen como ara del sacrificio de Cristo, trasunto pasional de la románica Virgen como trono del Niño. En este caso se debe además destacar la vinculación existente entre el tema de la Piedad y los fines asistenciales de la institución a la que estaba destinada. Conocida es la influencia de la escultura napolitana en la obra de Salzillo⁴, aunque éste volverá a mostrar unas composiciones aún más abiertas y expresivas en sus diversas versiones de la *Virgen de las Angustias*.

La fortuna que encontraría la representación de esta iconografía se explica tanto por las razones anteriormente referidas como por el desarrollo de distintas hermandades y cofradías en el ámbito de la diócesis de Cartagena durante el siglo XVIII, centuria en la que se favoreció en gran medida dicha advocación⁵.

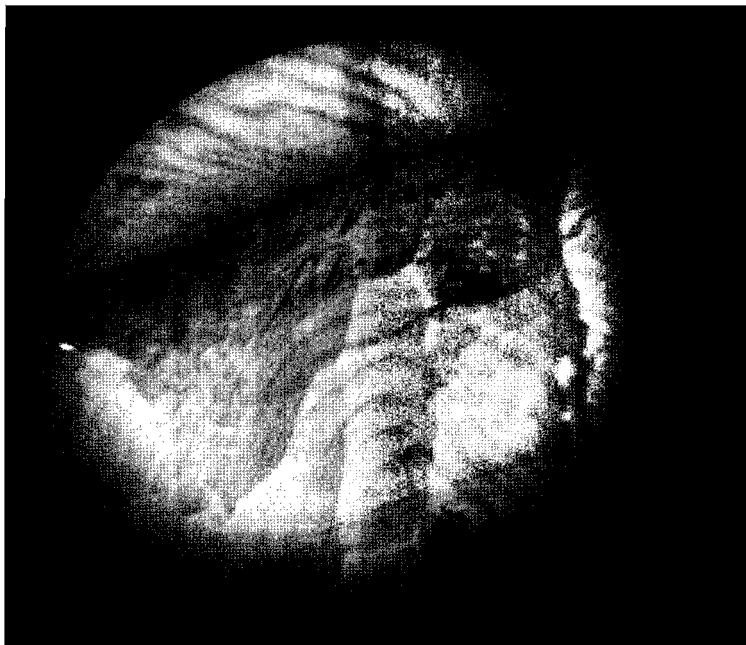
LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS

El grupo escultórico de Cehegín sigue el modelo del realizado por Salzillo para Murcia (1741), el de carácter más narrativo y declamatorio de las cuatro versiones del mismo tema realizadas por el escultor, y muestra el nivel de codificación que habían alcanzado las composiciones del artista murciano, convertidas en referente de toda la plástica y las devociones regionales. Pero la referencia del grupo de la iglesia inurciana de San Bartolomé se nos muestra aquí como un patrón ya algo adocenado, con una elaboración que reproduce los estilemas salzillescos de una manera codificada atendiendo a los recursos habituales de lo declamatorio como medio seguro para alcanzar el éxito popular ya comprobado. El grupo de Cehegín muestra de esta manera algunas características que lo alejan del modelo de Salzillo, como la tosquedad del volumen y lo somero de la resolución en el tratamiento de los paños. Y esto aún en el caso de que fuese el referente de las Angustias de San Bartolomé el modelo seguido por el escultor para la elaboración del grupo de Cehegín, puesto que las coincidencias formales y compositivas son mucho mayores con la *Virgen de las Angustias* de la iglesia de El Salvador de Caravaca de la Cruz. Llegados a este punto, la historia podría complicarse mucho más si atendemos a las sorprendentes observaciones sobre el grupo caravaqueño de las Angustias realizadas por el profesor Ramallo, según las cuales el referente no sería ya tanto Salzillo como Nicolás de Bussy⁶. Pero, antes de avanzar nuevas conclusiones, veamos la documentación aportada por el grupo de Cehegín y el proceso de restauración seguido con el mismo.

4 SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Murcia, 1945/1983, pp. 78-79. BELDA NAVARRO, C., «El gran siglo de la escultura murciana», en *Historia de la Región Murciana*, vol. VII, pp. 395-519. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., «La Virgen de la Caridad y la escultura napolitana en Murcia», en *Arte y Cultura en el primer centenario del templo de la Caridad...* op. cit., pp. 37-54.

5 GARCÍA ABELLÁN, J., «Los días de la Ilustración: sociedad y cultura. La vida cotidiana. La Iglesia diocesana», en *Historia de la Región Murciana*, vol. VII, Murcia, 1980, pp. 286-292.

6 RAMALLO ASENSIO, G., «Fuentes tipológicas e iconografías de Nicolás de Bussy», en *Nicolás de Bussy*, Murcia, 2003, pp. 52-69.

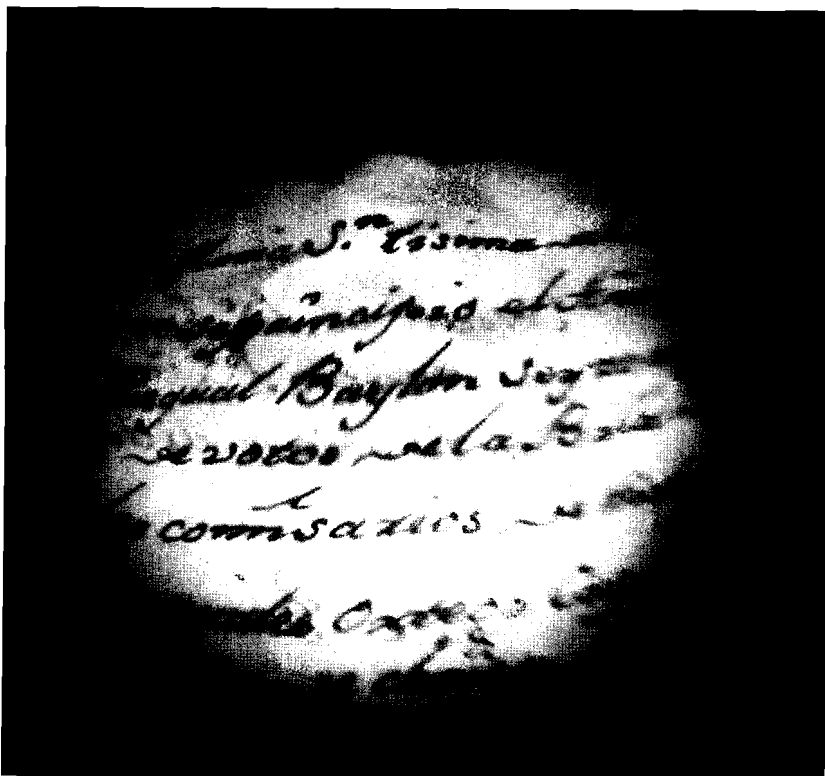


4. Firma en grafito sobre la madera en la caja interior de la Virgen de las Angustias: «*Marcos Laborda fecit*»

EL GRUPO DE LAS ANGUSTIAS DE CEHEGÍN. PROCESO DE RESTAURACIÓN

A su llegada al Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, el grupo presentaba un estado de conservación manifiestamente mejorable, debido a lo desafortunado de la última intervención sufrida, incorporando repintes que desvirtuaban tanto la policromía original como incluso sus valores plásticos y expresivos. Además, en su prolongada trayectoria, el grupo había sufrido otras intervenciones más o menos afortunadas, motivadas por desperfectos ocasionados en guerras, traslados y todo tipo de avatares históricos. Estas intervenciones se habían ido sucediendo en el tiempo según las necesidades de urgencia, sin la necesaria coordinación, por lo que era de suponer que el aspecto que ofrecía la imagen debía diferir en bastante medida del original. La primera intervención debió producirse tras el paso de los franceses por España, en la primera mitad del siglo XIX, atribuida a Baglietto⁷. Con posterioridad, el grupo sería restaurado por el escultor Juan González Moreno en los años

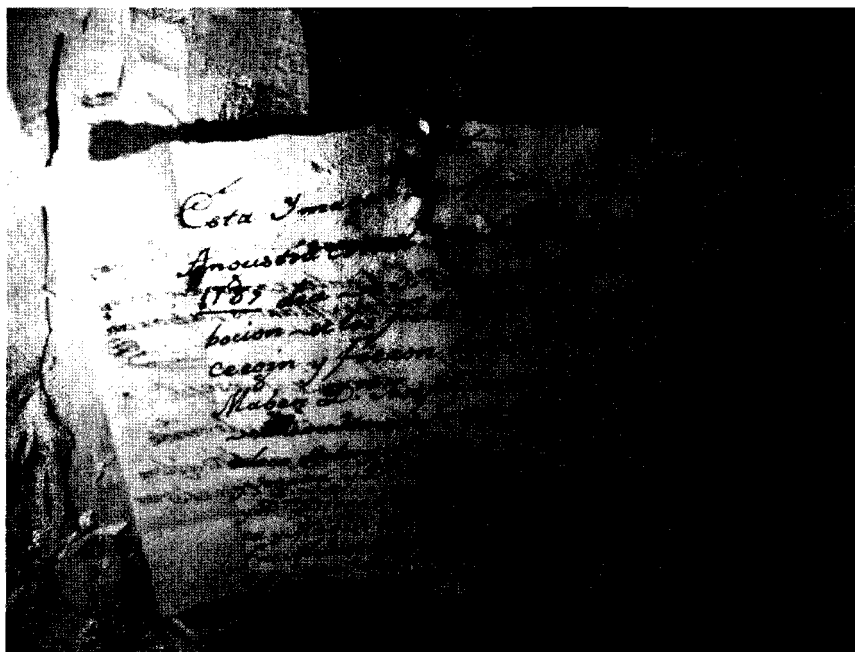
7 ECIJA RIOJA, M., «La Virgen de las Angustias de Cehegín», en *Patrimonio*, Cehegín, 2003. s/p. BAQUERO señala cómo Santiago Baglietto, camino de Cartagena en 1811, recibió en Hellín el consejo de quedarse por un tiempo en la zona donde tendría seguro abundante trabajo como restaurador de aquellas imágenes dañadas por los franceses: «*Dos [años] estuvo, primero, restaurando «santos» por los pueblos de Hellín, Cehegín, Caravaca y Mula*», en BAQUERO ALMANSA, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, 1913-1980, p. 346.



5. Imagen proporcionada por el endoscopio con la cédula de autoría en el interior de la imagen

cuarenta del siglo XX, intervención justificada por los deterioros sufridos durante la Guerra Civil y adjudicada urgentemente con el fin de poder incluir la obra en la exposición antológica organizada en Murcia en 1947 con motivo del segundo centenario del nacimiento del escultor Roque López. Por último, por el afán voluntarista de la cofradía, en la década de los noventa, sufre una reforma y repintes en la policromía, además de incorporarle unos angelitos de escasa calidad artística sustituyendo a los originales desaparecidos.

Teniendo en cuenta los antecedentes señalados, se procedió a elaborar un estudio del estado inicial de la pieza que permitiera diferenciar los originales de los añadidos, estudio previo imprescindible para poder abordar con garantías una intervención de restauración. La escultura presentaba, como hemos adelantado, grandes repintes actuales, junto a otros más antiguos que corresponden a las aportaciones de González Moreno sobre las maderas nuevas, reponiendo las mutiladas durante la Guerra Civil, como: parte de la pierna derecha del Cristo, la mano izquierda de la Virgen, un trozo de nariz de la misma, los ojos de cristal, y pequeños fragmentos de madera de menos relevancia.



6. La cédula de autoría tal y como apareció en la caja del interior de la imagen

Existían grandes zonas repintadas, correspondientes a la restauración de 1993, siendo las más importantes las carnaciones de las dos imágenes y la túnica de la Virgen. La visión de la obra bajo la luz ultravioleta delataba claramente estos repintes, además de los barnices oxidados.

El análisis de pequeñas muestras estratigráficas de la policromía de la túnica de la Virgen evidenció la existencia de dos yesos diferentes, correspondiendo el más blanco al original sobre el que se asentaban restos del temple rosa, junto a otra capa de yeso más basto de color arena sobre la que se asentaban la lámina de oro y el óleo rosa del repinte.

Pequeñas fisuras y descoladuras recorrían muchas partes de la obra, siendo algunas de importante consideración, pues afectaban a la estructura.

Tras los análisis previos del estado de conservación —de entre los cuales dejaremos para más adelante, por su especial trascendencia, el análisis endoscópico—, se procedió a la restauración del grupo escultórico, intervención que, se puede desglosar en las labores de:

1. Sentado de color.
2. Limpieza mecánica.
3. Limpieza físico-química.
4. Eliminación mecánica de repintes.
5. Arreglo de grietas.
6. Tallado e injertado de faltantes de soporte



7. *Cristo prendido*. Iglesia de El Salvador, Caravaca de la Cruz.

7. Estucado de carencias.
8. Realización de estofa con temple de huevo.
9. Reintegración cromática.
10. Dorado.
11. Protección final.
12. Colocación de pestañas y lágrimas.

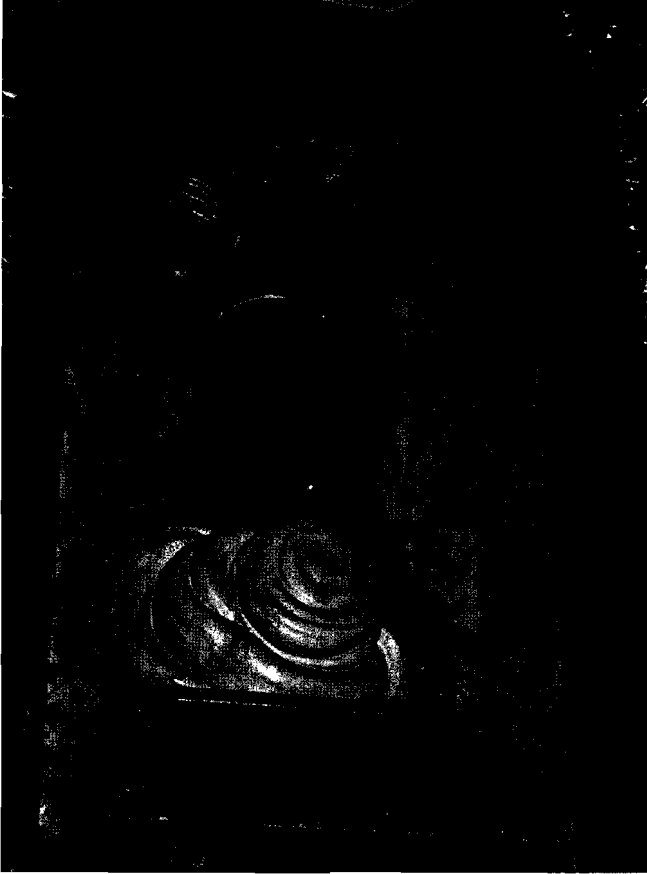
Como adelantábamos más arriba, entre las pruebas analíticas de diagnosis — estudio de estratigrafías, análisis con luz ultravioleta, reflectógrafo de infrarrojos, etc.—, se sometió a la imagen a una endoscopia. Este proceso consiste en introducir en la escultura un endoscopio, cilindro metálico de 8 mm. de grosor que, mediante fibra óptica, trasmite las imágenes que capta



8. *Dolorosa*. Iglesia de El Salvador, Caravaca de la Cruz

en su extremo al ocular de visión. La finalidad básica de este estudio analítico es poder conocer el estado interior de la escultura, sus uniones, el estado de las colas, los clavos usados, posibles ataques de xilófagos, etc. Durante esta operación descrita, se efectúa el orificio en la espalda de la Virgen por encontrarse ahí la caja de vaciado de la obra. Esta caja tenía una doble función: por un lado, servía para aliviar a la obra de peso y, por otro lado, facilitaba la conservación de la escultura pues siendo las paredes de madera más fina es posible eliminar fuertes movimientos estructurales al disminuir la consistencia en la materia.

En esta inspección endoscópica, además de comprobar que la madera se encontraba en buen estado, documentamos unos datos sorprendentes que arrojaban nueva luz sobre la autoría de la obra. En un primer momento, se observó dos inscripciones a lápiz sobre la propia madera, haciendo referencia una de ellas a San Pascual y siendo la otra una firma de autoría, «*Marcos Laborda fecit*». Seguidamente se encontró en la zona inferior de la caja un documento escrito



9. *San Pascual Bailón*. Iglesia de *El Salvador*, Caravaca de la Cruz.

original que, debidamente tratado y estudiado nos proporciona nueva luz sobre la autoría, fecha y lugar de realización de la pieza, así como sobre los comitentes de la misma y su destino inicial. A pesar de la historiografía que venía atribuyendo la obra a Roque López, el documento nos informa de su ejecución en Caravaca, en 1785, por parte del escultor Marcos Laborda:

«Esta imagen de María Stma de las Angustias con el Smo se principió el año de 1785 día de Sn Pasqual Bailón Se hizo a deboción de los fieles devotos de la villa de Ceegín y fieron los comisarios de dicha imagen Dn. José Yoh González Ortega capellán de la ermita de la Sangre de Christo donde se coloco dicha yMagen y Dn Juan Lucas Anbel y Segura y Dn Antonio Joseph González Ortega y Dn Diego Joseph Gongora Espín y seixo esta imagen en Caravaca el artífice quelayzo fue Marcos Laborda



10. *Virgen de las Angustias*. Iglesia de El Salvador, Caravaca de la Cruz

hijo de Pedro Londe Laborda y Juana García Navas fue discípulo Dn Joseph López Reinaba Carlos tercero y en Roma el Sntísimo Pe Pío Sesto Dios los[...].

[Vuelta]

((Solicita[...])Padre Fray Domingo Sanchez Religioso de [...]Pe Sn Franco con los comisarios para la yciase dicho artifice Marcos Laborda.

Biban Jhs Maria y Joseph y vivan todos los Santos de nuestra devoción y Biba Sn Pasqual Bailón y todos los Bienhechores con el Sor Sacramentado Amen

Marcos Laborda (Caravaca, 1752-1822) entró como discípulo en el taller de Salzillo. A la muerte del maestro murciano (1783) debió establecerse en Caravaca, a tenor de la documentación aparecida en el interior de esta imagen de las Angustias, y en Caravaca consta como vecino en el padrón de 1815. De hecho, según la documentación manejada por Melendreras Gimeno en el Archivo Histórico de Protocolos de Murcia, el 6 de noviembre de 1783 Marcos Laborda arrienda una casa en la calle del Colegio Viejo de Caravaca, es decir, que ya en el mismo año del fallecimiento de Salzillo, Laborda ya se ha desvinculado, al menos físicamente, del taller de Roque López. Se trata de un escultor escasamente conocido aún, a quien se le atribuyen algunas obras de gran calidad, como el *Cristo Prendido* de la iglesia de El Salvador de Caravaca.

En el documento se hace referencia también a ciertos personajes que permiten acotar mejor las circunstancias del encargo. Así, encontramos a D. José Y. González Ortega que aparece como capellán de la ermita de la Sangre de Cristo, fundación dependiente de la Orden Tercera Franciscana de Cehegín, en cuyos libros aparece como ministro de la misma en 1781, coadjutor de ministro en 1782-83, y nuevamente ministro en 1784-86 y 1789⁸. Otro de los comisarios de la imagen D. Diego Espín Góngora, aparece en la elección de oficios para el año 1785, año de realización de la imagen, como procurador general de los terciarios⁹.

Respecto al Padre Fray Domingo Sánchez que, en el reverso de la cédula, solicita «*con los comisarios para la yciase dicho artífice Marcos Laborda*», sabemos que fue hombre especialmente dispuesto al estudio. Natural de Almansa (1758), estudió teología en Albacete e ingresó en 1782 en el Colegio de la Purísima de Murcia. En 1785 obtuvo el título de Lector en Artes y Teología, y llegó a ser Ministro Provincial de Cartagena en 1818¹⁰.

La cédula, por descontado, aclara cualquier posible duda sobre la autoría del grupo, pero a nadie se le escapa las incertidumbres que genera en la historiografía. Si la Virgen de las Angustias de Cehegín es obra, como indudablemente lo es, de Marcos Laborda ¿miente Roque López en la relación de sus obras recogida en el catálogo del Conde de Roche? ¿Acaso no es tan fiel como se pensó la transcripción editada por el Conde de Roche? ¿Qué ocurrirá con el resto de obras cuya autoría se atribuye a Roque López por su inclusión en el referido catálogo? ¿Cuál es la verdadera dimensión de la producción escultórica de Marcos Laborda?

Según nuestro parecer, no cabe pensar que Roque López pudiera haber incluido en su relación de obras una cuya autoría no le correspondiese. De hecho, si consideramos las fechas, 1783, en la que aparece anotada la Virgen de las Angustias en el catálogo de Roque López, y 1785, fecha que recoge la cédula como inicio de su ejecución por parte de Marcos Laborda, deberíamos pensar que lo que hizo López fue anotar un encargo que, posteriormente, podría haber pasado para su ejecución a Laborda, establecido ya en la cercana Caravaca.

Aún quedaría por abordar otra cuestión: la verdadera dimensión de la obra de Laborda. Hasta ahora, poco es lo que se sabe de su producción que, salvo alguna excepción, se reduce a unas pocas atribuciones sin apenas más argumentos que la localización geográfica". Así, el

8 Archivo Provincia Franciscana de Cartagena, *Libro de la Tercera Orden, Libro cuarto de decretos y elecciones*, Cehegín, 1760-1789.

9 Ídem.

10 A.P.F.C., Libro de la Tercera Orden, Libro de Recepciones.

11 Según estas atribuciones, la mayor parte de la producción conservada de Laborda, y la de mayor interés, se encontraría actualmente en la iglesia de El Salvador de Caravaca: el grupo de la *Virgen de las Angustias*, el *Cristo*



11. *Virgen de las Angustias*, detalle del Cristo. Iglesia de El Salvador, Caravaca de la Cruz.

profesor Ramallo ha llamado la atención sobre la evidente diferencia de calidad existente entre la *Angustias* de Cehegín, obra documentada de Laborda, con rasgos de repetición adocenada y ejecución poco delicada si la comparamos con la versión de la *Virgen de las Angustias* actualmente emplazada en la iglesia de El Salvador de Caravaca y cuya autoría, junto con la del *Cristo prendido* se le viene atribuyendo al escultor caravaqueño pero sin testimonios documentales¹². Desde luego, el grupo de la iglesia de El Salvador corresponde fielmente en cuanto a su composición y resolución formal con el de Cehegín, pero da la impresión de ser su modelo superior

Prendido, Dolorosa, San Blas, San Antonio y San Pascual Bailón, según MELENDRERAS GIMENO, J. L., *Escultores murcianos del siglo XIX*, Murcia, 1996, p. 58. ESPÍN RAEL le adjudica la ejecución de *San Blas, San Pascual, El Beso de Judas* y la *Virgen de las Angustias*, en ESPÍN RAEL, J., *Artistas y artífices levantinos*, Lorca, 1931- Murcia, 1986, p. 383. SÁNCHEZ MORENO en su aproximación a la escuela salzillesca, se limita a mencionar a Marcos Laborda, aportando referencias anteriores y sin atribuirle obra alguna (SÁNCHEZ MORENO, J. *Vida y obra de Francisco Salzillo. Una escuela de escultura en Murcia*, Murcia, 1945-1983, pp. 187-188).

12 RAMALLO ASENSIO, G., op. cit., pp. 64-69.

o bien una versión mejorada. Es evidente que, actualmente, carecemos de mayores argumentos que puedan ir más allá de los meramente formales para poder realizar una atribución más sólida. La prevista restauración a la que ha de ser sometido próximamente el grupo de Caravaca por parte del Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia puede, si no contar con el regalo documental de la intervención del grupo de Cehegín, aportar datos que permitan establecer relaciones entre uno y otro grupo basados en la analítica comparativa.

CONCLUSIÓN

El documento aparecido en el interior de la imagen de la *Virgen de las Angustias* de Cehegín, con ser importante, hasta fundamental, para conocer la autoría de la obra y las circunstancias del encargo, trasciende con mucho el interés puntual de una obra en concreto. La atribución de la autoría del grupo al escultor Roque López se basaba en los datos contenidos en el catálogo del autor recuperado y editado como de su puño y letra por el Conde de Roche en 1888, y donde figura, entre las esculturas de 1783 «*una Virgen de las Angustias, del natural, con cuatro niños, para Cehegín, por mano de don Francisco de Borja Meroño, en 6.600 reales*».

La aparición de este documento original del siglo XVIII, en el que se declara sin ningún tipo de duda el lugar, la fecha y autoría de la obra por parte de Marcos Laborda —«*seixo esta imagen en Caravaca, el artífice quelayzo fue Marcos Laborda [...], fue discípulo de Dn Joseph López, Reinaba Carlos tercero y en Roma el Sntísimo Pe Pio Sesto ...*»— anula la anterior atribución basada en el catálogo de Roque López y pone de manifiesto la necesidad de revisar la historiografía realizada hasta la fecha, fundamentada en estos datos llegados a nosotros a través de la transcripción de finales del siglo XIX. Al mismo tiempo, el documento contribuye a la consideración de una escuela de escultura regional, más allá de Salzillo y su discípulo Roque López, escasamente conocida hasta el momento y que el necesario estudio debe sacar a la luz con la atribución de nuevas piezas de gran valor artístico.

Así pues, la restauración del grupo de la Virgen de las Angustias no sólo recupera todos los valores plásticos y expresivos de una importante obra escultórica sino que, además, en virtud de la documentación aparecida y su nueva atribución, convierten a la Virgen de las Angustias de Cehegín en referencia insoslayable para el estudio y conocimiento de la escultura regional, una de esas piezas que marcan un antes y un después, un testimonio de indudable veracidad histórica a partir del cual se puede reconstruir con argumentos sólidos el desarrollo histórico del arte escultórico levantino.