



MOLINA SÁNCHEZ



MOLINA SÁNCHEZ

# MOLINA SÁNCHEZ



Del 14 de mayo al 16 de junio de 2002



Sala de Exposiciones de la iglesia de San Esteban

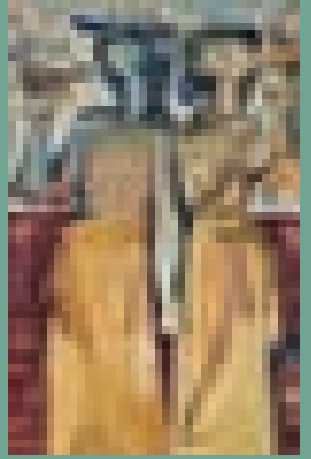


Región de Murcia  
Presidencia

Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales  
Murcia Cultural, S.A.



**FUNDACIÓN CAJAMURCIA**



**ESCRIBIR UNAS LÍNEAS, AUNQUE SEAN BREVES, SOBRE UN PINTOR DE LA TALLA DE JOSÉ ANTONIO MOLINA SÁNCHEZ** resulta siempre reconfortante, porque, junto a la evaluación necesaria, mensurable, de su obra, de su trayectoria –que es lo que justifica la celebración del evento–, el protocolo se transgrede y es al final el corazón, el sentimiento, el que se impone hasta establecer un diálogo íntimo, nunca apasionado, con la seguridad de la línea y la etereidad de la mancha, con la materia cargada de expresión y ligera en la esencia de la cosa representada.

Diálogo y sentimiento que el propio pintor inicia en el momento de transmutar el lienzo inerte en un foco del que irradia la vida expandiéndose más allá del marco, más allá de lo que nos dictan las leyes de la física, que no son las leyes del artista.

Materia y esencia que conjugan en la intención y generan un movimiento acorde con la vida que contienen, pues representan cuerpo y espíritu, lo pesado y lo liviano, lo sensual –en la forma, en el volumen, en la mancha plana impostada y expandida– y lo angélico, términos contradictorios en la apariencia, pero que al ser tratados por el pintor se concilian y se ofrecen con la naturalidad de lo cotidiano.

Molina Sánchez, en sus más de sesenta años de fecunda labor, ha llevado con orgullo el nombre de Murcia a todos los rincones de España y a numerosos países europeos –sirva de ejemplo la “conquista de Lisboa” a finales de la década de los cuarenta del pasado siglo–, y lo ha hecho a través de una pintura sólida en su base y consciente de la necesidad de evolución, dentro de la permanencia de unos valores que en él ninguna circunstancia ha hecho cambiar, de una respuesta al tiempo vivido y un claro alejamiento de las normas imperantes en unos momentos en los que la ruptura era vital para sobrevivir.

Éstas, y otras muchas razones que quedarán al descubierto al contemplar las obras expuestas, son las que justifican la presencia de José Antonio Molina Sánchez en la Sala de San Esteban, en esta exposición que realiza un recorrido pausado, incisivo y representativo por una trayectoria jalonada de éxitos y premios y, sobre todo, marcada por la coherencia y el amor a la pintura.

Y desde la premisa de la justicia, que es la que debe presidir cualquier acontecimiento de esta envergadura, también debe constar el agradecimiento a todos los que han hecho posible la exposición con su trabajo y en especial a las instituciones y particulares que desinteresadamente han cedido sus obras para que ésta alcance la brillantez que ahora podemos contemplar.

**Ramón Luis Valcárcel Siso**  
Presidente de la Comunidad Autónoma  
de la Región de Murcia



**UNA EXPOSICIÓN DE MOLINA SÁNCHEZ ES UN ACONTECIMIENTO QUE LOS QUE VIVIMOS EN ESTA REGIÓN** hemos aprendido a apreciar como algo absolutamente nuestro. Este extraordinario pintor lleva acercándonos el milagro de su arte a lo largo de nuestras vidas como algo cotidiano, familiar y entrañable que pertenece al propio paisaje urbano. Sus cuadros –algunos de los presentes en este catálogo pertenecen a la colección Cajamurcia– están colgados en las paredes de nuestras instalaciones en lugares destacados y, en nuestro devenir diario, siempre hay una mirada de admiración para estas ventanas a la belleza que nos proporciona el pintor.

Artista dedicado fundamentalmente al estudio continuado y analítico de la figura humana, su obra ha ido desarrollándose entre sus estudios de Murcia y Madrid, buscando la expresividad de un rostro idealizado, de un cuerpo que ha ido plasmando en sus cuadros, día a día, con una pincelada fuerte, absolutamente reconocible a primera vista.

Artista y hombre son indivisibles y Molina Sánchez es un gran pintor, pero, fundamentalmente, es una gran persona cuya bondad apreciamos todos y en esa personalidad suya está el reflejo de su obra. Cajamurcia se siente muy honrada en poder participar en esta gran exposición que recoge una muestra significativa de los distintos periodos por los que ha pasado su producción plástica. Ahora, desde la plenitud de su madurez, seguiremos esperando los nuevos cuadros en los que aflorará, estamos seguros, esa tremenda capacidad de creación de la belleza que siempre nos ha regalado. Las alas seguirán completando sus figuras humanas; las flores adornarán los rostros y la pintura intrínsecamente buena se seguirá materializando en sus lienzos.

Así lo esperamos, porque nuestra confianza en el maestro Molina Sánchez es absoluta.

**Carlos Egea Krauel**  
Director General de Cajamurcia



### Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

Ramón Luis Valcárcel Siso  
*Presidente de la Comunidad Autónoma*

Lourdes Avellá Delgado  
*Directora de Proyectos e Iniciativas Culturales*

### Fundación Cajamurcia

Ramón Ojeda Valcárcel  
*Presidente de la Fundación Cajamurcia*

Carlos Egea Krauel  
*Vicepresidente de la Fundación Cajamurcia*

José Moreno Espinosa  
*Director de la Fundación Cajamurcia*

## Exposición

### *Dirección*

Isabel Tejada Martín  
Marcos Salvador Romera

### *Comisarios*

Mari Trini Sánchez Dato  
Pedro Alberto Cruz Fernández

### *Investigación*

Diana Escribano Henarejos  
Jorge Cruz Sánchez

### *Coordinación*

M<sup>a</sup> Rosa Miñano Pintor

### *Ejecución del montaje*

Juan Pérez  
Angie Meca

### *Seguros*

Mapfre Industrial

## Catálogo

### *Textos*

Antonio Martínez Cerezo  
Pedro Alberto Cruz Sánchez

### *Diseño y maquetación*

Dardo

### *Fotografía*

Ángel Fernández Saura  
y archivo del artista

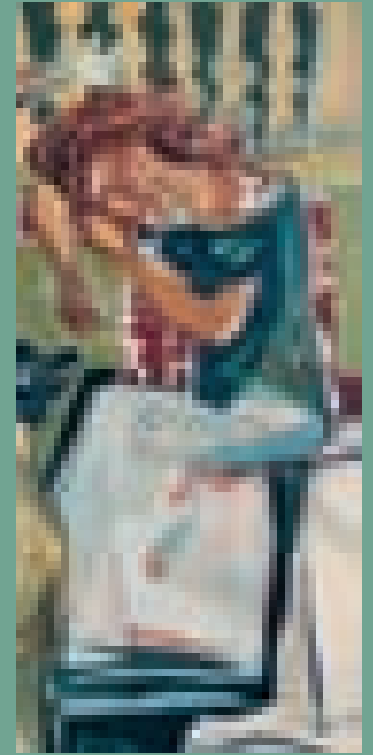
### *Imprime*

A.G. Novograf, S.A.  
I.S.B.N.: 84-606-3215-6  
D.L.: MU-950-2002

## Agradecimientos

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia  
Excmo. Ayuntamiento de Cartagena  
Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver  
Universidad de Murcia  
Facultad de Derecho de la Universidad de Murcia  
Fundación Cajamurcia  
Caja de Ahorros del Mediterráneo  
María Remedios Molina Sánchez  
Remedios Zambudio Molina  
María del Pilar Soriano Zambudio  
Carmen Muñiz Cazaña (Vda. de Cayetano Molina)  
Ángel Pina Ruiz  
Antonio Morales y Marín  
Emilio Morales y Marín  
Manuel Avellaneda Gómez  
Francisco Fernández Salvador  
Paqui Arcas  
Dolores Cerdá Ruiz-Funes  
Joaquín Cerdá Ruiz-Funes  
Fuensanta Cano Pato  
Esperanza Cano Pato  
Ángel Cruz Sánchez  
Mariano Pérez Albacete  
María Dolores Iborra  
Cecilia Revert Molina-Niñirola  
Manuel Fernández-Delgado Cerdá  
Joaquín Fernández-Delgado Cerdá  
Dolores Fernández-Delgado Cerdá  
Enrique Fernández-Delgado Cerdá  
Rafael Fernández-Delgado Cerdá  
Francisco Sánchez Luengo  
María Eloísa Bautista  
Encarna Herrera Herrera  
Mercedes Batlle Sales





## Índice

**Molina Sánchez, retrato del artista en su atmósfera**

*Antonio Martínez Cerezo*

Página [ 10 ]

**José Antonio Molina Sánchez: La encarnación de la Idea**

*Pedro Alberto Cruz Sánchez*

Página [ 26 ]

**Molina Sánchez: Relación de exposiciones**

Página [ 135 ]

**Catálogo de obra expuesta**

Página [ 139 ]

**Bibliografía: libros, catálogos, artículos de prensa y otros textos**

Página [ 210 ]



## MOLINA SÁNCHEZ, RETRATO DEL ARTISTA EN SU ATMÓSFERA

Antonio Martínez Cerezo

[De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando]

*A Amparo, en su cielo,  
por tanto que nos enseñó a querer.*

### I. UN SER DE OTRO MUNDO

Lo primero que sorprende de Molina Sánchez es que no es un ser de este mundo. La afirmación puede resultar chocante, exagerada, fuera de tono y lugar, exceso literario, divagación, dislate, extravagancia, provocación, lo que se quiera. Pero se basa en la observación. Es empírica. Y, en consecuencia, axiomática.

Molina Sánchez, pintor en estado químicamente puro, pintor dedicado plenamente y desde siempre a la pintura, pintor sólo pintor, nada más y nada menos que pintor, no es un ser de este mundo. Su forma de *estar* y de *ser* en el mundo no se corresponde fielmente con la forma convencional de *estar* y de *ser* en el mundo.

Basta conocerle para cerciorarse.

El pintor halla ser todo bueno y quien halla ser todo bueno no puede ser de este mundo.

El pintor busca siempre el lado positivo de las cosas, lo que merece de ellas ser salvado, y quien busca siempre el lado positivo de las cosas, lo que merece de ellas ser salvado, no puede ser de este mundo.

El pintor busca darse a los demás sin esperar nada a cambio y quien gusta darse a los demás sin esperar nada a cambio no puede ser de este mundo.

El pintor no tiene fobias ni enemigos ni intereses y quien no tiene fobias ni enemigos ni intereses no puede ser de este mundo.

Físicamente, el pintor comparte espacio y tiempo con sus coetáneos y contemporáneos. Anímicamente, el pintor habita en otra galaxia. Nuestro mundo no es *su* mundo.

### 2. UN ESPACIO PARA SER

Instinto de todo ser vivo es delimitar su propio espacio, configurarse un lugar en el que habitar. Y no tanto para aislarse del mundo en torno, sino para *ser* en él.

Hablando un día, hace ya no pocos años, del gusano de seda, criatura tan común en la huerta murciana, Molina Sánchez me contaba la admiración que sentía por esta criatura que tan bien simboliza la idea del espacio propio construido para preservar la especie: el capullo de seda en el que el gusano se encierra para dar en larva.

La idea del eterno retorno la protagoniza estacionalmente el gusano de seda, criatura que nace y muere en su simiente, renovándose y rehaciéndose como la nube que toma el agua del río y días después se la devuelve en forma de riego fecundador. Quienes hayan visitado el estudio de Molina Sánchez habrán visto que el artista conserva en lugar visible (noble herencia familiar) un bajorrelieve (en mármol rojo Cehegín o similar) de un gusano de seda entregado al afán de devorar una verde hoja de morera.

Cuando hablaba más que ahora (sus silencios van siendo cada vez más largos), el pintor defendía la necesidad del artista de acotar un espacio propio, de labrarse un mundo en el que *ser*.

### 3. SER EN SU MUNDO

Por ser *en* su mundo el pintor no es *de* este mundo.

El pintor en *su* mundo.

Ay del artista que no es en *su* mundo.

El artista que no es en *su* mundo habita en tierra de nadie, anda de un lado a otro, dando bandazos, tomando de aquí y de allá, prefiriendo la moda al modo, lo que se lleva a lo que se siente. El artista que no tiene un mundo, que no refleja en el arte su personalidad es un artista sin un mundo en que habitar, sin un espacio propio, sin un territorio que defender.

La aspiración del artista, de todo artista, propende al ser irrepetible, único, impar. El artista en *su* mundo. Tal Molina Sánchez,



El artista a los tres años

a quien podrán ponérsele todas las pegadas que se quiera salvo la falta de fidelidad al mundo que se ha creado para ser en él, ese mundo que nos autoriza a afirmar que no es el del común.

¿De qué mundo es entonces el pintor?

Del suyo, de su propio mundo, del mundo de la pintura, en el que lleva instalado tantos años como cuenta, pues nacido fue pintor en Murcia el veinte de junio de mil novecientos dieciocho, en la aristocrática y popular calle San Nicolás, a tiro de piedra del ángel más pleno de Salzillo, el *Ángel de la Oración en el Huerto*, al que se le trae un aire.

El ángel ha madurado con él.

Él, con el ángel.

Y al ángel, ese ángel con tanto *ángel*, debe la gracia, el *ángel*, esa gracia indefinible, que se tiene o no se tiene, ese *ángel*, que autoriza a afirmar que el pintor no es un ser de este mundo.

El mundo de Molina Sánchez –hora es de proclamarlo– es el mundo del ángel en su acepción de ‘gracia’. La gracia del ángel, el *ángel* del ángel, informa absolutamente toda la obra del pintor, expresándose a su través, como ocasión habrá de ver que también a su través se expresa Murcia, la gracia hortense de Murcia, el *ángel* de la tierra de que está hecho su barro.

#### 4. ÉMULO DE LA PLANTA ACUÁTICA

Proust sentía fascinación por el nenúfar, flor que veía crecer en la superficie del agua como un milagro, sin raíces aparentes. Nenúfar de su propio estanque, Molina Sánchez es como la mágica flor del lago, que no precisa –como las demás– de estiércol y tierra para crecer, pues echa sus raíces en el agua, en la que busca su alimento como un pez.

Émulo de la planta acuática, el pintor Molina Sánchez anda a un par de centímetros del suelo, despegado alevemente de la acera y de su cuerpo, no en el estado de brusca levitación que conoce el imprudente que toma una taza de chocolate hirviendo (tal el cura aquel del novelista Gabriel García Márquez), sino en el estado de mística y permanente levitación que conoce el *asombradizo* que se asoma a un aljibe y oye clamar dentro al *Xenius*:

*Oíd, oíd, lo que los hombres han hecho.  
Hundidas que fueron las Atlántidas,  
diéronse ellos a contar calendas y dibujar figuras:  
Alguien, sin duda, les había enseñado.*

¿Quién había enseñado a los hombres que se salvaron del hundimiento de las Atlántidas a contar calendas y dibujar figuras, a cuyo remoto origen pertenecen, sin saberlo, los pintores más actuales? Eugenio d'Ors, bendita licencia poética, nos pone en ascuas con una observación que completa con tres versos aherrojados:

*Desde entonces, ruedan siglos  
al pie de monumentos, que atestiguan,  
piedra sobre piedra, que el hierro cruzó el hierro.*

Molina Sánchez –que conoció a Eugenio d'Ors en los tiempos madrileños de ‘El Gijón’ y Biosca en que su palabra era un verbo, el verbo– tiene un no sé qué de alígero e ingrávito. Cuando está entre nosotros no ocupa espacio ni distrae hacia él la atención. Cuando no está, se le echa en falta.

## 5. AIRE DE SU PROPIA VELA

El pintor –por edad, naturaleza y temperamento– anda cada vez más a su aire, en sí mismo, en sí metido, ensimismado, como una melodía, como un aroma, como un color en su tono.

Molina Sánchez en 1924, a los seis años



El mundo no le alberga, simplemente se adapta a su forma, adoptando –como el líquido en el envase– la precisa forma del artista, su manera de ser, su irrepetible personalidad.

Personalidad que refleja más que palabra alguna la casa del artista, la casa y el estudio del artista, el obrador del artista.

Los artistas, por lo general, buscan tener una casa apartada del trato frecuente, una casa, sí, en la que vivir; pero, sobre todo, una casa en la que aislarse para crear, pues el acto creativo exige reclusión, confinamiento, soledad.

Pablo Neruda en su Isla Verde, donde más que coleccionar caracolas cosechaba rumores de mar que le contaban poemas al oído, en íntimos escuchos laberínticos. La mansión de los Henson en Hammamet, una casa blanca, un jardín surgido de la arena, un universo cerrado creado en Túnez, en los años treinta, por dos grandes estetas, Violett y Jean Henson. La casa-estudio de Anaïs Nin, mucha madera, amplios ventanales, en el distrito de Silver Lake, en Los Ángeles, un sueño a medida de mujer tan procaz en la literatura y tan reservada en la vida cotidiana.

Para vivir en su atmósfera, a su aire, el artista precisa un lugar propio, un espacio que sea a él como una segunda piel.

Molina Sánchez siempre ha tenido estudio fuera de la casa. No concibe pintar en la casa, envuelto en olor a repollo, mudanza de muebles, notas de mercado y otras cotidianidades. Su tendencia a la introversión le lleva a exigir de la vida un espacio para él sólo. De ‘raíces portátiles’ como la Naïn, el pintor plantea a la vida una mínima pero para él sacra exigencia: un lugar para ser más él *en* él.

Notorio es que en el estudio, y en la calle, el pintor mira hacia afuera y ve hacia adentro. ¿Se puede mirar hacia afuera y ver hacia adentro? Sí, si lo que se persigue no es el contorno externo de las cosas, la apariencia exterior, sino su aire íntimo, su esencia.

Para ser en su peculiar mundo de formas, el artista ha de extrañarse del mundo común.

Molina Sánchez es un ser extrañado *de* este mundo.

Instalado *en* su propio mundo.

Aire de su propia vela. O viento de su propio fuego, por ponerlo en términos juanramonianos.

## 6. EXTRAÑADO DE LO COTIDIANO

Extrañarse puede interpretarse, doblemente, como salirse de la entraña o escapar a la raíz y como asombrarse o sorprenderse.

La primera interpretación sublima la idea de un Molina Sánchez tanto más extrañado de lo común cuanto más se instala en lo excepcional. Si vive extrañado del mundo convencional, en *su* mundo, no es por desafección con el nuestro, sino para ser en un mundo de valores, hecho a su imagen y semejanza, que nos invita a compartir con él: el universo de formas que de la nada ha creado.

La segunda interpretación, complementaria de aquélla, redondea la personalidad de Molina Sánchez, cuya actitud habitual ante la vida es la del *asombradizo* que encuentra extraño incluso lo más cotidiano, por considerarlo siempre nuevo o inhabitual, excepcional, deslumbrante, sorprendente, alucinante. Molina Sánchez vive extrañado de lo cotidiano.

Vive en *su* mundo, en su mundo de artista.

A su modo, el pintor nos advierte que no hay un solo mundo, sino tantos mundos como seres hay en el mundo.

«Cada persona es un mundo» es expresión muy castiza que su personalidad respalda.

Su mundo no es el del que lo acepta todo.

Ni tampoco el del que todo lo cuestiona o pone en duda.

Su mundo no es, tampoco, el del que todo lo rechaza.

Su mundo es el de aquel a quien todo le admira.

## 7. EL DIVINO OFICIO DE PINTAR

Que Molina Sánchez vive en la admiración permanente no precisa de mayor explicación. Es obvio. Le delata el aspecto, la forma de caminar, la forma de mirar, la forma de manifestarse; todo en él revela asombro, admiración, sorpresa.



Molina Sánchez en 1937

Al pintor le admira la naturaleza, el arte que hay en la naturaleza, el arte natural, el milagro de la creación: el agua que brota de la peña, el huerto que de la noche a la mañana alborozadamente se abotona, el aire que arrima los vilanos al surco propicio. Y, también, la naturaleza del arte, la naturaleza que hay en el arte.

Para Molina Sánchez el arte no es una mentira (la más hermosa de las mentiras, mentira imprescindible para representar verdades), sino una cosa, una naturaleza.

Y así se le ve acercarse a la naturaleza como si ésta fuera un arte y al arte como si éste fuera una naturaleza, con deslumbrados ojos de naturalista, aproximándose para percibir absolutamente todos los detalles, su música, su aroma, su ritmo, su cadencia, su armonía, su fragancia, su encanto, su misterio, su

textura, su latido...; todo eso, en fin, que sólo alcanza a distinguir el espíritu elevado.

Su rasgo distintivo es el del permanente asombro.

Asombro ante la vida que, naturalmente, refleja la obra.

## 8. TODAS LAS HORAS LE PARECEN POCAS

Consciente, cada vez más, de que la vida es un regalo de horas limitadas y posibilidades regladas, el más hermoso de los regalos y, a su vez, el más cruel, pues su fin es inevitable, un regalo que viene graciosamente del cielo, que nos procura el cielo, cualquiera que sea el nombre que se dé a ese cielo, Molina Sánchez vive cada momento de su vida como si fuera el primero y el último.

Y más aún: como si fuera el único.

Vivir cada momento como si fuera el primero, pintando con renovadas ganas de pintar, con hambre de pintar, con sed de pintar, con avaricia de pintar, aporta frescura, lozanía, desenvoltura, juventud, rebeldía, curiosidad e ilusión al arte.

Vivir cada momento como si fuera el último imprime seriedad, poso, transcendencia a la obra artística.

Vivir cada momento como si fuera el único obliga al artista a apurar al máximo todas las posibilidades de la posibilidad.

Para Molina Sánchez, cada momento es el primero y el último. El único. De ahí que hasta en los momentos de mayor calma se le vea con prisa por llegar al mundo en que habita: el de la pintura.

## 9. DEL SUEÑO AL SUEÑO

“El arte como espejo ante el camino”, que preconizaba Shakespeare. El artista anda los caminos con el espejo en la mano que él mismo es, espejo el artista del camino, recolectando imágenes al paso como el mielero recolecta mieles.

La palabra, ajustada palabra, sabia palabra, deslumbrante palabra, del más grande poeta y dramaturgo inglés, en *La tempestad*, se reafirma en la onírica circunstancia del pintor:



1935. Molina, primero por la derecha, en la exposición del caricaturista Enrique Rubio, con Soler Serrano, Conte, Swan...

*Estamos tejidos de la misma tela  
que los sueños; y nuestra corta vida  
se cierra con un sueño.*

El regalo de la vida es demasiado hermoso como para desaprovecharlo. Somos carne de sueño. Somos un sueño que acaba con un sueño. O mejor aún: en un sueño. Vamos, sin transición alguna, del sueño al sueño. Del sueño en el que nos soñamos vivos al sueño en que dejamos de soñar, en el que nos dejamos de soñar.

El gran sueño de despierto de Molina Sánchez fue, es, será siempre la pintura. Lo que más le importa en la vida, ese sue-

ño que se cierra con un sueño, es pintar. Delimitado el objetivo, todas las horas le parecen pocas para entregarse a ese afán: al sueño de pintar.

Lo demás, lo que hay fuera del arte, el mundo entorno, le interesa menos que la pintura. De la que vive y para la que vive. Y, sobre todo, *en* la que vive, felizmente instalado, desde que la descubriera en su ya lejana primera juventud.

## 10. EL DIVINO OFICIO DE PINTAR

La pintura. Pintar. Ponerse en disposición de pintar. El acto de pintar. A Molina Sánchez, pintor de jornada completa, pintor



de jornada larga, pintor de sol a sol, pintor regularmente dedicado a la pintura, más que la pintura le importa pintar.

El cuadro resuelto le ilusiona menos que el cuadro por resolver. El cuadro resuelto ya no es suyo, es del mundo. El cuadro que sigue siendo suyo es el que aún no ha pintado, el que anda encariñado con pintar, el que se dispone a pintar, el que siente aletearle dentro.

Si tuviera que elegir entre la pintura y pintar, sin duda alguna se inclinaría por pintar.

Pintar siempre. Pintar a todas horas, todas las horas del día, todos los días del año. Pintar mientras el cuerpo aguante. Pintar hasta que esté todo pintado, hasta que no haya nada nuevo que pintar, hasta cerrar los ojos al definitivo sueño de la vida pintando.

Hay que insistir en esta idea que define, más que ninguna otra, física y anímicamente al pintor. Lo que a él le interesa, más que la pintura, más que el cuadro hecho, es el acto físico de pintar, entregarse con hambre de pintar al oficio que venera.

A Borges le oí afirmar, en la UIMP de Santander, que daría lo mucho que llevaba escrito, todo, porque se salvara un soneto, un verso, un párrafo, una línea, una simple y definitiva idea... O mucho me equivoco o nuestro pintor también daría todos los cuadros que lleva pintados a cambio del cuadro que aspira a pintar: el cuadro definitivo, el cuadro que vale por todos los cuadros, el que sobre todos los demás cuadros interesa salvar, que se salve.

Pintar es para él un oficio que algo tiene de divino.

El pintor se entrega a ese oficio como el sacerdote a la misa, el actor al drama o el torero a la lidia. La pintura también tiene una liturgia, su liturgia. El pintor se reviste de pontifical para ejercer su mester, su oficio. Quien no considera que la pintura es una misa, un acto sacramental, un ejercicio de fe en la posibilidad personal de hacer posible los sueños, pinta, puede llegar a pintar. Y estará, sí, en la pintura. Pero sin llegar del todo a *ser* en la pintura.

En la que *es* Molina Sánchez.

## II. LUZ DE SU PROPIA LUZ

La pintura es en Molina Sánchez.

Molina Sánchez *es* en la pintura.

Ser *en* algo es formar parte inseparable de ese algo, no sólo *estar* en ello como está, por ejemplo, la fuchina en el agua o la savia en la rama o la estofa en el santo o la pintura en la paleta, sino *ser* en ello, formar esencialmente parte de ello, ser como el perfume en la flor, como el alcohol en el vino, como la llama en el fuego, como el color en el pétalo, como el agua en la ola...

El misterio de Molina Sánchez, su no ser de este mundo, se explica a la luz de la luz que su figura destila: la del que asombrado pasa yendo miguelhernandinamente de su corazón a sus asuntos, como rayo que desciende en la cal de la pared, deslumbrado, deslumbrante.

*Pasas ante mí y me miras. ¡Tu mirada azul de cristal! ¿Qué hay en ti? Es tu frente como el mundo y tus ojos luceros de la inmensidad; dentro de ti está todo: los oasis, los ocasos, las islas, el amor, la muerte. Algo más, y cuando me asomo a tus ojos, me asomo al infinito.*

Las almas gemelas a oscuras, más incluso que en el haz de luz de la claravoya, se encuentran en su compartido asombro. La luz que guía sus pasos al punto de la coincidencia no es la luz habitual, sino la mucha luz que en sí se tienen. Si coinciden en encontrarse, dicho sea en breve, es a la luz de su propia luz. Molina Sánchez vive la pintura, *en* la pintura, como Juan Ramón Jiménez la lírica, *en* la lírica, siendo pintura, siendo lírica, el *ser* pintor o poeta, sobre el oficio de ser pintor o poeta.

Cuando a Molina Sánchez le vemos cruzar la calle, trastabillado el paso, ausente el gesto y miope la mirada, despistado el rumbo y erizada la menguante cabellera blanca, yendo a pintar a su estudio en el huerto, nos parece que para sí fuera permanentemente recitando, desgranando, paladeando la *Balada de*

los ojos que me miran o la *Balada de las comparaciones* del poeta de Moguer:

*¿Qué es más de cristal, la brisa pura de la tarde clara o el poniente de tus ojos azules y serenos?*

El pintor, que ha perdido mucha vista (su punto más flaco) leyendo poesía y ha frecuentado el trato con poetas (Cano Pato, Gerardo Diego, Jaime Campmany, Salvador Jiménez...) e ilustrado numerosos libros de amigos literatos, tenazmente mantiene que 'la pregunta es el único modo de acercarse al conocimiento'.

## 12. ASOMBRO DE MUNDO

La pregunta –¡ay de quien no se pregunta!– ya es saber, saber de preguntarse por el mundo, espacio temporal que se atravesaba desde el permanente asombro.

Leyendo a sus amigos los poetas el pintor ha aprendido a preguntarse. Oyendo a sus amigos los músicos el pintor ha aprendido a preguntarse. Oyendo a sus amigos los filósofos el pintor ha aprendido a preguntarse, partiendo de presupuestos mínimos para abordar las más altas razones.

*¿Dónde está Dios, en el cielo azul y puro o en el fondo de tu corazón?*

La pregunta prefigura la respuesta, la trae de la mano. La mecánica de la pregunta no nos deslumbra porque forma parte de nosotros, está en nosotros, es tan nosotros como la sangre, como el hígado, como todo humor corporal. Primitivamente, en cambio, la pregunta debió de revestir un cierto componente mágico. El ser humano se puso en pie cuando aprendió a preguntar, a preguntarse. La pregunta, toda pregunta, y más aquella para la que no hay respuesta, es un ala tocada de viento.

Cuando el pintor parece no escuchar es porque está preguntándose algo. Molina Sánchez cree en el empirismo, ciencia que basa el conocimiento en la observación, en la experiencia. El pintor, en apariencia ausente, es –como todo despistado no fingido– un observador nato. Y esa facultad que tiene, la facultad natural de observar, la desarrolla diariamente, cotidianamente, incesantemente, caminando socráticamente entre las flores, a las que hace las más complejas preguntas y de las que obtiene las respuestas más sencillas.

Todo lo cual traslada luego a la pintura.

## 13. UN PINTOR HORTENSE

En Molina Sánchez nada es accidental ni gratuito. Su modo de pintar. La forma de sus formas. El color de sus colores. El ritmo, la entonación, la alegría, el aroma, la fragancia, el encanto, todo eso que destila su pintura le viene de una inspiración que halla su sustento en la observación natural.

Molina Sánchez es un pintor hortense.

Su pintura es hortense.

El ritmo, el aroma, la ondulación, el color, el tono, el ritmo, la métrica, el encanto, el ala, el viento, las criaturas de oro, cuanto pinta proviene de la huerta que pisa, de la huerta en que habita, de la huerta que cultiva, de la mucha huerta que tiene vista y vivida y, sobre todo, de la mucha huerta que en sí se tiene. Nuestro pintor no sabría pasarse sin la Huerta, lugar que conoce como nadie. Hay familias, en Murcia, muy próximas a él, que nacen, viven y mueren en el reducido espacio urbano de las calles principales sin sentir la curiosidad, la necesidad, de dar un salto a los alrededores y enfrentarse al misterio natural de lo hortense.

Lo que saben de la Huerta lo saben de oídas, por los demás, no por experiencia propia, no por su sí.

Nacido en la ciudad, en el reducto más noble, antiguo y señorial de la ciudad, Molina Sánchez no concibe la existencia sin el complemento de la Huerta, lugar donde halla inspiración, lugar que respira como un aire, lugar que bebe como un agua.

Molina Sánchez es un pintor urbano que pinta en el estudio del huerto (Huerto de San Antonio), un huertano que pinta en el estudio de la gran ciudad (Madrid, Murcia).

En cualquier caso: un pintor cuyo motivo es el reducto urbano hortense que lleva dentro, el huerto que habita y que le habita, un huerto donde siempre, a todas horas y en cada rama, canta un pájaro, el pájaro del color más encendido.

#### 14. JARDINERO EN SU JARDÍN

El pintor tiene un huerto en la Huerta (la huerta murciana se escribe con mayúscula), una huerta en el huerto, que cuida con sus propias manos, como el jardinero el jardín, sabiendo el nombre de todas sus flores, su estación y circunstancia, el tiempo de la siembra y el de la poda, el tiempo de la escarda y el de la recolección.

Huerto de San Antonio, con el mismo nombre que el que le tiró el toro del progreso, fuerza resuelta en autovía, en ronda de alivio y circunvalación, río de tráfico en todo caso, allá por la carretera de Algezares, donde la familia criaba moreras para hoja, hoja para los gusanos, gusanos para la seda.

Camino de Salabosque.

Pie de sierra y pinar de la Fuensanta.

Azulado perfil, al fondo, de la Cresta del Gallo, por donde se viene a Murcia la mañana, momento mágico de la 'despierta'.

En el huerto donde cultiva acanto –que el pintor es clásico hasta en esto– anda entre rosas y lirios, glicinas y celindas mejor que entre calles. Los altos andamios de las flores que debe al oriolano Miguel Hernández, murciano también él de dinamita, forman parte del cotidiano jeroglífico de pasos que le llevan y traen de la caña a la flor, de la flor a la verdura, de la verdura al árbol, del árbol al fruto, del fruto al misterio, al renovado misterio del arte natural.

Entre flores y frutos, árboles y verduras, el pintor vive habitado por su mundo, un mundo que no es el nuestro, que no puede ser nuestro mundo, porque su mundo, el mundo en



1941. Con Amparo en el "huerto"

que él habita y que le habita, es el de la belleza perseguida en la pregunta que trae la deslumbrante respuesta.

*En el aroma de estas rosas nos vamos al infinito... ¿Adónde irá el aroma de estas rosas por la ventana abierta al oro del crepúsculo? Vamos, ¿adónde?, con la música y la esencia... y dejemos la casa con las puertas abiertas. Alguien, al entrar, ha de decir: «¿Adónde han ido?» Y las rosas responderán: «Al infinito».*



1946. Con un grupo de amigos: Carmen Conde, Cayetano Alcázar, Entrambasaguas, Pancho Cossío, en la inauguración de su exposición en el Ateneo de Santander

Artista tan *ausentadizo* debe a cada instante reafirmarse en la idea de la existencia, confesarse que ha vivido, que vive, que está, en efecto, viviendo, dada su acendrada propensión natural a extrañarse del mundo e instalarse en la dimensión que le es propia: la de esa especie de permanente extrañeza que llamamos *asombro de mundo*.

Que a la Huerta le nazcan carreteras le parece mal; pero no lo cuestiona. Lo que ocurre siempre es necesariamente. Y él anda en una dimensión de las cosas que no admite la menor divagación.

El pintor comparte emoción con el poeta.

Dejar la casa, esta casa, la única que en verdad tenemos, no es manca mudanza.

Dejar la casa con las puertas abiertas es viajar al infinito, adonde va la música y el aroma de las rosas.

## 15. ENSIMISMADO VIVIR

Su vivir en sí, ensimismado, es su forma de vivir con nosotros. Molina Sánchez comparte con sus contemporáneos y coterráneos un mismo espacio físico y un mismo espacio temporal. Habita con nosotros. Conversa con nosotros. Come con nosotros. Oye música con nosotros. Pero todo eso que hace con nosotros, en nuestro tiempo y lugar, es desde su proverbial ensimismamiento.

El pintor vive en la atmósfera que le es propia, cual si habitara, a la vez, a uno y otro lado del espejo.

Tras allá y tras acá del cristal, envuelto en interrogantes sobre lo humano y lo divino.

Aunque no lo parezca, en persona tan segura, Molina Sánchez

se pregunta tanto como lee. Y lee mucho. Antes, claro está, leía más. Ahora que la vista comienza a flaquearle, va precisando que le lean los libros que quiere, que son todos. El pintor ama los libros hasta el punto de comprarlos. No espera que se los regalen, como todos. Él los compra a pares. Para el estudio y para la casa. Para el estudio de Madrid y para el estudio de Murcia. El pintor, que ha estado alternando mucho tiempo los estudios, no quiere verse sin el libro a mano cuando la necesidad de leer se abre paso en su carne.

Su bien pertrechada librería merece ser comentada. En ella tiene, sobre todo, libros de arte, catálogos, tratados... Y poesía. Molina Sánchez ha leído mucha 'Historia del Arte'. Y esto se nota. No pertenece nuestro pintor a la categoría de pintor que se conforma con pintar. El acto de pintar tiene, para él, que ir acompañado de un proceso intelectual. Molina Sánchez puede expresarse con la misma solvencia cuando habla de un pintor del siglo XVII que cuando presenta a una arrolladora joven promesa, a un recién llegado al mundo de la pintura. El pintor conoce profundamente el románico, que ha estudiado. Y el gótico. Y el barroco murciano.

Frente al cuadro, Molina Sánchez se comporta intelectualmente, como si en vez de ante un lienzo estuviera ante un cristal convenientemente azogado por el reverso.

El asombro del mundo del pintor proviene de esa capacidad suya para leer e inducir, para contemplar e interrogarse sobre la arquitectura natural, arcano que se resiste a ser desvelado.

Sólo quien se pregunta puede llegar a la respuesta.

Y Molina Sánchez se pregunta mucho.

## 16. INTERROGACIÓN CREATIVA

Viéndole, a veces, abstraído, metido en sí, ensimismado, ausente de la conversación incluso cuando lo llevas contigo a presenciar un paisaje nuevo (Cabo Mayor, en Santander) o una exposición nueva (Sorolla, en la Hispanic Society de Nueva York), acompañando al aroma de las rosas provisionalmente en su viaje al infinito, inevitablemente se impone el recuerdo



Autorretrato. Lápiz/papel, h. 1946

de nuestra impagable amiga la escritora romana Giacoma Limentani, quien abre su riguroso análisis sobre *La Hagadá de Barcelona* con un texto alucinatorio, de tan lúcido:

*«La palabra pregunta puede suscitar en la mente la imagen de un individuo mirándose al espejo. ¿Qué otra cosa hace quien se interroga sino ponerse ante un espejo que le devuelve en todas las ocasiones imágenes idénticas y diferentes a un mismo tiempo? No obstante, y aunque se interroge a sí mismo o a otro, la respuesta no puede dejar de reflejarse, de algún modo, en su persona, enriqueciéndola si es pobre, irradiándola de esperanza si produce esperanza, velándola de desesperación si arrebatada o niega la esperanza solicitada».*

Es difícil, por no decir imposible, saber sobre qué se interroga permanentemente Molina Sánchez, pues gusta poco (o más bien nada) hablar sobre él mismo. Pero la idea que tenemos de él se corresponde bastante fielmente con la del ser que se

interroga creativamente para su adentro, la del ser, perplejo, puesto ante un espejo que le devuelve, en todas las ocasiones, imágenes idénticas y diferentes a un mismo tiempo.

Borges aborrecía igualmente los espejos y la cópula, porque duplican el número de los hombres.

La observación borgiana es inexacta.

El espejo no duplica, multiplica.

La imagen que devuelve el espejo es tornadiza, idéntica y diferente a un mismo tiempo, cambiante, incesante, renaciente, como el mar que tan bien prefiguró Verlain en su citadísimo poema de la mar en eterno proceso de reconfiguración.

*La mère, la mère, toujours recommencée.*

## 17. ANTE EL ESPEJO

La imagen reflejada en el espejo. La imagen que devuelve el espejo, los espejos. Tan idéntica y diferente a un mismo tiempo. El reflejo del espejo tiene, en este sentido, un aire onírico, un indudable sustrato mágico. Refleja lo que se le opone. Sí. Pero lo que se opone al espejo no es siempre lo mismo, cambia incesantemente, cambia al afán de cada rato como si estuviera siempre haciéndose.

«Nadie se baña dos veces en el mismo río», escribió Heráclito con los pies metidos en uno que pasaba rápido.

Nadie se mira dos veces en el mismo espejo.

Quien se interroga ante el espejo (siempre que uno se interroga comparece ante un espejo, aunque no exista espejo) no recibe una respuesta unívoca, sino una respuesta a tono con el espíritu que informa la pregunta. Y, sobre todo, una respuesta que se configura siguiendo la horma de la propia personalidad.

La idea de la respuesta ahormándose en uno, tomando la forma de uno en uno, es deslumbrante.

Imaginémoslo.

La respuesta viene –de donde quiera que vengan las respuestas– en forma informe (valga el juego de palabras) reflejándose en la persona de quien se pregunta «enriqueciéndola si es po-



*Paisaje de Santander. Acuarela, 1946*

bre, irradiándola de esperanza si produce esperanza, velándola de desesperación si arrebató o niega la esperanza solicitada». Dado el posicionamiento místico de Molina Sánchez ante la vida y el arte (*continuum* éste de aquella, y a la inversa), fácil es presuponer que si obtiene respuestas tales de las preguntas que se formula ante el espejo es porque su espíritu, su alma modeladora, participa de tan noble condición.

Los espíritus puros propenden hacia lo puro.

Molina Sánchez lleva años pintando ángeles.

El motivo (alegra saberlo) viene dado por su actitud ante el espejo, que, en su caso, es el caballete.

El pintor pregunta, se pregunta.

Y la respuesta la ahorma su personalidad.

‘Cuanto pinta se le convierte en ángeles’, admiradamente sentenció el profesor Camón Aznar.

Giacoma Limentani nos ayuda a comprender por qué.

## 18. RESPUESTA AL MISTERIO DE LA VIDA

La pintura es elección, camino. Molina Sánchez no pinta lo que pinta porque sí. Para Molina Sánchez los ángeles más que un motivo son una respuesta al misterio de la vida, su manera de afirmarse en el insondable poemario-río de la existencia, el



1947. Radio Nacional, entrevista con motivo de su exposición en Biosca

modo (reflejo de su personalidad) que él tiene de ahormar las respuestas que recibe ante cada nuevo interrogante. El pintor pone el pincel ante el lienzo, tal Velázquez en *Las Meninas*.

El arte pasa a su través y hace el resto.

Molina Sánchez comenzó dibujando, haciendo ilustración para los periódicos y las revistas y los libros, tuvo un momento, incluso, en que rondó su cabeza la idea de abrazar la escultura como forma de expresión. Entre sus temas iniciales, no faltó el bodegón ni el paisaje ni el retrato. Pero todo eso que comenzó dibujando, pintando, fue gradualmente desapareciendo a medida que el pintor fue percibiendo, instintivamente, sin apriorismos ni proclamas ni manifestaciones, que no acababa de encontrar forma en su horma, que no se ahormaba ni poco ni mucho en él.

## 19. DE DENTRO AFUERA

Molina Sánchez parte de Goya, contrapunto de Velázquez. Su modo expresionista es tributario del modo del maño. De éste toma la fuerza, el vigor, el valor, la resolución, la pincelada, el aire, la fuerza, la osadía, el arrojo... Y lo reconvierte al someterlo a su cedazo. Molina Sánchez no persigue, en su obra, la plasmación de lo feo, sino de lo bello. Su idea del mundo, el mundo ideal tenazmente perseguido y felizmente encontrado, se compadece mal con la expresión de lo grotesco y lo deforme o con la denuncia social, que puede llegar a admirar en otros, pero que para sí no quiere porque no lo siente.



1948. Antonio Duarte, retrato del pintor Molina Sánchez (escultura en granito)

Hubo, sí, un momento necesario en su producción, denominado de 'preocupación socio-testimonial'; pero duró poco: escasamente cuatro años, de 1947 a 1951, y apenas si tiene importancia en su producción total.

De pintor tan sentido, cual es él, sólo podía esperarse que pintara sentidamente, desde el sentimiento, un sentimiento que tenía que brotar de dentro afuera, nunca a la inversa.

El sentimiento, antes que el tema.

La emoción, antes que la idea.

La intuición, antes que la reflexión.

Y así acabó siendo: brotó el sentir naturalmente, de dentro afuera, dando pie al profesor Camón Aznar a escribir aquello que tan acertadamente escribió de nuestro pintor y que tan acertadamente define su quehacer: 'Cuanto pinta se le convierte en ángeles'.

La fuerza de la tierra precipita imperiosamente el proceso de decantación de Molina Sánchez hacia la pintura de aliento místico y sustrato espiritualista. Tarde o temprano lo que hay en uno sale para que uno sea uno, primero por afloramiento y luego por decantación.

La flor no olvida que ha de ser fruto.

Para ser fruto, la flor ha de frutecer.



1949. Con unos amigos en la exposición en la Sociedade Nal. de Belas Artes, Lisboa

## 20. DIANA ESPIRITUAL

Viajando por Castilla, Molina Sánchez fija su vista en el riquísimo románico castellano. Valladolid, Palencia, Burgos, Cantabria... Lo que ve por estas tierras le enriquece interiormente. Y le va ayudando a resituarse en el modo artístico que siente nacerle dentro. La inspiración no es, como se supone, algo momentáneo. La inspiración es soplo de aliento reconfirmador, viene de largo, dejándose ver, modelando cuanto encuentra al paso.

A Molina Sánchez, el románico le atrae, le admira, le subyuga, le emociona. Sin embargo, las figuras del románico son compactas, chaparras, pétreas, oscuras... Y su inspiración, telúrica. La imaginería románica no acaba de levantar el vuelo. A las figuras románicas no se le ven las alas. Y cuando se le ven, resulta que no aletean. Lo románico no parece configurado para el vuelo. Su afán es de tierra, de asentamiento en la tierra, de enraizamiento en la tierra en la que se sustenta. Molina Sánchez no tarda en percibir que lo espiritual, lo gracioso, lo alado, ha de buscarse en lo gótico.

El gótico alarga la línea recta, verticalizándola; la levanta del suelo y la alza y proyecta en busca del cielo. El gótico es una saeta que apunta a lo alto, más alto todavía, buscando lo in-

asequible. El gótico elimina el sentimiento telúrico del románico, el peso, la pesantez, la firme base terrenal, la solidez, lo granítico, e impone el sentimiento espiritualista de la línea en ascensión, el sueño, el vuelo.

El gótico puede ser una aguja izada. Casi siempre es una aguja. Una flecha dirigida al lugar de promisión: el cielo prometido. El gótico representa, en arte, la oración, la música, el aroma, todo lo que asciende en ansias de infinito.

Tierra en busca de cielo.

Forma de camino hacia la perfección.

Ala, viento, vuelo. Diana espiritual.

## 21. MURCIA, A SU TRAVÉS SE PINTA

Ante el espejo (espejo que uno es cuando se interroga, aunque no haya espejo delante), Molina Sánchez se pregunta mucho en los años cincuenta. Y halla la respuesta en el barroco murciano. Más aún, en su máximo exponente artístico: Salzillo.

Haberlo escrito antes no empece, sino todo lo contrario, reafirmarlo ahora. Lo murciano –Salzillo a la cabeza– inspira toda la producción artística de Molina Sánchez. La imaginería y la pintura (que el artista conoce minuciosamente), de una



parte, y de otra, todo eso, tan natural, que hace que el horizonte se tense a la luz de una luz propia: la luz levantina; y más aún, la luz suresteña.

Murcia no es barroca por elección.

Murcia es barroca por naturaleza.

Todo en la tierra es deslumbrante, exhuberante.

El sol. La luz. El sol y la sombra, sin matiz de claroscuro. El riego. Las arterias del riego. La Huerta. El huerto. El secano. Lo floral. La floración. La flor. El frutecimiento. Los frutos.

Hay tierra ricas en montes y bosques, en paisajes verdes y en mares bravos, en largas campiñas y en nevados montes. Pues bien: todo eso, que en Murcia puede, a veces, encontrarse en el altiplano, en las zonas más próximas al mar, en la vega alta, media y baja, es lujo de tierra, lujuria, exhuberancia, fecundidad, barroquismo.

Barroquismo natural.

Ahí, precisamente ahí, en la naturaleza que se impone al hombre es donde hay que buscar la razón de ser, barroca por naturaleza, que no por elección del pintor Molina Sánchez, de quien no cabe decir que pinte Murcia, pintándola tanto.

En verdad el pintor no pinta Murcia.

Es Murcia la que a su través se pinta.

## 22. EN EL PRECISO TIEMPO QUE MARCA LA ESTACIÓN

Por no andar en este mundo, se empezó afirmando, Molina Sánchez parece no ser de este mundo. Su dimensión, en efecto, es otra: es la del ensimismado.

Más que una esponja que absorbiera, Molina Sánchez parece ser una de esas plantas –tal el acanto, flor clásica donde las haya, que él cultiva en su huerto– que saben, sin que nadie se lo anuncie ni recuerde, cuándo, en qué día del año, es llegado el momento, el mágico momento, el impostergable momento, de escupir lejos de sí (animalico despierto), hacia la receptiva y propicia tierra, la semilla para que el fenómeno de la reproducción se perfeccione en el preciso tiempo que mar-



Isla de Madeira. Cera/papel, h. 1948

ca la estación.

Si Molina Sánchez parece no ser de este mundo es precisamente por eso, porque está en el mundo cumpliendo la misión natural para la que ha sido predestinado.

En él, todo es tan natural que parece sobrenatural.

No pinta por vanidad.

Gaya diría que pinta por obediencia.

## 23. REFLEJO DE SU PROPIA CONDICIÓN

Molina Sánchez ha sido dotado por naturaleza con un excelente oído; órgano y facultad que ha desarrollado oyendo música, buena música, a la que es muy adicto, no tanto cuando pinta (pinta oyendo música: Bach, Beethoven, Mozart...), sino en su frecuente asistencia a todo concierto a su alcance. Pero, sobre todo, ha sido dotado por naturaleza con una envidiable capacidad de escucha, con una paciencia y sapiencia y humildad para escuchar absolutamente fuera de lo común. Escuchar, saber escuchar, no es –aunque lo parezca– un acto mecánico o reflejo, sino de bondad, de infinita bondad.

Antes que por indiferencia, soberbia, necedad o desdén se calla por modestia, por prudencia, por humildad.

Generalmente se habla por vanidad, por imponer el juicio pro-

pio o por contraponerlo al juicio contrario. Quien escucha y calla, en cambio, obra por humildad. No porque no tenga algo que decir, sino porque antes de decir él quiere oír lo que tienen que decir los demás. Y, sobre todo, porque quiere estar muy seguro de haber comprendido bien lo que se dice, lo que se le ha dicho, a fin de montar convenientemente la respuesta. Que artista tan locuaz y buen conversador prefiera escuchar antes que hablar no puede por menos que sorprendernos.

Molina Sánchez ni aventura juicios ni gusta hablar de aquello que no le concierne o que desconoce. En su filosofía de vida no cabe la alusión al contrario ni el bulo ni el chismorreos ni la maledicencia ni la insidia. A Molina Sánchez nunca se le oír hablar mal de nadie. Jamás. Y es más: no se le oír nunca, absolutamente nunca, hablar mal de nada, pues su tendencia anímica le induce a poner en clave positiva hasta lo más negativo. Su concepción del mundo, angélica en la forma y en el fondo, no admite lo malo ni mucho menos lo pésimo. Todo, para él, es reflejo de su propia condición, fe de la bondad natural.

## 24. ELOCUENTE SILENCIO

A medida que avanza en años, los silencios de Molina Sánchez devienen más elocuentes, en lo cual se parece a su amigo, a nuestro amigo, Gerardo Diego, admirado poeta y admirable persona, a quien ilustró el libro *La suerte o la muerte*, del que se están haciendo reediciones, dicho sea de paso, sin que Molina Sánchez reclame su derecho a percibir bonificación por las reproducciones, lo que revela, más que comentario alguno, su bondad natural, ese no querer hacer más que lo que debe hacer: pintar. Y no luchar por lo pintado.

Que reproduzcan su obra los editores lo tiene a honra.

Que las reproducciones sigan conservando su valor tantos años después de realizadas y publicadas le enorgullece.

Haberlo cobrado una vez (el poeta le pagó con su agradecimiento, sólo con el agradecimiento, ni una peseta, ni un poema sobre su obra, ni un comentario, perdiéndose, incluso, los dibujos en la imprenta sin que se hayan podido recuperar

o se sepa de su paradero) es, para él, más que suficiente.

Así es el pintor. Callado, reservado, comprensivo, condescendiente, contemporizador, generoso.

En las conversaciones, su siempre esperada palabra tarda en llegar. Y cuando se presume inminente, se vislumbra en él una especie de movimiento interno similar al de la flor (a la que vuelvo) cuando considera llegado el momento de mostrar el fruto. El pintor raramente habla por hablar. Habla para no perder pie en este mundo del que ya se ha resaltado su condición de *ausente* y en el que no le resituamos hasta que, abandonado el mutismo, nos ilustra y eleva con su comentario, siempre certero, atinado, sabio, generoso, a punto.

El pintor mira y ve, oye y escucha con todo el ser. Y esta condición suya, este su permanecer inusualmente atento, metido en sí, es lo que a nuestros ojos perfila esa condición suya de ser extraño de nuestro mundo y costumbres, de ser de otro mundo. Molina Sánchez todo lo mira y ve, oye y escucha, desde la inocultada sorpresa o asombro que le producen las cosas en las que fija el ojo o a las que presta oído; y más que oído: atención.

Y así pinta, desde la incesante admiración y el elocuente silencio, tan ilusionado en el trabajo como en el ya lejano día en que empezó a pintar por probarse, por ver si era capaz de pintar; reto al que sigue enfrentándose diariamente, en cada nueva obra, como si cada momento creativo fuera el último, el único.

Murcia, 2002

---

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

D'ORS, EUGENIO. *Historia del mundo en 500 palabras*. Almacenes Generales del Papel. Madrid, 1969.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *Baladas de Amor*. Almacenes Generales del Papel. Madrid, 1981.

LIMENTANI, GIACOMA. «La Hagadá de Barcelona». FMR, n.º 3. Revista de arte y cultura. Barcelona, 1990.

SHAKESPEARE, WILLIAM. *La tempestad*, I. Obras completas.



## JOSÉ ANTONIO MOLINA SÁNCHEZ: LA ENCARNACIÓN DE LA IDEA

Pedro A. Cruz Sánchez

### I. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

A fines de la década de los diez y principio de la de los veinte, el panorama artístico murciano se hallaba en un importante punto de inflexión, que iba a marcar de manera decisiva su devenir durante gran parte del siglo XX. De hecho, entre 1915 y 1925, la mayoría de los supervivientes de esa generación costumbrista y folclorista del último cuarto del siglo XIX desaparecieron. Figuras de la talla de José María Sobejano, Inocencio Medina Vera o Alejandro Séiquer –fallecidos los dos primeros en 1918 y el último en 1921<sup>1</sup>– cedieron paso a una joven generación de artistas que, conocida como “la de los años veinte”<sup>2</sup>, experimentaba por aquella época su espléndido y definitivo alborear. Nombres como Luis Garay, Almela Costa, Joaquín, Pedro Flores, Ramón Gaya, Juan Bonafé, Victorio Nicolás, José Planes o Clemente Cantos crearon una significativa cesura con el periodo anterior, consecuencia, principalmente, de su compromiso con aquella corriente de renovación cultural que “penetró, ante la sorpresa de unos y la indiferencia de otros, en aquella sociedad cerrada”<sup>3</sup>, y que iba a motivar el hasta entonces inédito interés de algunos de estos autores por las vanguardias artísticas europeas.

Sobre este fondo de “entrega del testigo” de una generación a otra, se va a producir el nacimiento de un conjunto de pintores que, con posterioridad, y con la inestimable coartada que supone la perspectiva temporal, serán agrupados bajo la genérica y no muy aclaratoria designación de “Generación Puente”<sup>4</sup>. Con ella, se pretende expresar el papel de “enlaces” de un amplio número de artistas “que ocupan el espacio-tiempo situado entre los afanes innovadores de los maestros del 27 y la aparición del grupo Puente Nuevo (1960), con el que se abren las puertas a las nuevas vanguardias”<sup>5</sup>. A fin de salvar y justificar la considerable

diferencia de edad existente entre algunos de sus componentes, Olivares Galván distingue dos fases o generaciones dentro de este extenso “puente” por él trazado, a saber: una primera, formada por todos aquellos autores nacidos antes de la Guerra Civil y entre los que cabe distinguir a nombres como Gómez Cano (1912), Blas Rosique (1914), Vicente Viudes (1916), Mariano Ballester (1916), Eloy Moreno (1916), Molina Sánchez (1918), Sofía Morales (1919), Muñoz Barberán (1921), Medina Bardón (1923), Hernández Carpe (1924), Luzzy (1927) o Aurelio Pérez (1930) –por citar unos pocos–, y una segunda, integrada por artistas nacidos a partir de 1937, y en la que figuran, entre otros, José María Párraga (1937), Pina Nortes (1938), Manuel Avellaneda (1938), Francisco Cánovas (1941) y Pedro Serna (1944)<sup>6</sup>.

#### I. 1. Años de la infancia y primeras sugerencias artísticas (1918-1935)

Ni que decir tiene que, en lo que al presente tema de estudio se refiere, es esta primera fase de la “Generación Puente” la que verdaderamente nos interesa, ya que, entre sus nutridas filias, se halla –como acabamos de apuntar– José Antonio Molina Sánchez, sin lugar a dudas uno de los pintores más importantes del panorama regional en la segunda mitad de este siglo. Nacido el 20 de junio de 1918, en la murciana y popular calle San Nicolás, su vida estará marcada por una incondicional vocación artística, que se encontrará favorecida, decisivamente, por el ambiente propicio a este tipo de aventuras que vivió Murcia en los años 30 y 40<sup>7</sup>. Sus padres, Francisco Molina Niñirola –uno de los practicantes más prestigiosos de la ciudad– y Remedios Sánchez Abellán, tuvieron, además de a él, tres hijas: Francisca, Remedios y Cecilia, que convierten a nuestro pintor en el único varón de los cuatro hermanos.

Pocas oportunidades tuvo Molina Sánchez de conocer bien a sus progenitores, ya que, cuando tan sólo contaba con cinco años, sufrió, en primer lugar, la luctuosa muerte de su padre, seguida, pocos meses después, por la no menos lamentable de su madre. Este dolorosísimo suceso, capital y difícil de sobrellevar para cualquier persona, es descargado, sin embargo, por el pintor,



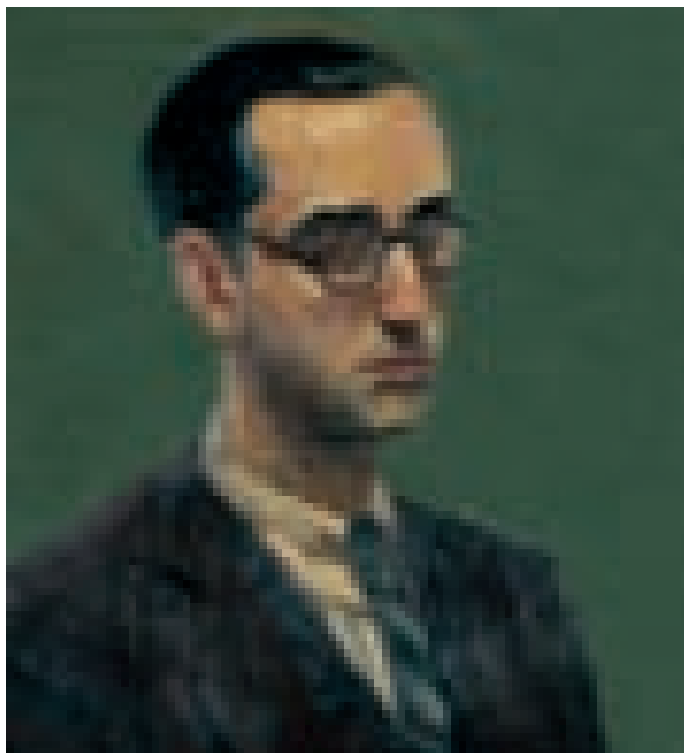
1949. Lisboa, homenaje al pintor, con sus amigos A. Duarte, Adolfo Lizón, Tomás de Melo, Antonio Lino, Breda Simoens y otros

de cualquier connotación traumática que pudiera poseer. La causa es bien sencilla: la corta edad que tenía cuando le sobrevino este duro golpe asestado por la vida apenas si le permitió ser consciente de lo que ocurría enderredor suyo; circunstancia ésta que es reconocida, sin pudor alguno, por él, cuando señala que esa transición a la orfandad que vivió tan repentinamente no revistió brusquedad ni desasosiego algunos: “El día que murió mi padre, yo ni me enteré de lo que había sucedido, y a mi madre sólo recuerdo haberla visto en la cama”<sup>8</sup>.

Esta estimable sinceridad evidenciada por Molina, que evita cualquier tentación de atrincheramiento tras fantasmas y frustraciones infantiles encargados de oscurecer psicológicamente una trayectoria vital, se renueva y vuelve a brillar cuando se le pregunta por las posibles repercusiones que esta temprana orfandad pudo tener en su pintura, a lo cual contesta, sin tiempo alguno para la reflexión o el titubeo, que ninguna<sup>9</sup>. Ciertamente es —como ya señaló Martínez Cerezo en su estudio sobre el pintor— “que buena parte de su retraimiento actual debió de arraigar en aquellos momentos de soledad”<sup>10</sup>; algo que el pro-

pio Molina no sólo no niega, sino que, además, lo observa como una explicación más que probable<sup>11</sup>.

Sea como fuere, lo que sí es cierto es que, para el pintor, esta ausencia de los padres va a suponer encontrarse con una libertad de la que, en otras circunstancias, no hubiera podido disfrutar. Entre las decisiones fundamentales de su vida que la orfandad le permitió tomar y que, con sus padres en vida, hubiera sido del todo punto imposible pensar en ellas, se hallaba, precisamente, la de dedicarse en cuerpo y alma a la pintura. Señala, en este sentido, Molina que “si mi padre hubiera vivido yo no hubiera sido pintor. Era imposible que un hombre como él, practicante y, por lo tanto, pequeño burgués, con un hermano que era uno de los médicos más importantes de Murcia, con sus sobrinos también enfocados hacia la medicina, hubiera accedido a que yo fuera pintor. Y si yo, en el hipotético caso de que mi padre hubiera vivido, le hubiese dicho que quería ser pintor, esto hubiera supuesto para él una de las cosas más terribles del mundo, ya que, entonces, la imagen que se tenía del pintor era la de un desgraciado, un marginado, un bohemio...”<sup>12</sup>.



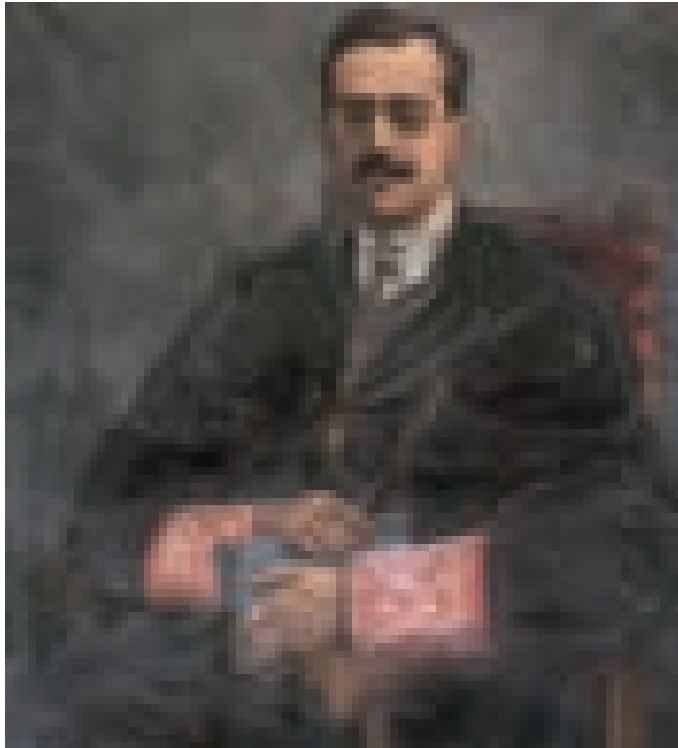
Retrato del poeta Cano Pato, h. 1942. Óleo/lienzo. 74 x 61 cm

Esta libertad de la que dispuso Molina para decidir acerca de su futuro no fue nunca coaccionada ni puesta en tela de juicio por los que iban a ser sus nuevos tutores: sus tíos. Efectivamente, a la muerte de sus padres, tanto él como sus hermanas repartieron el tiempo de su niñez y adolescencia entre la casa y la panadería que su abuela materna tenía en la calle de la Torreta, situada en el popular barrio de la Trinidad, y el hogar de su tío y padrino, y padre de su futura mujer, Dr. Molina Niñirola, que se encontraba en la calle San Nicolás. El ambiente que caracterizaba a cada una de las ramas familiares era –según los recuerdos del propio pintor– distinto: mientras que el barrio de la Trinidad, localizado en los límites de la ciudad con la huerta, se distinguía por un fuerte sabor pintoresco, consecuencia de su constitución como escenario para escenas tan habituales como el regreso del ganado al atardecer o el transitar de personajes populares del tipo del cabrero, el trapero, el ciego de los romances o los mismos vendedores ambulantes<sup>13</sup>,

en casa de su tío paterno las impresiones que recuerda haber recibido son de una índole muy diferente. No en vano, en su casa, el niño curioso y ávido de recibir nuevas impresiones que era por entonces Molina disponía de dos fuentes de conocimiento que él mismo ha calificado como “inagotables”: “Una colección de pinturas como pocas podían haber en ese tiempo en Murcia, con obras de Sánchez Picazo, Almela Costa, Alejandro Séiquer, Garay, Victorio Nicolás, Alcaraz, don Antonio de la Torre, Garrigós, un gran cuadro del pintor alicantino H. Guillén, Medina Vera y buenas copias de Velázquez, Rembrandt y Ribera; y sobre todo, una biblioteca de arte completísima y bien seleccionada”<sup>14</sup>.

Junto a estas importantes sugerencias que el pintor pudo recibir del refinado ambiente cultural que se respiraba en casa de su padrino, el Dr. Molina Niñirola, otras tres significativas impresiones han de destacarse como posibles causas del nacimiento de la “conciencia artística” que, desde muy temprano, se fraguaba en nuestro personaje, a saber: la afición a la pintura de su tío Antonio, en su opinión el más ilustrado de su familia materna<sup>15</sup>, y cuyos cuadros le ayudaron a familiarizarse con el color y el olor a pintura; las constantes visitas que, tras beneficiar a su portero en el reparto del pan, realizaba al Museo de Bellas Artes, en donde se deleitaba, entre otras obras, con el *Cristo muerto*, de Valdivieso; el *Viaje a Éfeso*, de Hernández Amores; los caballeros de Villaciso, sobre todo, el Belén de Salzillo, entonces ocupando una de las secciones del Museo, y del que Molina extrajo múltiples enseñanzas en lo que a la composición y caracterización de grupos populares se refiere que, a buen seguro, pudieron quedar reflejadas, años después, en su pintura<sup>16</sup>, y, por supuesto, y como no podía ser de otro modo, el desfile, cada Viernes Santo por la mañana, de los famosos “pasos” de Salzillo, a cuyo “catálogo de sugerencias” pocos murcianos se pueden sustraer<sup>17</sup>.

Como se desprende de todas estas variadas y múltiples sugerencias recibidas por Molina, durante su niñez, su “campo de acción” fue extenso y excepcionalmente enriquecedor. El hecho de vivir



Retrato de D. Recaredo Fernández de Velasco. 1946. Óleo/lienzo. 98,3 x 78,2 cm

a caballo entre las dos ramas familiares le posibilitaba una libertad de movimientos de la que pocos muchachos podían presumir de poseer. Sus idas y llegadas de un sitio a otro se producían sin que nadie le pidiese explicaciones, tal y como lo confirma el propio pintor al referirse a la casa de su familia materna: “Aquello estaba diluido –declara–; yo entraba y salía de la misma forma que lo hacían todas las personas que allí vivían. Lo que ocurre es que, inmediatamente después de quedarnos huérfanos mis hermanas y yo, para ellos nosotros éramos unas criaturas desamparadas a las que había que proteger; pero siempre desde la perspectiva de ofrecer cariño a quien, entonces, lo necesitaba. Este cariño yo lo recibí, principalmente, de mi abuela, que era la que más se preocupó de nosotros, porque todos mis tíos eran, por aquel tiempo, bastante jóvenes y se encontraban solteros”<sup>18</sup>. Semejante libertad de movimientos de la que disfrutaba Molina, sumada a las distintas huellas que la aprehensión del entorno cultural le dejó, hicieron que una poderosa e infatigable

afición al dibujo se despertase en él y que fuera, en esta especialidad, donde, desde muy pronto, destacase entre sus compañeros de la escuela. Fue, precisamente, con la pretensión de adquirir más conocimientos al respecto que Molina frecuentó, en 1929, las clases de dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, dirigidas por D. Pedro Sánchez Picazo –profesor de Dibujo de figura modelada y Vaciado desde 1927<sup>19</sup>– y D. Manuel Gómez, padre de Antonio Gómez Cano, quien, durante este año, sustituyó ocasionalmente a su progenitor<sup>20</sup>. Su asistencia a tales clases se caracterizó por la inconstancia nacida de un panorama como el de la Real Sociedad Económica, que más que un centro de enseñanza era una guardería donde los padres llevaban a sus hijos con la seguridad de que, durante las horas que allí estuviesen, se hallarían seguros y entretenidos<sup>21</sup>. Esto desilusionó considerablemente a Molina, que, a pesar de los deseos que mostraba por aprender, no encontró mucha seriedad ni en los métodos de enseñanza ni en el alumnado, el cual, en su mayor parte, servía sólo “para incordiar y provocar las iras de D. Pedro y de D. Antonio, que, desde su gran mesa, daban algún grito o palmetazo, tratando, inútilmente, de imponer silencio y orden”<sup>22</sup>.

## 1. 2. La Escuela de Artes y Oficios y el Primer Salón de Primavera (1935)

No mucho más rigor y didáctica encontró el joven Molina en la Escuela de Artes y Oficios, instalada en Murcia en 1935, a cuyos exámenes de ingreso se presentó sin apenas pensárselo, aprobándolos. José Planes, como primer director, y Luis Garray, Clemente Cantos, Joaquín o Victorio Nicolás, entre el nutrido y relevante profesorado de la misma, constituían un prometedor panorama que ningún joven con unas mínimas inquietudes artísticas podía pasar por alto. Molina, una vez superadas las pruebas de ingreso, se matriculó así en Escultura, demostrando, por tanto, poseer una sorprendente inquietud por esta disciplina plástica que, en el mismo período, quedaría refrendada por su decisión de matricularse en las clases de Modelado que Nicolás Martínez impartía en el instituto Alfonso X el Sabio<sup>23</sup>.

Las causas de esta súbita inclinación evidenciada por Molina hacia el medio escultórico no son del todo claras, máxime cuando, si repasamos con atención su larga y prolífica carrera, descubrimos la completa exclusividad con que se ha dedicado a la pintura y el dibujo, no considerando jamás la posibilidad de alternar el pincel con el cincel o la gubia. El propio pintor reconoce no haber tenido nunca tentaciones de expresarse a través del campo de la escultura, ya que “aquello fue una cosa pasajera, consecuencia del devenir normal de los acontecimientos: En el instituto, Nicolás Martínez daba clases de Modelado y yo decidí apuntarme, llegando a realizar dos o tres cabezas. Después vino Planes e inauguró la Escuela de Artes y Oficios, a la que estuve asistiendo durante tres o cuatro meses todo lo más”<sup>24</sup>. La misma falta de constancia que había caracterizado la asistencia de Molina a las clases de la Real Sociedad Económica se volvía a repetir, pues, aquí, en donde nunca llegó a recibir clases del mismo Planes, y sí de Clemente Cantos, a quien recuerda como “el más consciente y responsable”<sup>25</sup> de los profesores que él conoció.

Uno de los hechos más destacados por Molina a la hora de recordar aquellos meses en los que asistió a las clases de Modelado en la Escuela es el de las tertulias que, con frecuencia, allí se solían organizar y en las que, entre los temas expuestos, predominaban todas aquellas cuestiones surgidas de las inquietudes de una generación a punto de enfrentarse al duro revés que supuso la Guerra Civil. Era, ciertamente, un periodo muy difícil desde la óptica política, durante el cual, sin embargo, no faltaron las ilusiones ni las ideas tendentes a dinamizar el siempre ensimismado medio cultural murciano. De hecho, fue en este año, 1935, cuando el infatigable Antonio Hernández-Ros hizo realidad un ambicioso proyecto que, bajo la denominación de Semana de Arte, pretendía ser “una condensación del espíritu artístico que en Murcia alienta y un exponente de la pujanza del mismo. No se trata, pues, de unos festejos de tipo artístico más o menos improvisados, sino de componer un conjunto de la labor de nuestros artistas, que de este modo tienen un motivo y un momento en el que mostrar su arte y la



1952. Pintando el mural *Las estaciones del año* para el Gran Hotel de Figueira de Foz, Portugal

madurez de su temperamento, ante un público interesado en conocerlos y gozar de sus obras”<sup>26</sup>.

Esta Semana de Arte, que no dispondría, desgraciadamente, de una merecida continuidad en el tiempo, ofreció en aquel año, al público murciano, diversos y variados actos: una exposición certamen de pintura y escultura, otra de bordados artísticos de Lorca, dos conciertos por la Orquesta Sinfónica de Murcia, varias conferencias sobre arte y artistas y sendos festivales en la memoria de Lope de Vega y Fernández Caballero<sup>27</sup>. Además, en la mente de Hernández-Ros se encontraba la idea de hacer crecer, en posteriores citas, los contenidos de la Semana, premiando así trabajos publicados u originales como el mejor libro y mejor artículo periodístico sobre temas murcianos o por autor murciano, comedias y composiciones musicales, organizar una semana del libro, con una exposición de éstos, recitales, óperas, etc.<sup>28</sup>. El objetivo –como se desprende de las palabras de Hernández-Ros– era vertebrar y concentrar todas las inquietudes artísticas y culturales que existían, vigorosas y desconcertadas, en la Murcia de preguerra. Ciertamente es que, debido







Bárbara Till [bailarina del Gallo Verde]. Lisboa, 1949. Tinta/papel

a las consabidas eventualidades históricas que tantas ilusiones frustraron, no consiguió que su ambicioso proyecto fructificara en años venideros, pero, a pesar de ello, el mero hecho de que de esta Semana de Arte surgiera un acontecimiento tan significativo como el Primer Salón de Primavera de Pintura y Escultura justifica y honra, sobradamente, el desarrollo de este programa de actividades.

Celebrado en el Parque de Ruiz Hidalgo, este Primer Salón de Primavera contó con la participación de Molina Sánchez, quien, con tan sólo dieciséis años de edad, envió al certamen

un paisaje al óleo que, pintado en el Huerto del Conde<sup>29</sup>, fue, para su dicha, admitido. Tal admisión supuso el que, por vez primera, una obra suya estuviese colgada junto a otras de autores ya consagrados como Garay, Joaquín, Almela Costa, Pedro Flores, Sánchez Picazo, Séiquer o González Moreno, e incluso de jóvenes valores, compañeros suyos de generación, como Sofía Morales, Eloy Moreno, Vicente Viudes o Josefa Luna<sup>30</sup>. Pese a que la pieza presentada por Molina no fue destacada ni comentada por ninguna de las crónicas escritas acerca del Salón, la simple circunstancia de formar parte de la muestra ya suponía un éxito para él, sobre todo teniendo en cuenta las buenas críticas que recibió en su conjunto. De ella se dijo, ciertamente, que no era “una de tantas exposiciones caracterizadas por la heterogeneidad, por la desorientación hasta por el mal gusto en seleccionar las obras. Al contrario, se ve que un fino espíritu organizador, el de los colaboradores del iniciador, ha andado en los pormenores de la instalación, impimiéndole un sello especial de simpatía”<sup>31</sup>.

Dicho certamen, calificado por el propio Molina como el más importante para las gentes de su generación<sup>32</sup>, le ofreció al pintor la oportunidad de enviar, por vez primera, un cuadro a una muestra y, por tanto, de exhibir –con todo lo que ello significa– su trabajo en público. Hasta entonces, la única ocasión en la que el joven autor había dado a conocer al espectador una creación suya había sido con motivo de la serie de obras que, durante el año 1934, se representaron en el Teatro de la Juventudes Antonianas de Murcia y para las cuales, él mismo, ayudado por el, en aquel periodo, pintor y alumno de Garay –aún no había abandonado los pinceles por el micrófono–, Elías Ros Garrigós, realizó los decorados<sup>33</sup>.

### 1.3. Las colaboraciones en “El Liberal” (1936-1937)

Un frecuente error que se suele cometer a la hora de fijar los sucesos más relevantes en la biografía de Molina Sánchez es situar el inicio de su larga y prolífica carrera como ilustrador periodístico en 1935, fecha en la que, según algunos autores<sup>34</sup>,

comenzó a colaborar en “El Liberal”. Ocurre, sin embargo, que, durante el citado año, este periódico sufrió una larga huelga que, únicamente, le permitió sacar a la calle unos pocos números, en ninguno de los cuales participó nuestro pintor. Firmas como las de Carrasco Díaz, Galiana, Juan Luis y Molina –colaborador habitual este último del diario desde hacía años– son las únicas que aparecen representadas en los ejemplares publicados en los últimos días de 1935<sup>35</sup>. El inicio de la colaboración de Molina Sánchez en “El Liberal” debe, pues, ser retrasado al 21 de enero de 1936, en cuyo número correspondiente participa con los retratos de Urbaneck, Blinder y J. Wogl, tres jugadores de la selección austríaca de fútbol.

Cómo llegó Molina hasta la redacción de este prestigioso periódico se explica por la intercesión de un gran amigo que militaba en el mismo partido político que D. Mariano Ruiz Funes, personaje que, tras serle rendida una visita, le proporcionó una tarjeta, la cual le abrió las puertas del despacho de D. Ricardo Serna Alba, director, entonces, de “El liberal”<sup>36</sup>. Pocas dificultades hubo para que este joven dibujante se incorporara con prontitud a su puesto, en el cual desarrolló una labor ilustradora que no se puede considerar, empero, como prolífica, ya que, desde la fecha arriba mencionada hasta el 18 de diciembre de 1937, día en el que publica su última colaboración –un retrato de Bernard Shaw–, diecinueve, solamente, son los ejemplares del periódico que aparecen con dibujos suyos –dibujos que suman un total de treinta y uno–. Si repasamos con atención la temática de los mismos observaremos cómo, exceptuando una ilustración realizada para el relato de A. Martínez-González “Crueldad” (28-VI-1936), todas las restantes publicaciones por él efectuadas son retratos de políticos, deportistas y personajes relacionados con el mundo de la cultura de gran relevancia en aquellos tiempos.

No hemos de pensar, en lo tocante a esto, que la incursión de Molina Sánchez en el mundo de la ilustración supuso un caso excepcional dentro del contexto de la época. Jóvenes valores como González Conte, Rubio, Rosique, Medina o Torrentbó

comenzaron a publicar con asiduidad en los diferentes diarios de la ciudad<sup>37</sup>; exactamente lo que sucedía con otros pesos pesados de la pintura regional, como Luis Garay, Joaquín o Ramón Pontones, que, sobre todo a raíz del estallido de la Guerra Civil, multiplicaron sus colaboraciones en publicaciones, de marcada ideología republicana, como “El liberal” o “Nuestra Lucha”<sup>38</sup>. Este tipo de actividad, muy usual e importante en la labor de pintores y dibujantes durante el segundo cuarto de siglo, poseyó un diferente significado y valor, según la generación de la que se tratase. Así, para los más jóvenes, el hecho de ver estampada su firma junto a un retrato, caricatura o ilustración publicados en un influyente periódico supuso una fuerte dosis de confianza y autoestima, al tiempo que la creación –en palabras de Molina– de “unos prestigios lo suficientemente buenos como para estimular nuestras vocaciones”<sup>39</sup>; en cambio, para los maestros ya consagrados, las colaboraciones periodísticas constituían, por un lado, una valiosísima fuente de ingresos para sus mermadas economías<sup>40</sup> y, por otro, una forma –la mejor, sin lugar a dudas, que ellos conocían– de comprometerse políticamente en una causa que, dependiendo de los casos, había calado en ellos en mayor o menor medida.

Estos primeros trabajos para la prensa, publicados en “El liberal”, aparecen firmados con el seudónimo “Mosán”, que, en realidad, como se puede advertir, no es sino una construcción nacida de unir las sílabas iniciales de sus dos apellidos. Con posterioridad, cuando comience a colaborar con el diario “Línea”, este tipo de firma dejará paso al simple “Molina Sánchez” –siempre que se trate de dibujos de gran tamaño y cierta complejidad y elaboración– o, en su defecto, a las iniciales “M.S.”, habituales cuando se quiere poner la rúbrica a uno de los muchos retratos realizados durante este periodo.

#### **I.4. Los años de la contienda bélica: El cartelismo, Cano Pato y Almela Costa (1936-1939)**

Si, como se ha afirmado más arriba, la labor como ilustrador de Molina Sánchez en el citado periódico no se puede considerar

en ningún momento como prolífica, lo cierto es que, dentro de los casi dos años que duró su colaboración con él, se pueden distinguir dos periodos perfectamente diferenciados en los que a la intensidad de publicaciones se refiere: el primero de ellos, que abarca hasta el estallido de la Guerra Civil, el 18 de julio de 1936, en el que Molina realizó la práctica totalidad de los dibujos que componen su producción en “El liberal”, y, el segundo, que, comprendiendo desde esta última fecha hasta diciembre de 1937, contempló la aparición de tan sólo cuatro retratos. Se infiere, en consecuencia, de este simple y elemental ejercicio de estadística que la guerra afectó considerablemente en la capacidad productiva de un joven que, al igual que ocurrió con todos los demás muchachos de su generación, fue movilizado nada más producirse este fatal acontecimiento que cambió el rumbo de la historia de España. Lo que sucede es que Molina, a fin de librarse de ir al frente, alegó una deficiencia visual, consecuencia de una enfermedad que padeció durante la niñez y que, de una manera u otra, iba a determinar que su formación artística adquiriera unos rumbos en vez de otros. Ante tan incontrovertibles evidencias, este alegato no podía ser más que tenido en cuenta, como lo demuestra el hecho de que, tras un periodo previo dedicado a lo que entonces se denominaba Instrucción Premilitar –realizada en lo que hoy es el Murcia Parque–, destinara a Molina al área de Servicios Auxiliares y, dentro de los mismos, a la compañía de Prensa y Propaganda, controlada por comisarios políticos de distintas ideologías: republicana, socialista, comunista y anarquista<sup>41</sup>.

No resultó muy difícil que este joven de dieciocho años, diestro y talentoso en el dibujo, acabara en dicha compañía, ya que, con el estallido de la contienda, ambos bandos percibieron la extraordinaria importancia que poseían las estrategias de prensa y propaganda, por lo que todas aquellas personas que poseían alguna habilidad y experiencia dentro del campo artístico fueron inmediatamente requeridas para ejercitarlas en favor de la causa política y militar que se tratase. Tamaño fue el ímpetu

1954. Estrasburgo, señalando las *Virgnes necias y prudentes* en la fachada de la Catedral



e interés puestos en el desarrollo del medio propagandístico, que Orwell, un inglés que viajó hasta España para alistarse en las Brigadas Internacionales, escribió, años después, que “por todas partes se veían carteles revolucionarios llameando desde las paredes sus límpidos rojos y azules que hacían que los escasos anuncios restantes pareciesen manchas de barro”<sup>42</sup>. Y es que, dentro de los múltiples medios utilizados por la maquinaria propagandística del bando republicano, el cartelismo fue una pieza fundamental, debido principalmente al carácter vivo y enérgico que poseía y que le permitía llegar de forma directa y comprensible al ciudadano. Según Inma Julián, las principales misiones del cartel republicano eran:

“1) Fijar en la consigna del pueblo las consignas, los deberes, las obligaciones, tanto en el campo de batalla como en la retaguardia.

2) Mantener al máximo la moral tanto la de los que partían para el frente como los que se quedaban en las ciudades.

3) Señalar e instruir constantemente de los peligros a que estaban expuestos los que luchan y los que trabajan en los núcleos urbanos”<sup>43</sup>.

En el ámbito de Murcia, y al igual que sucedió en el resto del país, el cartelismo fue objeto de un significativo impulso, que cristalizó en acontecimientos como la exposición organizada por el Comité de Agitación y Propaganda del Frente Popular, en la que deberían ser mostrados los trabajos salidos de un taller recientemente creado para “como se arguye en el número del 23 de noviembre de 1936 de “Nuestra Lucha”– desarrollar “una vigorosa agitación gráfica que despertara en el pueblo de Murcia la conciencia de guerra e hiciera comprender al proletariado murciano los deberes que las circunstancias exigen de todos”<sup>44</sup>. La exposición, realizada en la sede del Frente Popular, sita en la calle Fermín Galán, resultó –huelga decirlo– un verdadero éxito, que revelaba la importancia que las estrategias propagandísticas llegaron a alcanzar en aquel entonces<sup>45</sup>.

Para Molina Sánchez, la técnica y el lenguaje del cartel, así como los de otros medios en estricta relación con él, como la

pancarta y el periódico mural, dejaron de ser, durante este periodo, un secreto. Además –y como él mismo ha declarado–, todo el tiempo que permaneció en la Compañía de Prensa y Propaganda le resultó muy beneficioso, puesto que no sólo tuvo la oportunidad de pintar mucho –el abundante material destinado para aquellos menesteres lo hacía posible–, sino que, además, aprendió el manejo del color plano, característico de este tipo de composiciones, en las que lo que se buscaba, ante todo, era la efectividad en la transmisión del mensaje construido. La técnica empleada para la realización de estas manifestaciones plásticas era la de la pintura a la cola, consistente –como el propio pintor explica– en la utilización de la cola de conejo como aglutinante, al cual se le añadía, con posterioridad, los colorantes pertinentes.

Cuando Molina Sánchez se incorporó a la Compañía de Prensa y Propaganda, varios eran los jóvenes que, relacionados de un modo u otro con el mundo del arte y la cultura, se encontraban allí, aportando sus conocimientos y habilidades a los fines para los que habían sido requeridos. Uno de ellos era Vicente Morales, al que no hay que considerar como un pintor o dibujante *sensu stricto*, pero cuya afición y relativa destreza para trazar figuras lo hacían apto para el desarrollo de las tareas que se le encomendaban<sup>46</sup>. También se hallaba, como miembro destacado de la compañía, el joven –nacido en 1919– y precoz escultor lorquino Emiliano Rojo, que había realizado sus primeros estudios como discípulo de José Planes, en la Escuela de Artes y Oficios, y que, por aquella época, ya disfrutaba de una cierta notoriedad y prestigio en el medio local<sup>47</sup>. Pero, sin duda alguna, de todas las personas que conoció Molina en aquel lugar, la más importante a la hora de considerar los elementos que influyeron en la formación de su ideario artístico, y con la que iba a mantener una más estrecha relación de amistad que se prolongaría hasta la muerte de la misma, en 1977, fue el poeta Cano Pato.

Nacido en el mismo año que nuestro pintor, 1918, y autor de obras como *El ámbito del lirio* (1943) o *Imagen y verso* (1948)

–las dos únicas que publicó en vida–, Cano Pato forma parte, junto con Jaime Campmany, Castillo-Elejabeitia, Salvador Jiménez, Antonio Oliver, Gonzalo Sobejano, Juan García Abellán o Andrés Sobejano –por citar sólo las figuras más destacadas–, de lo que se ha denominado “promoción de *Azarbe*”<sup>48</sup>. Luis Garay, recordando con espíritu nostálgico los días de la “Academia de la Murta”, se refiere a Cano Pato, el benjamín del grupo, como un muchacho optimista, sencillo, atento como un colegial a la explicación del catedrático y poseedor de una mesura y locuacidad desprovista, completamente, de cualquier rasgo vanidoso<sup>49</sup>.

He aquí, por tanto, el perfil profesional y psicológico del joven al que Molina conoció tras su ingreso en la Compañía de Prensa y Propaganda y que, de manera tan decisiva, participó en el proceso formativo del pintor. La causa de tan positiva y significativa influencia es bien sencilla: para el tiempo en que ambos entablaron amistad, la precocidad del escritor –consecuencia de unos amplios y sólidos conocimientos sobre literatura, a los que se añadía un interés analítico por el panorama pictórico contemporáneo– contrastaba con la falta de criterios definidos y reflexionados de un Molina que –como él mismo ha reconocido– se dejaba guiar en sus apreciaciones por un gusto anclado en parámetros un tanto tradicionales<sup>50</sup>. Por medio de los instructivos y, en ocasiones, acalorados enfrentamientos dialécticos que surgían, con frecuencia, entre ellos dos, la sensibilidad del pintor se fue abriendo poco a poco al conocimiento del arte contemporáneo y, a raíz de ello, hacia una mayor comprensión del fenómeno de las vanguardias, tanto en sus manifestaciones plásticas como literarias. Todo este crucial periodo de diálogos, discusiones y apasionadas enseñanzas no encuentra mejor resumen que el realizado por el propio Molina Sánchez cuando declaró: “Pasé una época extraordinaria en la que recibí una gran base para continuar en lo que ya pensaba que era mi vocación irrenunciable”<sup>51</sup>.

Los “beneficios intelectuales” que el pintor obtuvo de su sincera amistad con Cano Pato no han de ser, empero, reducidos

a las múltiples y valiosísimas ideas que afloraban de estas encendidas conversaciones por ellos mantenidas. Molina, efectivamente, entabló contacto con un grupo de escritores y aficionados a la literatura un poco mayores que él, con el que el poeta estaba relacionado y del cual extrajo también provechosas enseñanzas que sirvieron para consolidar e incorporar conceptos y opiniones. Entre los componentes de este grupo se hallaban José Sánchez García –que no pasaba de ser un simple entusiasta de la lectura–, Antonio García Rubio –notable violinista nacido en Orihuela, que tuvo la oportunidad de estudiar bajo la tutela de grandes maestros de este instrumento como George Enescu (París) y Karl Flesch (Berlín) y que, con posterioridad, ejercería como profesor de Violín en el Conservatorio de Murcia<sup>52</sup>– y, como una de las figuras más destacadas de la tertulia, Manuel Fernández-Delgado Marín Baldo, quien –como recuerda Molina Sánchez– solía compensar su enorme timidez mediante una frase irónica lanzada en el momento exacto<sup>53</sup>.

Fuera de estos ámbitos literarios en los que, como se viene de comprobar, podía encontrar la persona con inquietudes intelectuales un panorama sumamente sugestivo y enriquecedor, la formación de Molina, durante la Guerra Civil, halló otro hito a tener en cuenta en la figura de Almela Costa, quien, como consecuencia del estallido del conflicto bélico, había regresado a Murcia tras sus estancias en Lorca y Orihuela<sup>54</sup>. Llegado a esta ciudad, el pintor de Espinardo instaló su estudio en un desván que pertenecía a la casa que su hermano tenía en la calle Sagasta. Allí fue, precisamente, donde Molina lo conoció, gracias a la mediación de su tío José, que, además de ser amigo suyo, le había comprado algunos cuadros como, por ejemplo, un retrato a lápiz y una copia de *El jardín del amor*, de Rubens<sup>55</sup>. Molina, que compaginaba sus obligaciones en la Compañía de Prensa y Propaganda con las visitas al estudio del pintor, no frecuentó este último durante mucho tiempo, siendo la única obra que realizó bajo la dirección de Almela un bodegón, cuyo motivo principal era un florero muy del gusto de la época.



1954. Estrasburgo, estreno del concierto murciano para guitarra y orquesta de Mario Medina. Con Ataúlfo Argenta y Narciso Yepes

Conviene significar, por otra parte, el sintomático hecho de que Molina Sánchez no mantuvo en ningún momento relación con los dos talleres que, por aquel periodo, funcionaban en la ciudad: el denominado “Grupo Joaquín”, dependiente de la Comisión de Agitación y Propaganda del Frente Popular y que, con sede en los altos del Teatro Romea, se encontraba formado por pintores como López Monje, Vicente Viudes, Sofía Morales y Eloy Moreno, y un segundo que, trabajando en el Convento de las Anas, se encontraba bajo la dirección de Garay<sup>56</sup>. La causa

de esta ausencia de contacto hay que hallarla, quizás, en la falta de conciencia que, en aquellos días, demostraba Molina con respecto a todos estos temas y que le llevaba a no plantearse este tipo de asuntos; además, y como él mismo ha confesado, no sentía ninguna necesidad de elegir entre un grupo u otro<sup>57</sup>. No obstante, no deben de ocultarse sus intentos para que Joaquín lo tomase como alumno; intentos que no tuvieron como resultado sino el fracaso, ante la imposibilidad de Molina de pagar las tarifas que el reputado pintor pedía por cada mes de clase<sup>58</sup>.

Aunque bien es verdad que las actividades relacionadas con el mundo del arte que se desarrollaron en Murcia durante el transcurso de la Guerra Civil se sucedieron de manera regular y no llegaron a decaer –al menos en un grado considerable– durante los tres años del conflicto, un dato a tener en cuenta es que los acontecimientos de mayor envergadura organizados en esta ciudad a lo largo de dichos años se llevaron a cabo en los primeros meses de la contienda. Así, y aparte de la antes reseñada exposición gráfica promovida por el Comité de Agitación y Propaganda del Frente Popular, una muestra en la que hemos de centrar nuestro interés y que, sin lugar a dudas, constituye uno de los eventos culturales más importantes de la época es la que, a beneficio de las guarderías infantiles, alentó y coordinó la activísima FUE. El lugar elegido para dicho evento fue el Ateneo Popular (antiguo Casino) y la llamada para la donación de obras se realizó a todos aquellos pintores, dibujantes y escultores que quisiesen prestar su desinteresada ayuda a tan loable convocatoria. La respuesta que la organización tuvo de éstos fue excelente, ya que, en la lista oficial de la exposición, publicada en las páginas de “Nuestra Lucha”, se cuentan un total de 62 obras, pertenecientes a firmas como Joaquín, J.A. Medina, Almela Costa, González Conte, Garrigós, Sánchez Lozano, Sánchez Picazo, Eloy Moreno, Vicente Ros, Sofía Morales, Planes, Emiliano Rojo o el propio Molina Sánchez, que participó en la muestra con el seudónimo –empleado, como ya hemos visto, en sus ilustraciones periodísticas– de “Mosán”<sup>59</sup>.

No deja de ser significativo, en relación a esto, que, al igual que sucediese en el anteriormente aludido Salón de Primavera, el cuadro presentado por el joven pintor a esta exposición fuera un paisaje al óleo<sup>60</sup>; y no deja de serlo porque, como con posterioridad comprobaremos, la temática paisajística constituye un terreno que Molina Sánchez apenas si ha transitado a lo largo de su dilatada carrera: la deficiencia –antes señalada– que, desde muy niño, posee en la vista y que le impide captar, con “fidelidad naturalista”, los múltiples detalles que ofrece la realidad, así como su poca afición a pintar a *plein-air*, por



1954. Estudio de la calle Fernán Caballero. Con el boceto del cuadro *El caballero*, que se encuentra en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid

los riesgos que conlleva de ser perturbado en su intimidad por la curiosidad de los transeúntes, han propiciado que el paisaje sea un motivo prácticamente proscrito de su pintura<sup>61</sup>. De ahí, la sorpresa que puede experimentar todo conocedor de su obra al revisar estos años de formación, en los que su decantación por él sólo se puede achacar a una necesaria exploración de los distintos temas y géneros existentes, con el fin de establecer los límites y prioridades fundamentales a partir de los cuales configurar un lenguaje personal y coherente.

### 1. 5. La inmediata Posguerra: el Diario “Línea” y Luis Garay (1939-1940)

Finalizada la Guerra Civil, el panorama artístico murciano comenzó a sufrir las consecuencias de una “normalidad” que ha-





1955. Pintando el retrato de la *Novia del poeta* Rafael Montesinos

bía sido ganada a costa de notables ausencias y sacrificios y que se iba a reflejar, en aquel contexto, en forma de un considerable empobrecimiento, poco o nada propicio para la aventura artística. Los años de posguerra contemplaron, en efecto, la paralización de aquel *estado de inquietud* del que, años atrás, habían aflorado discusiones, controversias y, en general, ideas de todo tipo, así como la desaparición del medio local de los grandes animadores y cabezas visibles de la generación anterior como Joaquín, Victorio Nicolás –ambos encarcelados–, Ramón Gaya, Pontones –exiliados tras el término del conflicto– y Pedro Flores –que fijó, definitivamente, su residencia en París–<sup>62</sup>. Pocas expectativas de futuro aguardaban, pues, a aquel que quisiera dedicarse a la pintura, por lo que una decisión en este sentido no podía conllevar sino una serie de riesgos que ni siquiera la más ciega de las ilusiones podía obviar.

No obstante, este periodo de postguerra se inició de forma positiva para Molina, ya que, a raíz de conocer a José Sánchez Moreno, las puertas de las colaboraciones periodísticas se le volvieron a abrir, esta vez como ilustrador y dibujante del recién fundado diario “Línea”. El primer trabajo publicado en este periódico data del 20 de junio de 1939, día en el cual aparece un retrato de Quincoces, jugador de fútbol del Alavés, que porta la firma de nuestro pintor. A partir de él, colaboraciones más o menos frecuentes se sucedieron durante casi diez años, abarcando con sus dibujos los distintos campos informativos que suelen quedar reflejados en las páginas de un diario: deportes, política, cultura, tradiciones, humor, etc. No se puede decir, empero –y al igual que ocurría con su estancia en “El liberal”–, que fuera Molina un dibujante prolífico y rápido a la hora de resolver los distintos problemas estilísticos y compositivos que planteaba una ilustración, aunque, a pesar de esta generalización, correcto es apuntar que desde agosto de 1941 hasta febrero de 1943 el ritmo de publicaciones se puede considerar aceptable e, incluso, intenso. Durante este periodo, esa lentitud de la que habla el propio Molina al referirse al modo en que solía trabajar y que tanto desconcertaba al director del periódico, Sánchez Moreno<sup>63</sup>, quedó, en consecuencia, provisionalmente superada.

Corría el año 1940 cuando el joven pintor frecuentó el estudio de otro de los maestros ya consagrados de la generación anterior: Luis Garay. La razón por la cual Molina Sánchez llegó a contactar con él hay que hallarla en la amistad que le unía con Elías Ros Garrigós, al que más anteriormente sacábamos a colación con motivo de la colaboración que se produjo entre ambos para la realización de unas escenografías destinadas a las representaciones organizadas por el Teatro de las Juventudes Antonianas. Esta relación entonces entablada se mantuvo durante la Guerra Civil, ya que ambos jóvenes coincidieron en la Compañía de Prensa y Propaganda; circunstancia esta que propició el que Ros Garrigós, vecino de Garay en la calle de la Gloria, actuara como intermediario entre el neófito y el maestro<sup>64</sup>. Del autor de cuadros tan significativos como *Dos muje-*



res o *La pelea* recuerda Molina que era un hombre fino, delicado y considerado, además de creador de una pintura bastante legible a la hora de ser abordada por aquellos que, *in illo tempore*, se encontraban iniciándose en el mundo del arte. Ciertamente, ese componente de modernidad que mostraban sus obras lo convirtió, quizás, en el pintor de su generación más influyente entre los jóvenes y, por lo tanto, en un muy válido punto de referencia para cualquier autor que se hallase en su periodo formativo<sup>65</sup>.

Ahora bien, por mucha influencia que Garay tuviese entre la juventud de aquellos años y por considerables y enriquecedoras que fuesen las enseñanzas que Molina Sánchez pudiera haber extraído de las visitas a su estudio, resulta poco menos que imposible aceptar la posibilidad –alguna vez insinuada–<sup>66</sup> de contemplar a este último como un alumno *sensu stricto* de Garay. Las razones para negar rotundamente esta vinculación discípulo-maestro son más que evidentes: Molina sólo estuvo asistiendo al estudio del reputado pintor durante tres o cuatro meses; tiempo a todas luces insuficiente como para permitir un aprendizaje continuado que garantizase un trasvase de ideas importante y decisivo de un individuo a otro. Además, él mismo ha comparado su relación con los maestros del momento con la que mantenía, desde la muerte de sus padres, con su familia, es decir, se encontraba en medio de todos, sin ligarse definitivamente a nadie, disponiendo de una libertad que le llevaba a coger de cada uno lo que le interesaba en ese momento, sin que eso supusiese, en modo alguno, la existencia de fuertes lazos entre ambos. Molina ha achacado este comportamiento a su timidez, a una forma de ser un tanto anodina que impedía el afloramiento, en unos y en otros, de un deseo de acercamiento hacia él<sup>67</sup>. Se puede decir, en este sentido, que ha sido un pintor de muchos maestros, pero de ninguno en concreto, por lo que intentar situarlo en la órbita de una sola personalidad únicamente puede traer como consecuencia una deformación de la realidad que poco o nada aclararía.

No quiere decir esto, sin embargo, que, durante los tres o cua-

tro meses que Molina Sánchez estuvo frecuentando el estudio de Garay, no se beneficiase de ninguna enseñanza que redundara en su proceso formativo; un proceso formativo que tuvo, precisamente, en el periodo comprendido entre 1936 y 1940 una fase decisiva y nunca suficientemente valorada, al coincidir en él las apreciaciones teóricas y conceptuales de Cano Pato con las prácticas y estéticas de Almela Costa y Luis Garay. Este último, por tanto, constituye el tercer lado de un triángulo que sirvió –y no poco– a Molina para cimentar los fundamentos de lo que será su fructífera carrera pictórica.

#### **1.6. La renuncia a la Academia y la exposición de la Asociación de la Prensa (1941)**

Durante estas semanas en las que el pintor asistió al estudio de Garay realizó un único cuadro –igual bagaje, recordemos, que el obtenido del periodo en que estuvo bajo la tutela de Almela–: un bodegón, el cual fue comprado por Antonio Pérez Gómez, un coleccionista de Cieza que, gracias a las doscientas o trescientas pesetas que pagó por él, permitió a Molina viajar, en 1941, a Valencia, para realizar las pruebas de ingreso en la Academia de San Carlos<sup>68</sup>. La causa de esta decisión tomada se debe a un deseo de demostrar los propios conocimientos, tras el fracaso que supusieron los dos concursos de becas para cursar estudios en la Academia de San Fernando de Madrid, convocados por la Diputación y el Ayuntamiento de Murcia, respectivamente. En ellos, Mariano Ballester y Eloy Moreno, por la Diputación, y Maruja Díez y José Reyes, por el Ayuntamiento, consiguieron la ansiada ayuda económica, cumpliendo el sueño de marchar a la capital<sup>69</sup>. Esta doble y reiterada decepción impelió a Molina a presentarse a las pruebas de acceso a la Academia de San Carlos, que acabó superando, para, a raíz de ello, realizar el preparatorio.

Es este un momento trascendental para la carrera artística de Molina Sánchez, puesto que, como él mismo explica, aquel preparatorio le hizo comprobar que la deficiencia que desde niño arrastraba en la vista le impedía captar, a una distancia

aproximada de ocho metros, los matices y grises de los yesos que los alumnos debían convenientemente reproducir. Semejante circunstancia lo dejaba en una situación de desigualdad con respecto a sus compañeros, sobre todo si se parte de la importante premisa de que, en la Academia, lo que se exigía, precisamente, del alumno era la perfección y la exactitud en los motivos representados<sup>70</sup>. Por esta razón, la decisión de Molina Sánchez de enfocar su trayectoria dentro del mundo de la pintura de un modo diferente al oficial y tradicional seguido por la mayoría de todos los jóvenes –es decir, el de la Academia– constituyó una madura toma de conciencia, cuya consecuencia primera y más importante fue la comprensión de que el arte no tiene porqué ser sinónimo de copia mimética y minuciosa de la realidad; hay otras muchas maneras de concebir e interpretar la pintura, y a ellas justamente se agarró Molina.

Una cuestión, no obstante, que se desprende de esta obligada renuncia del pintor a seguir el sistema de enseñanza impartido en la Academia es si el hecho de no cursar estudios en ella le perjudicó o le benefició. Todas las dudas que pudiéramos albergar al respecto se solucionan, rápidamente, cuando Molina manifiesta que, en el supuesto de que su órgano de visión no estuviera afectado por ninguna deficiencia, el haber estudiado en la Academia hubiera sido de gran provecho para él, ya que, en la misma, el alumno advierte si posee o no aptitudes para dedicar su vida a una determinada área plástica. En su caso, obviamente, esta regla de tres no era posible, en tanto en cuanto su incapacidad para hacer los ejercicios que allí mandaban no devenía de su falta de dotes artísticas, sino –como ya hemos argüido en varias ocasiones– de ese defecto en la vista que le impedía competir con sus compañeros<sup>71</sup>.

Sea como fuere, lo único que, verdaderamente, importa de este trascendental episodio de la vida de Molina es que, en su inquebrantable ánimo interno, se hallaba el firme deseo de continuar con sus intenciones de dedicarse a la pintura costase lo que costase. Y, como inmejorable prueba de ello, tenemos la celebración, en aquel mismo año de 1941, de su pri-

mera exposición individual, celebrada en la sala de exposiciones de la Asociación de la Prensa, desde el 25 al 31 de mayo. La muestra estaba compuesta de nueve retratos al óleo, cuatro lienzos de bodegones y paisajes y seis dibujos, siendo destacado por los críticos su destreza en el dibujo y el comportamiento dubitativo a la hora de aplicar el color<sup>72</sup>. De Molina Sánchez escribía José Sánchez Moreno, en el díptico editado con motivo de la exposición, que era “un pintor que sabe cuáles son sus facultades artísticas, en dónde son firmes y en dónde, por ahora, incompletas. Y yo sé que tiene una voluntad extraordinaria de estudioso de su arte, además de una feliz y robusta técnica, que, en no muy lejano tiempo, será poco común”<sup>73</sup>. La nota aparecida en “La verdad”, en torno a la exposición, destacaba, por su parte, el acierto del pintor al “exponer pocas obras, y así, el espectador no diluye su atención en el aturdimiento de las muchas solicitudes”<sup>74</sup>.

No ha de ser contemplada como una mera casualidad la circunstancia de que Molina Sánchez realizara su primera muestra individual en la Asociación de la Prensa; y no ha de serlo porque, teniendo en cuenta la escasez de salas de exposiciones que sufrió Murcia durante el largo periodo de la postguerra, solamente dicha entidad, dentro del intenso y muy meritorio trabajo que estaba desarrollando en favor de la difusión de la cultura en esta ciudad, podía ofrecer tal oportunidad de debutar individualmente ante el público a un joven apenas conocido como era entonces Molina; caso este que no fue ni mucho menos el único, puesto que, pocos días antes de esta exposición, se había celebrado, en el mismo local, otra, que supuso también la primera oportunidad del jovencísimo Hernández Carpe –tan sólo diecisiete años– de mostrar sus obras al espectador<sup>75</sup>. Además, y junto a esta loable política de promocionar valores todavía por descubrir, la Asociación de la Prensa de Murcia apoyó y dio un significativo impulso a las carreras de maestros ya reconocidos de la generación anterior, como, por ejemplo, José Planes, Almela Costa o, el más veterano todavía, Sánchez Picazo, quienes tuvieron la oportunidad de mostrar sus obras en su sala de exposiciones.

Fuera de este ámbito destinado por dicha entidad a la reactivación de la vida cultural en Murcia durante el difícil periodo de postguerra, pocos locales había con los que pudieran contar los artistas para la necesaria exhibición de sus trabajos. Uno de ellos era el de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, que, tras la inactividad obligada por la guerra, volvió a reanudar sus actividades con una exposición dedicada a Antonio Gómez Cano, todavía, por entonces, sin el reconocimiento que su pintura demandaba<sup>76</sup>. Por su parte, el Casino se sumó a este despertar lento y paulatino de la actividad cultural de Murcia, organizando, a partir de la mitad de la década de los cuarenta, una serie de interesantes exposiciones, entre las que cabe mencionar las dedicadas a Andrés Conejo y el blanqueño Molina Núñez.

Coincidiendo con las ferias celebradas en Cieza en honor de su patrón, San Bartolomé, se organizó, en aquella ciudad, la I Exposición de Artistas Murcianos, que tuvo lugar en los salones de la Jefatura Local de Falange Española. A ella se presentaron casi trescientas obras, existiendo premios para pintura, escultura, dibujo y caricatura. En la primera área, los ganadores fueron, Almela Costa, Molina Núñez y Banet Arroyo; en la segunda, Planes, Garrigós y Manuel Carrillo, y en la tercera y cuarta, Mariano Ballester y Martínez Cano y López Alarcón, respectivamente<sup>77</sup>. En sus “Juicios sobre un certamen artístico regional” destacaba Sánchez Moreno el *Retrato*, de Molina Sánchez, y otra pieza de Maruja Díez como dos de los mejores dibujos presentados para la ocasión<sup>78</sup>; opinión esta que arroja luz sobre el grado de destreza que estaba comenzando a mostrar el pintor y que lo hacía destacar entre las numerosas firmas que a aquella convocatoria acudieron.

Este año de 1941 es igualmente importante para Molina, en el sentido de que, a raíz de la amistad que entabló con Carlos García Izquierdo, llevara a cabo, por vez primera en su carrera, la ilustración de un libro; libro que, bajo el título de *Breviario murciano*, constituía una recopilación de artículos publicados por el citado autor, en el diario “Línea”, durante



1951. Retrato de Molina Sánchez por Ángel de la Hoz

aquellos años. Cada uno de los textos incluidos en la obra aparecían acompañados de material gráfico, pudiéndose tratar, a este respecto, bien de fotografías realizadas por Miguel Herretero, o bien de delicados dibujos relacionados con el tema abordado, ejecutados por Molina Sánchez. Los capítulos que, precisamente, iban enriquecidos con tales aportaciones dibujísticas eran los titulados: “Belluga, obispo de Murcia”, “La torre de la catedral”, “Los conjuros de Murcia”, “Carlos Primero en Murcia”, “Devoción de Murcia a la Virgen del Pilar”, “Martínez Tornel”, “Un clásico tipo murciano”, “Domingo de Ramos en Murcia”, “Nocturno en una calle Prócer”, “Devoción de Murcia por San José”, “La ermita de Santiago”, “Historia del teatro en Murcia”, “Saavedra Fajardo”, “El cristo de San Miguel” y “La última lección”<sup>79</sup>.



1955. Madrid, A la salida del Café Gijón en el paseo de Recoletos, con Gerardo Diego, Garciasol, Álvarez Ortega, López Anglada, Leopoldo de Luis, Amparo, Antonio Oliver y otros

Calificado por Molina Sánchez como “una experiencia más”<sup>80</sup>, este trabajo de ilustración de *Breviario Murciano* no será sino el primer producto de una faceta que, a lo largo de años ulteriores, será explotada con cierta intensidad. No ha de extrañarnos, de este modo, la proliferación de libros ilustrados por el pintor murciano que, a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, vieron la luz. Títulos tales como *Todavía la vida* (1947), de Ignacio de Aldecoa; *Rimas y abrojos* (1951), de Rubén Darío; *Las capeas* (1952), de Eugenio Noel; *Las nubes que pasan* (1953) y *El molino rojo* (1953), de Margarita María Burguete, o *Fiesta al noroeste* (1953), de Ana María Matute –todos ellos, excepto los de Aldecoa y Tudela, encargados por el editor Afrodísio Aguado– constituyen, pues, algunos de los más excepcionales ejemplos existentes de incursiones de Molina Sánchez en el campo de la ilustración de libros.

### 1.7. Los tres viajes a Madrid (1942-1945)

Acaecían estos primeros años de postguerra cuando un grupo de escritores, pintores, escultores y fotógrafos intentaron resu-

citar, después del largo y penoso intervalo de la contienda nacional, las famosas y siempre enriquecedoras tertulias del Café Oriental. Entre los asistentes a las mismas se encontraban Juan González Moreno, Ramón Pontones, Paco y Antonio Cano Pato, García Izquierdo, Mario Median Seguí, los hermanos Olga, Manuel Fernández-Delgado, Antonio Gómez Cano y, por supuesto, un inquieto Molina Sánchez, que nunca faltaba allí donde el movido pero pobre panorama cultural murciano pudiera ofrecer algún aliciente. Estas animadas tertulias, que no se prolongaron mucho en el tiempo, fueron, sin embargo, descritas y perpetuadas por Manuel Fernández-Delgado en su libro *Aquelarres del café con leche*, del que sólo se realizaron dos copias: una para el propio autor del texto y otra para el de las ilustraciones, que no era otro que Molina Sánchez, el cual tuvo oportunidad, durante las semanas que duraron estas reuniones, de trabar amistad con Gómez Cano, a quien años atrás se había encontrado como profesor sustituto de su padre, don Antonio Gómez, en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, y con el que mantendría un trato que se consolidaría –co-

mo a continuación comprobaremos— cuando ambos pintores coincidieran en Madrid<sup>81</sup>.

La decisión de Molina de abandonar su ciudad natal para marchar a la capital adquirió forma y peso en 1942, debido, esencialmente, a dos circunstancias de crucial importancia, que lo forzaron a precipitar los acontecimientos: por un lado, el deseo de emular a sus compañeros de generación que, poco a poco, iban dejando la ciudad para estudiar y probar suerte en Madrid, y, por otro, la necesidad perentoria de realizar un “gesto” que justificase a él mismo y a su familia todas las ilusiones que, hasta ese momento, había albergado de ser pintor.

En lo que a la primera de estas circunstancias se refiere hemos de constatar la gran diáspora que, en aquella primera mitad de la década de los cuarenta, estaba sufriendo el medio artístico murciano y que se concretó en la desaparición de los círculos locales de jóvenes y prometedores artistas como Mariano Ballester, Eloy Moreno, Maruja Díez, José Reyes, Sofía Morales y Vicente Viudes, así como de críticos, periodistas y escritores de la talla de Adolfo Lizón, García Viñolas, Carmen Conde o Antonio Oliver<sup>82</sup>. Permanecer en Murcia, y no imitar el ejemplo de los que, buscando terrenos más propicios para el desarrollo de sus cualidades e inquietudes, partieron para Madrid, suponía estar condenado a sufrir las consecuencias de un inveterado retraso que afectaba, desde tiempo ha, a esta región surestina y que condenaba a todo el que lo viviese a no disponer de la oportunidad de acceder a determinadas realidades y conocimientos, imprescindibles para la maduración y depuración del propio lenguaje. Lo que equivale a decir que el precio que había de pagarse por el acomodamiento en la tierra natal era el aislamiento y, por ende, la desconexión con todo lo que de trascendente estaba acaeciendo en el mundo de arte.

Reflexiones muy semejantes son las que se hallan detrás de la segunda circunstancia arriba anotada, en tanto que, para el año en que nos encontramos —1942—, Molina tenía veinticuatro años, una edad lo suficientemente avanzada como para enfocarse su futuro de manera seria y definitiva. Su aspiración de ser

pintor no contemplaba, en modo alguno, el quedarse en Murcia, puesto que el hacerlo —como él mismo ha declarado— hubiera supuesto renunciar a la misma<sup>83</sup>. Por aquellas fechas, de hecho, acababa de terminar la carrera de Magisterio e, incluso, llegó a presentarse a unas oposiciones que aprobó, obteniendo una plaza a la que, posteriormente, renunciaría a causa de sus aspiraciones artísticas. Había, pues, que tomar una decisión, y ésta pasaba por marcharse, porque —en palabras de Molina— “si no lo hacía en ese momento, se esfumaba la posibilidad de ser pintor. De quedarme, me habría tenido que dedicar a otra cosa, ya que no podía estar diciendo constantemente a mi familia o a quien fuera que quería ser pintor si, en verdad, no lo era y me quedaba en Murcia. Así que me fui a Madrid agarrándome a lo que a mí me interesaba y me desligué del control familiar”<sup>84</sup>.

Huelga decir que el contexto —económicamente hablando— no era el más idóneo para embarcarse en una aventura de esta índole y menos sin ayuda institucional de ningún tipo. No obstante, Molina no desistió en su empeño y, con una carta de presentación en mano que le había proporcionado Manuel Fernández-Delgado Maroto para entregar a un hermano de Pedro Muguruza, arquitecto del edificio donde se encuentra Chys, partió hacia Madrid. Este primer intento de Molina por quedarse en la capital se prolongó, aproximadamente, durante cinco o seis meses, durante los cuales trabajó en un departamento dependiente de la Dirección General de Arquitectura que tenía por nombre *Regiones devastadas*, al cual había accedido por medio de la persona a la que estaba dirigida la carta de presentación antes aludida. Manifiesta Molina Sánchez, en referencia a esto, que su trabajo en dicho departamento “consistía en reproducir en limpio y sólo en línea unos apuntes que iban recogiendo los estudiantes de Arquitectura por los pueblos de toda España; con el fin de que pudieran servir de modelo para los edificios que se estaban restaurando y haciendo de nuevo en los pueblos que habían quedado destruidos por la guerra y que había que reconstruir”<sup>85</sup>.

Esta primera estancia de Molina Sánchez en Madrid finalizó, obviamente, tan pronto como lo hizo el trabajo que le permitía residir allí. Tras acabar su labor en *Regiones devastadas* y desempeñar alguna que otra tarea de tipo eventual, el regreso a Murcia se presentaba, más que como opcional, obligado. El primer intento por afincarse en Madrid había, en consecuencia, fracasado; al igual que el segundo, que también supuso una breve estadía en la capital, sin posibilidad de prolongarse en el tiempo. Tendría, pues, que esperar Molina unos pocos meses más para que, como consecuencia de una proposición realizada por Gómez Cano, su anhelo de echar raíces en Madrid se hiciera realidad y dejase de ser una suerte de sueño imposible.

En efecto, ya se ha apuntado con anterioridad que tanto Molina Sánchez como Antonio Gómez Cano formaron parte de ese grupo de pintores, escultores, escritores y fotógrafos que, en los años inmediatos a la finalización de la Guerra Civil, intentaron —con fortuna perecedera— resucitar las famosas tertulias del Café Oriental. En ellas, los que antes habían mantenido, meramente, una relación maestro-alumno durante los pocos meses que el primero frecuentó las clases de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, llegaron a ser buenos amigos; hecho este que motivó el que Gómez Cano le plantease a Molina la posibilidad de colaborar con él en una serie de murales que le habían encargado para una escuela de niños, dependiente de un patronato del Ministerio del Aire. Esta propuesta favoreció en gran medida el propósito de nuestro pintor de contactar nuevamente con las amistades que, en anteriores visitas, había realizado y, de tal manera, consolidar su posición en Madrid<sup>86</sup>.

La ejecución del citado mural duró cerca de un mes y medio, durante el cual Molina estuvo comiendo en el domicilio del propio Antonio Gómez Cano y durmiendo en el suelo de la casa de algún amigo; situación esta que se prolongó hasta que el pintor pudo ahorrar lo suficiente como para comprar un colchón que le permitiese dormir sobre blando. A la hora de repartirse ambos colaboradores el trabajo a efectuar en el mural, no hubo problema alguno, resultando de ello una división de

las tareas lógicas: mientras Gómez Cano, más experto y maduro en aquellos días, acometió la elaboración de las distintas composiciones que tendrían que decorar las salas del colegio, Molina Sánchez se encargó de pintar los emblemas de las escuadrillas de aviación más destacadas, que acompañaban a las grandes escenas.

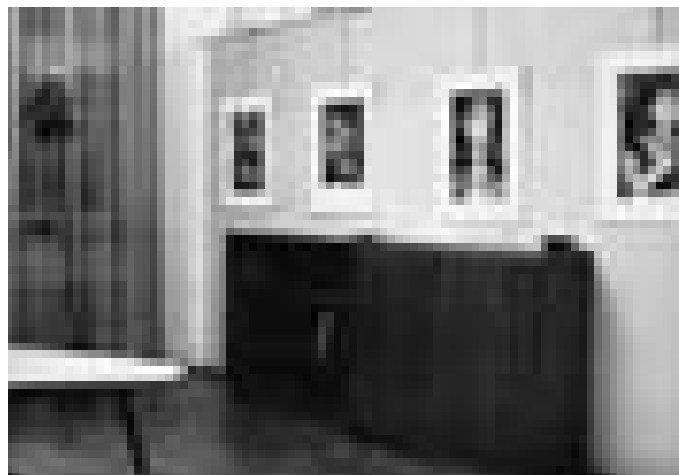
Fue a través de Gómez Cano y de la amistad que unía a éste con Enrique Azcoaga como Molina comenzó a asistir a las míticas reuniones del Café Gijón. En ellas pudo conocer a una serie de pintores, escultores y críticos que o bien estaban esperando —al igual que él— una oportunidad que les permitiese salir del pseudoanonimato en el que en ese momento se encontraban o bien disfrutaban ya de un merecido reconocimiento, que traspasaba el ámbito de lo artístico. Entre los pintores que Molina Sánchez recuerda haber reconocido en estas celeberrimas tertulias, se encontraban Pancho Cossío, Godofredo Ortega Muñoz, Eduardo Vicente, Pedro Mozos, Pedro Bueno, Carlos Pascual de Lara, Martínez Novillo, Agustín Redondela, Agustín Úbeda, Antonio Guijarro, Mampaso, Francisco Lozano, Francisco Quirós, Daniel y Andrés Conejo, Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Rafael Zabaleta, Juan Manuel Díez Caneja, Francisco Mateos y Francisco Arias. Del campo de la escultura no eran muchas las figuras que se solían dejar ver por el café, pero, entre las mismas, destacaban Cristino Mallo y el murciano José Planes, con el que Molina había intimado ya en el primer viaje realizado a Madrid y de cuyos encuentros y charlas surgiría una buena amistad que se dilataría a lo largo de los años. Junto a tan numeroso y bien nutrido grupo de artistas no podía faltar la figura del crítico, que en este caso estaba representada, aparte de por el ya aludido Enrique Azcoaga, por personalidades del peso y la reputación de José de Castro Arines, Moreno Galván, Gaya Nuño y Figuerola Ferretti<sup>87</sup>.

Mientras esto sucedía, y como resultado de los contactos que, poco a poco, iban surgiendo y consolidándose tanto en el contexto del propio Café Gijón como en el de otros ambientes culturales también conocidos por el pintor, Molina Sánchez co-



menzó a colaborar como dibujante e ilustrador en revistas de difusión nacional como “Vértigo”, “El Español”, “La Estafeta Literaria”, “Garcilaso”, *el Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo* o “Piel”, la revista española de las industrias de la piel. Todas estas publicaciones aparecidas en revistas de muy diversa índole permitieron a Molina sobrevivir en Madrid y reunir regularmente los fondos necesarios para costearse una pensión, en la que tener un lugar para dormir sin recurrir a la bondad de sus amigos. La primera de las pensiones en las que el joven artista fijó su residencia se encontraba en la calle Arrieta, caracterizándose la misma por un ambiente, más de Cela que de Baroja, que “ponía en contacto directo con un “demi-monde” de restos del naufragio, que sucesivas mareas habían amontonado en la capital”<sup>88</sup>. En estas condiciones tan poco propicias para una vida medianamente saludable, Molina coincidió, sin embargo, con otra de las personas que más van a influir en su vida y formación, a saber, el futuro gran historiador de arte Julián Gállego.

Para el pintor murciano, en efecto, la relación que durante este periodo mantuvo con Gállego significó –como él mismo se encarga de confirmar– una prolongación de la vivida, años atrás, con Cano Pato; sus aficiones literarias, así como los lógicos conocimientos que poseía sobre Historia del Arte, sirvieron –y no poco– para ayudar a Molina a fortalecer los pilares sobre los que se erigiría su ulterior –aunque ya entonces inminente– carrera artística. Gállego respaldó muchas de las ideas que el pintor había inferido de sus conversaciones con Cano Pato, siendo, a todas luces, una de las pocas conclusiones positivas que pudo extraer de estos días pasados en inmundas pensiones<sup>89</sup>. Su amistad, consecuentemente, y dada las afinidades e inquietudes intelectuales que compartían los dos jóvenes, fue creciendo, hasta el punto de que cuando hubo que cambiar de pensión en busca de una atmósfera más serena y sería que la hallada en la calle Arrieta, lo hicieron juntos, esta vez eligiendo un alojamiento situado en la calle de la Madera, “donde –como rememora Gállego– en ambiente más isabelino, aunque con semejante carestía alimenticia, Molina siguió con



1956. Exposición en Basilea

sus cuadros y dibujos y yo con mis temas”<sup>90</sup>. Si a esta fructífera amistad gestada en un espacio-tiempo marcado por la escasez y escenarios enrarecidos propios de la postguerra, se suma, también, la presencia, en una de las pensiones con anterioridad apuntadas, de Ignacio Aldecoa, se habrá necesariamente de concluir no sólo que el círculo en el que se movía Molina Sánchez estaba llamado a enaltecer el arte y la cultura españoles del siglo XX, sino que, además, Madrid, “con todo su lastre de poblachón manchego, era el centro de la cultura y de la administración, adonde artistas y licenciados habíamos de acudir para salir a flote”<sup>91</sup>.

Para cuando Molina llegó a la capital, la esterilidad cultural causada por la autarquía, el monopolismo de ideas, la paupérrima situación económica y las trabas a la comunicación con el exterior hacían fuertes estragos<sup>92</sup>. Tan sólo el Ateneo, las salas del Museo de Arte Contemporáneo y las galerías Macarrón, Biosca y Estilo funcionaban con cierta eficacia; la suficiente –bien es verdad– para que Molina confesase a Martínez Cerezo el gran cambio que supuso para él abandonar el ambiente cerrado y provinciano de su tierra natal para adentrarse en el más selecto y ambicioso de Madrid<sup>93</sup>. En rigor, lo que entonces abundaba en el medio madrileño y, por extensión, en el nacional eran las buenas intenciones, los deseos de “montar nuevamente estructura de nuestra modernidad” y de que sur-



1959. Exposición en Lisboa. Con Ibáñez Martín

gieran –aun a riesgo de resultar improvisados– nuevos nombres que respondieran a la valoración sobre el panorama artístico que se estaba entonces efectuando<sup>94</sup>.

A la hora de configurar un breve y orientativo cuadro de la situación de la pintura española en el momento en que Molina arribó a Madrid, uno de los primeros factores que hemos de tener en cuenta es la pervivencia del magisterio de dos grandes maestros consagrados mucho antes de 1936: Daniel Vázquez Díaz y José Gutiérrez Solana. Caso semejante es el del santanderino Pancho Cossío, que desde 1932 se encontraba en España tras su periplo francés y acerca de cuya incidencia en el arte español de postguerra existen afirmaciones de naturaleza distinta: de una parte, la de historiadores como Moreno Galván, que opinan de la pintura de Cossío que era lo suficientemente insólita como para pretender montar cualquier tipo de escuela<sup>95</sup>, y, de otra, la de los propios artistas implicados, como Molina Sánchez, el cual concede tanta importancia a la pintura del cántabro, que aduce que, en aquellos tiempos, los jóvenes tenían dos puntos de referencia claros cuando se trataba de anclar su lenguaje en un modelo señero precedente, a saber, Pancho Cossío y Benjamín Palencia<sup>96</sup>.

La fortuna, justamente, del gran paisajista castellano no pudo ser, en este periodo, más óptima, ya que la asunción, por su

parte, del eclecticismo imperante en la época le proporcionó una capacidad de influencia de la que, hasta entonces, no había dispuesto. Su magisterio no fue en grado alguno ensombrecido por otros paisajistas como Ortega Muñoz, Zabaleta, Díaz Caneja, Joaquín Vaquero o Miguel Villa, algunos de los cuales –los dos primeros, se entiende– jugaban, además, con el hándicap de no residir en Madrid. Pero, sin duda alguna, la personalidad más importante de esta fase comprendida entre 1939 y 1948 es Eugenio d’Ors –escritor, filósofo y crítico de arte–, quien, con su Academia Breve de Crítica de Arte monopolizó –como arguye Aguilera Cerni– el panorama artístico español durante la década de los cuarenta<sup>97</sup>. Su famoso Salón de los Once, celebrado anualmente para promocionar las obras de artistas que pudieran abrir un resquicio al espíritu de la modernidad, fue de hecho calificado por Molina Sánchez, en una entrevista concedida al “Diario Popular” de Portugal, como “un organismo que muito tem feito pela arte moderna”<sup>98</sup>.

Una vez que se ha efectuado la contextualización del momento histórico-artístico en el que Molina se trasladó a Madrid mediante este sumario y casi esbozado cuadro de la pintura española de los primeros años de la postguerra realizado en unas pocas líneas, pertinente es ahora dirigir nuestra atención en la formación de un grupo de pintores que, cohesionado bajo el nombre –no exento de controversias y ambigüedades– de la Escuela de Madrid, recibió un gran impulso de parte de Buchholz, un judío alemán que se asentó en la capital española y que, en la trastienda de la librería que acababa de abrir, dispuso una sala de exposiciones, abierta al público con la muestra titulada *La joven Escuela Madrileña*. En ella, un conjunto de escultores y pintores seleccionados por el italiano Coello, y entre los que se encontraban autores como José Planes, Pedro Bueno, Álvaro Delgado y Luis García Ochoa, mostraron, desde el 21 de noviembre al 15 de diciembre de 1945, sus obras henchidas de gran inconformismo hacia los postulados academicistas, al tiempo que pusieron de manifiesto la enorme heterogeneidad existente en el conjunto de piezas exhibidas. No obstante, y habida cuenta del considerable número de obras que se seleccio-





1960. Madrid, exposición en Foro. Con Castillo-Puche y Julia Figueira

naron para la ocasión, la muestra tuvo que ser escindida en dos, celebrándose la segunda pocos días después –del 8 al 31 de enero de 1946–, pero con la novedad de dos substanciales variaciones con respecto a la primera, que no se pueden obviar: en primer lugar, que ya no fue Coello, sino Enrique Azcoaga quien se encargó de dirigirla, y, en segundo, que el título bajo el que se organizó ya no era el de *La joven Escuela Madrileña*, sino el de *Facetas del arte moderno español*<sup>99</sup>.

De estas dos alteraciones realizadas sobre el plan rector que se encontraba detrás de la primera de las exposiciones organizadas por Buchholz, la que verdaderamente interesa es –qué duda cabe– la primera, puesto que la salida a escena del influente crítico conllevó la incorporación, a *Facetas del arte moderno español*, de Molina Sánchez. Ahora bien, esta incor-

poración se efectuó a última hora, de manera improvisada, por lo que el nombre del pintor no aparece reflejado en el catálogo, olvidándose casi por completo su participación en dicho evento<sup>100</sup>. Es esta la causa por la que Martínez Cerezo, en su voluminosa monografía sobre la Escuela de Madrid, obvia su nombre a la hora de analizar esta segunda exposición, citando nada más a los once autores que figuraron desde un principio en la muestra: Vázquez Díaz, José Escassi, Pedro Mozos, Eduardo Chicharro, Rafael Sanz, Joaquín, Víctor María Cortezo, Manuel Jaen, Horacio García Condoy, Cirilo Martínez Novillo y Gregorio del Olmo. No obstante, y pese a este significativo olvido, las obras presentadas por Molina Sánchez a esta exposición –un retrato: el de una niña, hija de la dueña de una de las pensiones en las que se alojó, y tres bodegones– fueron des-

tacadas por los numerosos críticos que se hicieron eco de ella, dedicando a las mismas algún que otro elogio.

Una cuestión de harto interés para este estudio que se desprende de la participación de Molina en dicha muestra es comprobar cuál fue el tipo de relación que mantuvo éste con la citada Escuela de Madrid. Para arrojar un poco de luz sobre ella hay que referirse, en primer lugar, al carácter individualista que ha caracterizado al pintor murciano durante toda su carrera, y que le llevó a declarar a Segado del Olmo:

“Ha habido grupos que he visto cómo han ido surgiendo y podría haberme integrado en ellos, y de hecho me habría beneficiado, pero he preferido ser más libre. En Madrid hay grupos de pintores que se reúnen en torno a un crítico que les va a dar coba o que les va a servir, pero a mí sólo me gusta responder de lo mío, no de lo de los demás. Por eso no puedo pertenecer a ningún grupo. Yo a mis amigos los justifico cuando hacen algo que puede no estar bien, pero yo no quiero justificarme a mí mismo. Los grupos numerosos, para lo que sean, me molestan. Porque si tú estás integrado puede llegar el momento que tengas que salir responsable por los demás, por gentes con las que, a lo mejor, no tienes apenas afinidad... Claro, esta forma de ser mía ocasiona andar solo por el mundo, pero lo prefiero”<sup>101</sup>.

Años más tarde a la realización de estas declaraciones, y aunque la opinión de Molina Sánchez en referencia a los agrupamientos no ha variado ostensiblemente, sí que se observa, sin embargo, un tono menos enérgico y más matizado en sus afirmaciones, como lo demuestra el hecho de que admitiese que nunca había existido, por su parte, ningún tipo de recelo o determinación *a priori* acerca de la posibilidad de poder entrar en un supuesto grupo o movimiento artístico: “Simplemente, o no he tenido oportunidad de integrarme en uno de estos grupos o no he coincidido con sus presupuestos completamente. Pero, sobre todo, la causa es que yo he ido siempre caminando por mi cuenta. No obstante, nunca he tenido la pretensión de no estar adscrito a un grupo; lo que ocurre es que nunca

se ha presentado la oportunidad de hacerlo, a pesar de que haya tratado con algunos de ellos, como, por ejemplo, la Escuela de Madrid”<sup>102</sup>.

En cuanto a la causa por la que Molina no quiso o no pudo formar parte de ésta, debe reseñarse que lo que le unía a los componentes de la misma era, fundamentalmente, la amistad, ya que muchos de ellos –Pedro Mozos, Pedro Bueno, Carlos Pascual de Lara, Martínez Novillo, Agustín Redondela, Álvaro Delgado, Luis García Ochoa y Francisco Arias– frecuentaban –como ya se ha indicado con anterioridad– el Café Gijón. Fuera de esta relación de amistad, así como de una coincidencia en el concepto general de a lo que, entonces, cada uno de estos jóvenes pintores aspiraba, no se puede decir que hubiera lazos lo suficientemente fuertes como para pensar en una posible adhesión del murciano a la Escuela. De los motivos aducidos por Molina para justificar esta negativa, tres son los que se pueden extraer como principales razones que estuvieron siempre presentes tras su renuncia a integrarse en este importante grupo artístico:

- 1) La posibilidad, más que factible, de haber sido rechazado por los propios componentes de la Escuela, dado el carácter cerrado de la misma.
- 2) La no coincidencia de Molina con muchos de los presupuestos que conformaban el ideario del grupo.
- 3) El lastre –reconocido por el propio sujeto protagonista– que suponía, para él, llevar a efecto el progreso técnico e intelectual consustancial a toda maduración artística de una forma mucho más lenta que el resto de sus compañeros, los cuales, en la mayoría de los casos, habían estudiado en la Academia de Bellas Artes<sup>103</sup>.

Con todo ello, Martínez Cerezo, en uno de los últimos apartados de su ya mencionado libro dedicado a la Escuela de Madrid, y desarrollado bajo el epígrafe “Posibles nuevas incursiones”, incluía a Molina Sánchez –al igual que al también pintor murciano Manuel Avellaneda– dentro de la amplia lista de nombres que engrosan dicha agrupación, atendiendo para ello

a las sugerencias informalistas perceptibles en su obra, cuyo resultante componente neofigurativo la acercaba considerablemente a las posturas defendidas desde fines de los cincuenta por los principales pintores de la Escuela<sup>104</sup>.

### **I. 8. La exposición en el Ateneo de Santander (1946)**

Con su participación en *Facetas del arte moderno español*, Molina Sánchez comenzó –aunque tímidamente– a llamar la atención de los críticos; su figura fue poco a poco saliendo del anonimato y, tras el considerable interés que habían suscitado las cuatro obras por él presentadas a esta muestra, empezaba a ser prioritaria la idea de realizar la primera exposición individual fuera de Murcia. La oportunidad para dar este trascendental paso se le presentó ese mismo año de 1946 de mano del gran poeta y periodista Antonio Oliver, al que Molina había conocido en Murcia, antes de partir para Madrid. Oliver puso en contacto al pintor con su esposa, la poetisa Carmen Conde, que por entonces se encontraba en la capital viviendo en casa de D. Cayetano Alcázar, catedrático de Historia que, durante cierto tiempo, estuvo trabajando en la Universidad de Murcia y que, en ese instante, ejercía el cargo de director general de Enseñanza Universitaria. El acercamiento de Molina a D. Cayetano se produjo, precisamente, gracias a la generosa mediación de Carmen Conde, quien, al igual que su marido, mantenía una gran relación de amistad con él que, no cabe duda, facilitó en gran medida su presentación al artista. De tal acercamiento, el primer beneficio que obtendrá el pintor será el encargo de dos retratos de la propia familia del catedrático: uno, el de su mujer, Amanda Junquera de Alcázar, y otro, el de la hermana de ésta, Mercedes Junquera. Ambos cuadros, junto a veintiocho más, entre los que se hallan diez bodegones y otros nueve retratos y dibujos, integraron la exposición que, organizada por la Delegación Provincial de la Subsecretaría de Educación Popular, realizó Molina en el Ateneo de Santander, entre los días 14 y 22 de agosto<sup>105</sup>.

La idea de la exposición surgió, lógicamente, de Carmen Con-

de y Antonio Oliver, quienes, acompañando a D. Cayetano Alcázar, iban a participar en los Cursos de Verano de la Universidad de Santander de ese año. Durante la semana que permaneció abierta para el público, varios fueron los actos que, en forma de complemento de la misma, se celebraron en la sala del Ateneo: desde las establecidas y correspondientes inauguración y clausura, llevadas a cabo por el propio director general de Enseñanza Universitaria y el delegado provincial de la Subsecretaría de Educación Popular, José Manuel Reancho, hasta las lecturas efectuadas por los poetas y escritores Isabel de Ambía, Carmen Conde, Antonio Oliver y Julio Maruri, pasando por intervenciones como la realizada por Joaquín de Entrambasaguas, otro catedrático que, años atrás, había estado impartiendo clases en la Universidad de Murcia<sup>106</sup>.

Calificado por Enrique Azcoaga, en el texto que acompaña al catálogo, como uno de los plásticos “más serios de la generación novísima”<sup>107</sup>, Molina Sánchez se encontró con una buena acogida de su obra por parte de la prensa cántabra, así como con un envidiable ambiente cultura, que convertía a Santander en uno de los focos más dinámicos del país, en lo que a organización de actividades de índole artístico y literario se refiere. Gran culpa –si no toda– de la existencia de este contexto propicio al desarrollo de las inquietudes intelectuales la tenía la revista “Proel”, que, fundada y patrocinada en 1944 por Joaquín Reguera y dirigida por Pedro Gómez Cantolla, se aproximó, a través de todos los jóvenes poetas que integraron los equipos iniciales de esta importante publicación, a la figura del pintor Pancho Cossío<sup>108</sup>. Con el tiempo, y una vez que la revista fue nacionalmente conocida, se creó, a su sombra, una pequeña sala de arte, en la que se pudo admirar la obra reciente de Daniel Vázquez Díaz, Eduardo Vicente, los hermanos Gómez Raba o Carla Prina<sup>109</sup>, y en la que Molina llegaría a exponer en 1950.

Paralelamente a esta eclosión y pronta incidencia del “Proel”, se produce en Santander una reactivación de instituciones y sociedades que –como ocurrió en el resto de las ciudades es-

pañolas— habían interrumpido su funcionamiento habitual a causa de la Guerra Civil y que, de forma más lenta de la que sería de desear, recobraron paso a paso el lustre de antaño. Uno de los casos que, en este sentido, merecen destacarse con mayor interés es, justamente, el del Ateneo, que, con la referida exposición de Molina Sánchez, comenzó a despertar del largo letargo, en el que se vio sumergido tras la finalización de aquella “áurea edad” —como la denomina Enrique Sordo— en la que Cossío y Gerardo Diego volcaron su entusiasmo en él. A la muestra individual del pintor murciano, habrían de seguir, en un breve espacio de tiempo, las de Gutiérrez Solana, Agustín Riancho, Casimiro Sainz y los once pintores que colgaron sus cuadros en el salón de ese año organizado por la Academia Breve de Crítica de Arte<sup>110</sup>. De lo que se desprende, por tanto, que la exposición de Molina Sánchez ahora tratada, lejos de constituir un acto más predestinado a pasar desapercibido dentro del organigrama cultural de una capital de provincias, formaba parte de un conjunto de acontecimientos cuyo fin no era otro que propulsar definitivamente la vida artística de Santander. Y —justo es decirlo— no vayamos a creer que, dentro de esta serie de exposiciones arriba apuntadas, la de nuestro pintor desempeñó el papel de “telonera”, pues, como confirma Sordo en su crítica sobre la misma, de todas ellas, ésta es la más plena de interés<sup>111</sup>.

Resulta lógico pensar que, en un ambiente tan efervescente como el santanderino de estos años, Molina Sánchez ampliara su ya entonces rico y variado círculo de amistades. Y así fue, puesto que, durante su estancia en la capital cántabra, entabló amistad con el propio Pancho Cossío, José Hierro, Manuel Arce —futuro director de la Galería Sur, en donde el pintor expondría en dos ocasiones: 1960 y 1971— y un grupo de portugueses que, en ese verano, se encontraban en la ciudad realizando los cursos para extranjeros de La Magdalena. La entrada en contacto con este grupo luso —entre cuyos componentes se encontraban el escritor Breda Simoes y los poetas Thomaz y Ribas— acarrearía importantes y muy positivas consecuencias al desarrollo posterior y global de la carrera de Molina, en tanto en cuanto

fue de algunos de sus componentes de los que surgió la feliz idea de organizar una exposición en Portugal con la obra del pintor murciano. Naturalmente, la disposición de éste a viajar hasta el país vecino, o donde hiciera falta con tal de mostrar al público su trabajo y abrirse así un camino dentro del duro y complejo mundo del arte de aquellos tiempos, fue total. Lo que sucede es que no sería hasta dos años más tarde, es decir, 1948, cuando tal invitación se formalizaría, permitiendo a Molina exponer por primera vez en Lisboa.

### 1. 9. Por tierras de Castilla (1946)

Hasta entonces, la biografía de este aún joven pintor contempla una serie de acontecimientos, algunos de los cuales repercutieron decisivamente en su carrera. De todos ellos, el más inmediato y significativo, que debe ser destacado porque marcó el fin de una etapa estilística y el comienzo de otra, es el viaje de estudios que, después de clausurada la exposición de Santander, realizó por Castilla y Galicia. El dinero sacado de haber vendido algunos cuadros en esa exposición permitió a Molina estar viajando durante aproximadamente un mes por estas regiones y visitar ciudades tan señeras e históricas como Salamanca, Ávila, Segovia, etc. Tanto en ellas como en las distintas localidades que visitó, lo que más le impresionó e influyó en su pintura fue el descubrimiento del Románico; detalle este que no debe de parecernos ni mucho menos chocante, teniendo en cuenta, en primer lugar, la ausencia de románico habida en el sureste peninsular, la cual convertía en algo novedoso y sin parangón su primera y repentina contemplación, y, en segundo, la enorme permeabilidad evidenciada por el joven Molina, que, transformado de esta manera en un receptor especialmente sensible a las posibles sugerencias que pudiera recibir, hizo de su primer contacto con el Románico una poderosa impresión que afectó ampliamente a su forma de mirar la realidad.

Señales de este cambio se advirtieron ya en la exposición que, en diciembre de ese mismo año, realizó Molina en la Sala de

la Artesanía de Burgos y cuyas buenas críticas prepararon el terreno para la primera exposición individual del pintor en Madrid, que no se hizo mucho de esperar. De hecho, ésta acaeció en mayo de 1947 y en una de las galerías más prestigiosas de la ciudad: nos referimos, por supuesto, a Biosca. Lo que diferenció a esta muestra de las otras dos realizadas con anterioridad en Santander y Burgos fue el hecho de que la totalidad de las obras presentadas eran dibujos, no existiendo entre ellas ningún óleo ni retrato que rompieran la homogeneidad de la exposición.

Tras esta primera individual organizada en la gran capital, y hasta su partida hacia Lisboa para exponer en el SNI su última producción pictórica, la obra de Molina Sánchez pudo ser contemplada en otras cuatro ocasiones: en el Círculo Mercantil de Vigo –junio de 1947–, en la Sala Clan de Madrid –enero de 1948–, en la Sala Caralt de Barcelona –marzo de 1948– y en la Sala Libros de Zaragoza –abril de 1948–. En todas ellas, la respuesta de la crítica resultó positiva, destacándose sobre todo la originalidad, modernidad y gracia de sus dibujos, aparte de la profundidad y la depuración del lenguaje patente en ellos<sup>112</sup>.

### 1. 10. Portugal (1948-1951)

Con el conocimiento, pues, del mundo madrileño que durante esos años había adquirido y sin perder nunca –como se acaba de comprobar– el contacto con Murcia, Molina Sánchez inicia, en 1948, su etapa portuguesa. La invitación que, dos años atrás, había recibido de Simoes, Thomaz y Ribas fructificó por fin, concretándose en la exposición que, en octubre de ese mismo año, se celebró en las salas del SNI –Secretariado Nacional de Informação–. La muestra estaba compuesta por 36 cuadros que, más que pintura propiamente dicha, eran dibujos realizados a dos tintas; particularidad esta que se explica por dos motivos fundamentales: en primer lugar, el no dominio del color que caracterizaba a Molina en aquellos tiempos, y, en segundo, la posibilidad de, optando por esta técnica, poder pasar la exposición por la frontera en una simple carpeta.



1962. En el estudio de Madrid

La suerte, no obstante, le sonrió a su llegada a Portugal, ya que, por mediación del periodista y escritor oriolano Adolfo Lizón –al que había conocido en el Café Gijón, de Madrid, y que, por aquel entonces, se encontraba viviendo en el país vecino– entabló relación con Thomaz de Mello, un pintor y dibujante de buenas cualidades, que poseía un comercio de artículos relacionados con el arte y que le proporcionó los marcos que necesitaba para la exposición que, inminentemente, iba a inaugurarse<sup>113</sup>.

Conseguir el beneplácito del gobierno español para atravesar la frontera y poder llevar a efecto esta muestra no fue, sin embargo, sencillo, puesto que a todo aquel individuo que pretendía viajar a un país determinado se le exigía tener divisas en él como requisito imprescindible para la concesión del correspondiente permiso, lo que obligó a Molina a realizar una compleja gestión, que consistió en el depósito, en la Dirección General de Relaciones Culturales –dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores–, de mil pesetas, que serían recogidas, pos-



teriormente, en forma de escudos, en el consulado de España, en Lisboa. Gracias al cumplimiento, más o menos ortodoxo, de este necesario trámite, Molina Sánchez pudo entrar en Portugal, en donde, durante los primeros días de estancia, y hasta que la exposición que allí le había llevado no se inauguró, se alojó en casa de Adolfo Lizón, quien, gustosamente, le había propuesto esta posibilidad al cabo de conocerse en Madrid<sup>114</sup>.

La muestra en cuestión, apoyada de forma incondicional por el secretario de Propaganda, Antonio Ferro, obtuvo un gran triunfo en lo que a público, crítica y ventas se refiere, que queda resumido, perfectamente, en un fragmento de la crónica que el propio Lizón realizó para “Patria” desde Lisboa, según la cual “la exposición ha sido un éxito a tres voces, por la polémica que el pintor español despertó en los medio artísticos, por las encendidas frases de la crítica y por esa cosa tan substantiva y tan reconfortante que es el volumen de ventas. Molina Sánchez ha vendido y ha vendido bien. Si esto lo vieses por televisión los pintores españoles podría originarse una invasión tan artística como lamentable. Pues no consiste sólo en Lisboa el éxito de venta. En Lisboa los pintores que viven únicamente de los pinceles podrían contarse con los dedos de ambas manos: Maria, Enrique Medina, Tom (Thomaz de Mello), Almada Negreiros y media docena más”<sup>115</sup>. Son, a decir verdad, estos autores algunas de las personalidades de la cultura portuguesa que pudo conocer Molina en las tertulias de la Brasileira do Chiado, versión lisboeta del Café Gijón madrileño, que permitió al pintor español introducirse en los principales círculos intelectuales de aquel país; unos círculos intelectuales que, a diferencia de los madrileños, se caracterizaban por hallarse más abiertos a la influencia externa y, como consecuencia de esto, por la mayor variedad cultural de sus componentes. No en vano, cuando Molina Sánchez llegó a Portugal, sólo hacía tres años que la Segunda Guerra Mundial había finalizado, y no olvidemos que, durante la misma, esta nación costera llegó a convertirse en el lugar de destino de un sinnúmero de artistas e intelectuales de distintas naciones que, huyendo del régimen nazi, recalaban en ella bien para marchar, a continuación, a los EE.UU. o bien pa-

ra quedarse allí mismo. Sucede, además, que, desde 1933, Salazar, a través de un gobierno personal y autoritario basado en un régimen de tipo corporativo semejante en muchos aspectos al sistema fascista imperante en Italia durante el mandato de Mussolini, regía los destinos del país, en lo que suponía una situación que, aunque pudiéndose tachar de dictatorial, ofrecía, no obstante, al ciudadano muchas más posibilidades de movimiento y actuación que las que, en la misma época, se podían encontrar en España. Esto, obviamente, Molina lo comprendió y lo explotó al máximo, pues, ora consultando publicaciones a las que era imposible acceder en Madrid ora visitando colecciones de arte contemporáneo mucho más nutridas y enriquecedoras de las que existían al otro lado de la frontera o, por supuesto, conociendo e intimando con artistas de diversa nacionalidad cuyas experiencias podían ayudar siempre a un mejor conocimiento del panorama artístico europeo, su estancia en la capital portuguesa se convirtió, fundamentalmente, en el descubrimiento de un mundo menos fosilizado y más permeable que cualquiera de los que hubiera tenido oportunidad de conocer, con anterioridad, en España.

Muchas son las amistades que Molina realizó durante su aventura lisboeta, encontrándose entre ellas los pintores Hansi Staéhl –autora de procedencia húngara–, Antonio Lino y los ya citados Thomaz de Mello y Almada Negreiros, a los que hay que sumar los escultores Antonio Duarte y Joaquín y Martín Correia<sup>116</sup>. Todos ellos pasaban por ser lo más granado del arte portugués de aquel momento, lo cual nos ofrece una idea bastante clara y precisa de hasta qué punto el pintor murciano se había introducido e identificado en/con los ámbitos culturales de este país. Además, el éxito que obtuvo con la exposición celebrada en el SNI le había convertido en uno de los pintores de moda en Lisboa y, a resultas de ello, en uno de los artistas más solicitados por los distintos sectores que detentaban entonces el poder económico. Baste señalar, como prueba de la aceptación que Molina tuvo entre estos círculos, que, transcurridos los diez meses durante los que se prologó esta su primera estancia en Portugal, el balance cosechado por el pin-





1962. Con Pablo, hijo de Salvador Jiménez

tor contemplaba, entre otros aspectos, la realización de dos exposiciones más aparte de la mencionada –una en Coimbra, celebrada en la Sala Primero de Janeiro en diciembre de 1948, y otra nuevamente en Lisboa, en la Sociedade Nacional de Belas Artes, en marzo de 1949–, la ejecución de unos treinta retratos de diferentes personalidades portuguesas, diversas tareas de ilustración, entre las que destaca la efectuada para las obras completas de Ferreira de Castro, e, incluso, la decoración, con motivos lusos, de algunas cerámicas<sup>117</sup>.

Dada la actividad casi febril que –como se puede comprobar– caracterizó a estos primeros meses de estancia en Portugal de Molina Sánchez, y sin olvidarnos nunca del alto número de amistades que durante los mismos realizó, no debe asombrarnos que, después de la celebración de la muestra exhibida en la Sociedade Nacional de Belas Artes, los planes del pintor consistiesen en, ante la presión ejercida por las autoridades portuguesas –su permiso de residencia era de tres meses y ya lleva-

ba doce–, regresar a Murcia para, tras pasar aquí una breve temporada, volver con urgencia al país vecino, a fin de reiniciar la fructífera actividad que hasta entonces le había mantenido atareado. Se puede afirmar, con total certeza, que Molina encontró en Portugal el medio idóneo para el desarrollo de sus cualidades, descubriendo allí una especie de “segunda patria” ciertamente motivadora; conclusión esta que deja de albergar cualquier género de dudas cuando, con motivo de la entrevista arriba aludida que concedió en diciembre de 1949 al “Diario Popular” de Lisboa, declaró el pintor que “de entao –1948– para cá nao posso arrancarme de Portugal. Vou a Espanha e volto. Tenho aquí grandes amigos, encontro-me aquí tao bemcomo se estivesse na minha própria pátria. Pena é que haja tantas dificuldades para un homespanhol ser un bom português... Gostava de atravesar a fronteira quenado me apetecesse”<sup>118</sup>.

En este “nao posso arrancar-me de Portugal” hemos de hallar, pues, la causa de que, tras el referido y breve intervalo murciano, Molina volviese, durante el transcurso del mismo año 1949, a dicho país, en lo que supone su segunda etapa en el mismo. Esta etapa, que se prolongaría hasta febrero de 1951, no pudo iniciarse de mejor modo para el artista, ya que en la III Exposición de Arte Moderno, organizada por el Secretariado Nacional de Informacio y celebrada en la sala de exposiciones del Palacio Foz, Molina fue galardonado con el importante Premio “Francisco de Holanda”, que se le concedió como reconocimiento a las dos obras presentadas para la ocasión: una figura de mujer y una escena que, bajo el título de *Tourada –El palco–*, es descrita por Antonio Oliver como “un dibujo muy lleno de figuras, en una plaza entre portuguesa y española, con manolas y caballeros y con un capote grana colgando sobre la baranda”<sup>119</sup>.

La concesión del Premio “Francisco de Holanda” supuso uno de los mayores éxitos de la carrera de Molina, cerrando, de este modo, una década como la de los cuarenta, decisiva a la hora de consolidar y hacer realidad sus aspiraciones artísticas. A partir de este momento había que apuntalar lo ya conseguido para, tomándolo como precioso punto de referencia, continuar el impa-



rable ascenso que, sobre todo, a raíz de su marcha a Portugal, estaba experimentado. Es natural, por tanto, pensar en 1950 como un año de poderosas expectativas que, a la postre, se verán concretadas en tres importantes exposiciones –Madeira, Burgos y Santander– y, principalmente, en la adquisición por parte de los Museos de Lisboa, Coimbra y Evora de obra suya; lo que, en términos valorativos, no deja de ser harto significativo, en el sentido de que supone un reconocimiento manifiesto del interés y solidez de una obra que, a comienzos de los años cincuenta, empezaba a brillar con luz propia.

### **I. II. La Primera Bienal de Arte Hispanoamericano (1951)**

El año siguiente, 1951, se encuentra marcado por la participación de Molina en la Primera Bienal de Arte Hispanoamericano, que, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, se celebró en Madrid durante el mes de octubre. Esta Bienal, mucho más importante y trascendente que las otras dos acogidas por La Habana y Barcelona, constituyó un punto de inflexión en el arte español del siglo XX por dos razones fundamentales: en primer lugar, porque suponía una revivificación de los certámenes nacionales, cuyo devenir desde la postguerra hasta ese instante se había visto desvirtuado por su adhesión a una más que pasada mitología, y, en segundo, porque de la misma se derivarían, posteriormente, algunas de las más interesantes líneas seguidas por los mejores artistas españoles de las últimas décadas<sup>120</sup>. Ambos factores convirtieron a esta Primera Bienal de Arte Hispanoamericano en el marco idóneo para la presentación, a un amplísimo público, ávido de respirar aire fresco, de todas aquellas propuestas que, de un modo u otro, abriesen nuevas y válidas puertas a un arte español que, aun despolarizado y enriquecido por experiencias tan positivas como la del *Dau al set*, continuaba oprimido por esquemas desfasados y monopolizadores. Se entiende, en consecuencia, el carácter emblemático que, desde la perspectiva actual, pueda albergar un acontecimiento como este, al que Molina Sánchez, por supuesto, no dejó de acudir.

Su aportación al mismo consistió en cinco obras de diferente técnica y temática, que ponen claramente de manifiesto la versatilidad y apariencia multiforme del lenguaje molinasanche-co. Tales obras presentadas se pueden dividir, de hecho, en tres grupos: óleos, dibujos y bocetos para pintura mural. El primero de ellos se encuentra formado por dos obras, *La Anunciación* y *La entrada*, que se expusieron en el Palacio de Exposiciones del Retiro con buena acogida por parte del público. El segundo lo constituye una sola pieza, *El palco*, que –como ya se ha apuntado con anterioridad– fue una de las que, presentadas por Molina a la III Exposición de Arte Moderno de Portugal, le valió el Premio Internacional “Francisco de Holanda” y que, en esta ocasión, colgó de las paredes del Palacio de Cristal. Y el tercero y último lo integran dos bocetos para sendas obras murales, que acompañaban el proyecto del arquitecto Alonso Jimeno para la Basílica Catedral de Madrid<sup>121</sup>.

La mayor dificultad que residía en la realización de estos dos bocetos era la perfecta sintonización del pintor con la idea diseñada por el arquitecto, lo cual fue perfectamente resuelto por Molina mediante la selección de dos temas que hacían referencia a un momento y un atributo muy significativos del cristianismo español: sus comienzos, con una figura estelar como la del apóstol Santiago, y su indeleble espíritu misionero, pantetizado en la persona de San Francisco Javier. La factura moderna de ambas obras concordaba armoniosamente con la solución hallada por Jimeno para la catedral, consistente en aunar las formas de la cabaña y el rascacielos, sin perder, por ello, un ápice del sentimiento religioso que debe presidir toda edificación de esta índole<sup>122</sup>.

Este año de 1951, además de la participación en la Primera Bienal de Arte Hispanoamericano de Madrid, contempló, también, la prosecución del febril ritmo expositivo de Molina, que tuvo la oportunidad de mostrar su última producción en tres ciudades distintas: Zaragoza –donde expuso, en dos ocasiones, en la Sala Libros–, Bilbao –Sala Estudio– y Lisboa –SNI–. Desde la segunda de las muestras organizadas por la Sala Libros

en Zaragoza, durante el mes de noviembre, hasta diciembre del próximo año, cuando exhibió sus trabajos más recientes en la Sala Abril, de Madrid, Molina Sánchez no celebró exposición alguna. Una de las principales razones que se pueden esgrimir para justificar este llamativo impasse expositivo es que, en 1952, el pintor contrajo matrimonio con Amparo Molina-Niñirola Sánchez, la mujer con la que, desde entonces, compartió su vida, hasta su reciente fallecimiento, en mayo de 2001. Como consecuencia de este enlace, Molina, que hasta ese momento había vivido prácticamente como un nómada, se vio obligado a fijar su residencia en un lugar concreto, siendo el elegido Madrid.

### I. 12. El descubrimiento de la pintura mural (1952-1953)

Durante estos trece meses no jalonados por ninguna muestra, el trabajo, no obstante, no faltó, pues, junto a la proliferación de encargos para ilustrar libros y revistas que –como ya hemos anotado páginas atrás– caracterizó a este comienzo de década, se van a producir los primeros contactos de Molina Sánchez con el interesante campo de la pintura mural, de los cuales surgirá –como uno de los más tempranos y destacados resultados– la realización de tres composiciones para la I Feria Oficial de Muestras, de Murcia, celebrada en este año de 1952, sobre los terrenos de Alfonso X el Sabio y la Plaza Circular<sup>123</sup>.

La Feria, dirigida en esta su primera edición por Manuel Fernández-Delgado Maroto –principal causante de que nuestro pintor fuese llamado para prestar su colaboración en las tareas decorativas<sup>124</sup>–, contó, también, con la participación de Antonio Hernández Carpe y Manuel Muñoz Barberán, quienes, al igual que Molina Sánchez, ejecutaron diversos murales para las distintas instalaciones de las que constaba la muestra. Concretamente, la labor de este último se centró en el Pabellón de la Unión Española de Explosivos, en donde, sirviéndose de las amplias superficies de su marquesina como soporte para las escenas representadas, situó tres grupos alegóricos compuestos cada uno por un par de figuras. Contemplando frontal-

mente la fachada del pabellón en donde se habían dispuesto tales grupos, nos encontramos, a nuestra izquierda, con la figura de un labrador en pie y de espaldas y la de una campesina, sentada y en hierático perfil, que aludían a los abonos agrícolas fabricados por la sociedad; en el centro, una delicada sirena que pesca con una caña y un ángel sosteniendo un fusil mientras saluda a una paloma en vuelo simbolizaban la caza y la pesca, y, a la derecha, un minero y una obrera rellenando cohetería con una pila de proyectiles esféricos a sus pies llamaban la atención sobre la sección de explosivos<sup>125</sup>.

Para esta I Feria Oficial de Muestras, Molina Sánchez presentó, por otro lado, un boceto al concurso de carteles anunciadores de la misma; boceto que compartió una mención especial con el realizado por Carlos Valenciano Gayá, obteniendo, sin embargo, el máximo galardón el del también murciano Mariano Ballester. El diseño concebido por Molina era –en opinión de Aragoneses– acusadamente dibujístico, y “ofrecía en su zona central la mole de la catedral, vista desde la fachada barroca. Rodeando su imagen, en marco compartimentado, aparecían los principales lotes de productos expuestos”<sup>126</sup>. Esta participación activa del pintor en las tareas decorativas y de imagen de la Feria se volvió a repetir, en parte, en la nueva edición de 1953, en la que Molina se encargó de confeccionar una serie de murales para el *stand* que Destilerías Bernal había montado para la ocasión. En dichos murales aparecían representadas diversas figuras femeninas, que degustaban o servían bebidas de la casa<sup>127</sup>.

Una de las aportaciones más interesantes y sugestivas que ha efectuado Molina Sánchez al campo de la pintura mural se produjo, justamente, en este año de 1953, cuando su amigo –ya citado en otras ocasiones– Thomaz de Mello le propuso la decoración del *ball* y comedor del Gran Hotel de Figueira da Foz, en Portugal. Esta localidad costera había sido durante muchos años privilegiada por los turistas españoles que, procedentes sobre todo de la franja occidental del país, se desplazaban a la misma en busca de unas tranquilas y placenteras vacaciones.

De ahí que el tema escogido por Molina para el mural que decora uno de los muros del vestíbulo del hotel fuera una escena playera, poblada por numerosas figuras que desempeñaban diversas actividades relacionadas con lo que se supone que es un día cualquiera en el mar: tomar el sol, jugar a la pelota, montar en barco, etc. Sobre el dintel de la puerta a través de la cual se accedía a este vestíbulo, Molina realizó también dos sirenas con instrumentos musicales en las manos, que hacían referencia a los dos grandes atractivos que Figueira da Foz, en general, y el Gran Hotel, en particular, ofrecían al visitante: el mar y la vida placentera.

En lo que respecta al mural que preside una de las paredes del comedor del hotel, Molina Sánchez eligió como motivo para ilustrar el mismo el de las cuatro estaciones. Su lectura, que no ofrece dificultad alguna dada la sencillez de la iconografía utilizada, debe llevarse a cabo de izquierda a derecha, encontrándonos, en este sentido, y en primer lugar, con la Primavera, encarnada por dos jóvenes enamorados que platican amorosamente bajo un árbol; a continuación, una escena playera, semejante a la del vestíbulo, anuncia la llegada del Verano, que, inopinadamente, desaparece para dejar paso a la vendimia característica del periodo otoñal, y, por último, el Invierno, representado por dos jóvenes que se protegen de la lluvia bajo un paraguas y por dos muchachas que portan leña y comida, cierra este ciclo anual que Molina se ha encargado de escenificar con un espíritu casi didáctico.

### 1. 13. Italia-Alemania-París (1953)

Uno de los hechos que, tradicionalmente, han constituido un punto de inflexión en la vida de muchos artistas es el ansiado y, en ocasiones, iniciático viaje a Italia. A Molina Sánchez, la oportunidad de realizarlo le llegó en el mismo año que pintó el mural en Figueira da Foz, es decir, 1953, cuando obtuvo la bolsa de viaje concedida por la Delegación Nacional de Juventud. A lo largo de aproximadamente un mes y medio, el pintor y su mujer recorrieron un itinerario que, aten-



1962. Casino de Murcia. Homenaje a José Moreno, "Manú", y a Molina Sánchez, con motivo de la concesión de dos medallas en escultura y pintura a ambos artistas. Las fotos muestran las intervenciones de Molina Sánchez, Antonio de Hoyos y José María Párraga

diendo al orden por ellos seguido, estaba formado por las ciudades de Pisa, Florencia, Siena –pasando por San Gimignano–, Roma –en donde estuvo unos diez días–, Venecia y Milán. Llegados a la capital lombarda, el matrimonio siguió hacia Alemania, para visitar la ciudad de Munich, desde donde se desplazaron a París<sup>128</sup>.

Paradójicamente, de los tres grandes viajes realizados por Molina hasta entonces –Castilla, Portugal e Italia-Francia–, este último fue el que menos influencia tuvo en su producción pictórica, a pesar de que algunos críticos se esforzarán en descubrir en ella alguna sugestión reveladora e indicativa de posibles convulsiones intelectuales. La causa de esta mínima repercusión se debe a que el poco tiempo del que dispuso para conocer ya no sólo el arte, sino la cultura italiana –que, al fin y al cabo, es lo que posibilita una comprensión fidedigna del primero–, propició que su acercamiento a ésta se produjera desde el tangencial y limitador punto de vista del turista, preocupado, principalmente, por “acumular”, en su retina, monumentos, obras, etc.. Lo que hubiese deseado Molina Sánchez es repetir, en Italia, la experiencia de Portugal, es decir, permanecer allí durante una temporada para conocer a sus gentes y poder introducirse en los círculos culturales oportunos, que le descubriesen toda la tramoya que se



halla detrás de las manifestaciones culturales de un periodo determinado. Pero no pudo ser, y todo ello pese a que el pintor intentó acceder a la Academia de España en Roma, sin ningún éxito<sup>129</sup>.

No obstante, y sin olvidar nunca dicho y oneroso condicionante del que Molina se lamenta con resignación, este viaje a Italia resultó importante en tanto que sirvió para conocer directamente las obras emblemáticas del arte italiano, sobre todo las del Renacimiento y los siglos anteriores y posteriores al mismo. Especialmente sugerente, en este sentido, resultó la visita a Venecia, donde Molina se sintió atraído por el color de los pintores inscritos en aquella escuela, cuyas obras pudo contemplar en la Academia de Bellas Artes, el Palacio Ducal, etc. Atrayente, también, por su inesperada mediterraneidad y alegría, le pareció Munich, una ciudad que, dentro del itinerario antes descrito, actuó de puente entre Italia y París, a la sazón, final del trayecto. En la capital francesa, Molina Sánchez visitó el estudio de Pedro Flores, a quien conoció en esta ocasión y con el que no se volvería a encontrar hasta diez años después, cuando ambos trabajaron en la decoración del Santuario de la Fuensanta. Del estudio de este importante miembro de la “Escuela de París” recuerda Molina que se hallaba abigarrado de cuadros; particularidad la cual le hizo comprender el sistema de horario fijo que tenían todos aquellos pintores a la hora de trabajar, y que se traducían en una abundancia de material verdaderamente sorprendente<sup>130</sup>.



#### I. 14. La proyección internacional de Molina Sánchez (1953-1956)

Dejando aparte este destacado viaje, de realización obligatoria para cualquier artista que aspire a un enriquecimiento continuo de su obra y a un mejor conocimiento del arte occidental, uno de los hechos más relevantes de 1953 es la exposición celebrada, durante el mes de enero, en la Sala Chys de Murcia. En buena lógica, y atendiendo a dos aspectos tan elocuentes como la modestia de la sala de exposiciones en la que se iba a celebrar la muestra y la irrelevancia dentro del panorama artístico nacional de la propia ciudad que la acogía, esta exhibición no reviste, *a priori*, más interés que las otras que pudieran organizarse en otros lugares y momentos. Pero, aun no obviando tales condicionantes otorgados por el contexto, no debe olvidarse, primeramente, que nos encontramos en la ciudad natal del pintor, y, en segundo lugar, que desde 1941, fecha en la que –como se recordará– realizó su primera muestra en la Sala de la Asociación de la Prensa, no había expuesto en ella. Esto quiere decir que en el transcurso de doce largos años, Molina Sánchez no había colgado sus cuadros, en ninguna ocasión, en un local murciano; lo que se explica no por ningún sentimiento de desprecio hacia su tierra, sino por la acuciante falta de galerías que sufrió, durante varias décadas, la Región, en general, y Murcia, en particular. Tal es así que desde esta segunda exposición hasta la siguiente individual, celebrada también en la misma sala, pasaron nueve años, a lo



Retrato de Amparo, Lápiz/papel

largo de los cuales, por un lado, Molina se convirtió en uno de los valores más interesantes de la pintura española, apenas conocido entre sus paisanos, y, por otro, la escasez de galerías que caracterizaba a Murcia y que chocaba frontalmente contra el considerable entusiasmo evidenciado por los aficionados al arte de esta ciudad no había desaparecido, dejándose sentir de manera poderosa. Esta situación condujo a que Ismael Galiana, en una crónica realizada para “El Alcázar” acerca de la referida exposición de Molina en Murcia, declarase:

“...Ahora nos encontramos en plena erupción de pinceles indígenas o foráneos. Lo paradójico es que en nuestra ciudad no abundan las galerías de arte, si es que así pueden llamarse a tres o cuatro locales mal acondicionados para una exhibición correcta. Sin embargo, la afición es mucha, como diría un presidente de club de fútbol, y, pese a que no responda en el momento de comprar cuadros, gusta bastante de arremolinarse en

torno al arte nuevo, propicio a las más enconadas discusiones en una tierra como esta, apasionada, imaginativa y artista”<sup>131</sup>.

Sea como fuere, y aun a pesar de existir, entre el público, este enorme interés que buscaba hallar el idóneo asidero en donde agarrarse y crecer, lo cierto es que si durante muchos años –por no decir décadas– alguna noticia se tuvo en Murcia en torno a los progresos de la carrera de Molina Sánchez y de otros muchos autores mayores o contemporáneos a él cuya alusión no viene ahora al caso, no era tanto por el conocimiento directo que el aficionado pudiese tener de la misma como por la encomiable labor de seguimiento del arte murciano que periodistas como Antonio Oliver efectuaban asiduamente; labor esta que posibilitaba que el lector interesado en cuestiones relacionadas con el mundo de la cultura dispusiese, al menos, de una referencia válida de lo que sucedía allende la Región.

Después de exponer, este mismo año, por cuarta vez en Lisboa –SNI– y Madrid –Sala Alcor–, 1954 se presenta para Molina Sánchez con importantes novedades en lo que a la exhibición de sus trabajos se refiere, ya que, en el mes de mayo, tuvo lugar una importante muestra suya en el Palais Universitaire, de Strasburgo, organizada por la propia Universidad y el consulado español en esa ciudad. La celebración de esta exposición fue posible gracias a Breda Simoes, al que Molina conoció en Santander, en el verano de 1946, y que, cuando le propuso realizarla, se encontraba como lector de Portugués en la Universidad de dicha ciudad alsaciana<sup>132</sup>. La muestra, compuesta por veintidós óleos de temas diversos –*Virgenes necias y Prudentes*, escenas de la vida de la Virgen, ángeles y otros asuntos de tipo anecdótico– fue bien recibida por la crítica, quien vio en ella una buena oportunidad de aproximarse a un panorama como el del arte español contemporáneo, totalmente desconocido para ella<sup>133</sup>.

Con motivo de esta exposición, y durante los días que permaneció abierta al público, Molina tuvo ocasión de entablar amistad, entre otras personalidades, con Arnold Kohler –uno de los hispanistas más prestigiosos del momento– y con el cónsul de

España en Estrasburgo, Manuel de la Calzada. Fue, justamente, a raíz de su relación con este último que el pintor de Murcia recibió nuevas y favorables proposiciones, entre las que se hallaban las exposiciones que, años más tarde, realizaría en Ginebra y Berna –marzo y octubre de 1964–. Pero no sólo son estas propuestas –interesantísimas, por otro lado, para el enriquecimiento de su currículum–, así como el más que aceptable balance de ventas obtenido, el beneficio que Molina Sánchez extrajo de su estancia en Estrasburgo, ya que, como suele ser habitual cuando se conoce un nuevo medio cultural activo y diferente a los anteriormente vividos, las experiencias acumuladas al confrontar con él la propia obra resultan enormemente positivas y estimulantes. Adviértase si no, a mayor abundamiento de esto, la reacción de sorpresa que tuvo Molina Sánchez cuando comprobó que muchos de los espectadores que se acercaron al Palais Universitaire a contemplar su exposición se interesaron en gran manera por la técnica. La mayor parte de los visitantes eran universitarios –la Universidad tiene seis mil alumnos y siete facultades– y mostraban un gran empeño y curiosidad por conocer procedimientos y maneras de hacer, cosa que no le había ocurrido nunca en las diferentes exposiciones celebradas en España. Además, y como dato que habla a favor de la identificación sujeto-contexto que se produjo entonces, ha de añadirse que, coincidiendo con esta exposición, se celebró, en Estrasburgo, el XVI Festival Internacional de Música –conocida es la melomanía de Molina Sánchez–, cuya edición de aquel año estaba dedicada, casualmente, a España. A él acudió invitada la Orquesta Nacional, que, dirigida por Ataúlfo Argenta, interpretó –con entusiástica acogida por parte del público– obras de Falla, Turina, Albéniz y Granados, sin olvidarnos, por supuesto, del *Concierto murciano para guitarra y orquesta*, creado por el joven compositor Mario Medina y en cuya ejecución participó, como solista, el lorquino Narciso Yepes. Destaca, por tanto, por lo excepcional e irreplicable del caso, el protagonismo que, durante aquellos días, compartieron tres artistas murcianos, en una ciudad culturalmente ajena y desconocida para ellos.

Dentro de la intensa labor muralística que Molina Sánchez desarrolló durante este periodo, los años 1954 y 1955 destacan por ser aquellos en los que fueron realizadas dos obras de calidad encomiable, a saber: una escena con el tema de las *Virgenes necias y prudentes*, que hoy en día se encuentra en el domicilio, en Barcelona, de Joaquín Cerdad Ruiz-Funes, y otra que, compuesta por tres núcleos decorativos diferentes, presidió otros tantos paños de la pared de la biblioteca infantil, de la Casa de la Cultura de Murcia. Esta última, realizada en la primavera de 1955 –justo al mismo tiempo que Hernández Carpe engalanaba los muros del salón de actos del mismo edificio–, efigiaba tres motivos distintos: en una de las paredes se recogían varios instantes de los juegos de niños; en otra aparecían representados los propios de las niñas, y entre ambas, y en un formato más alto que largo, se ilustró una exaltación del estudio infantil<sup>134</sup>.

Tras haber realizado, en este año, dos exitosas individuales en Lérida –Delegación Provincial de Extensión Cultural– y Madrid –Sala Alfil–, Molina Sánchez concurrió –al igual que sucediera en las dos anteriores ediciones, celebradas en Madrid y La Habana– a una nueva convocatoria de la Bienal Hispanoamericana, que esta vez se celebró en la ciudad de Barcelona. Allí llevó tres obras suyas –*Ángel oferente*, *Visitación*, *Consejos*–, que fueron recibidas calurosamente por la crítica, como lo verifica el hecho de que el prestigioso Moreno Galván, en un artículo de “El Alcázar” dedicado al pintor murciano, se refiriera a él como una de las figuras más representativas de lo que, sin excesivo rigor histórico, denominó la Escuela del Bajo Levante, y que, entre otros nombres, estaría formada por el escultor José Planes y por el entonces muy reputado Pedro Flores. De hecho, y como colofón a un texto encomiástico y agudo en sus observaciones estético-estilísticas, Moreno Galván consolida un punto más su citada teoría sobre la escuela, arguyendo, en el último párrafo del mismo, que “con esta participación –la de Molina Sánchez–, la Escuela del Bajo Levante tiene en Barcelona a uno de sus representantes más destacados; un representante de radicación española. Con Pedro Flores, la misma escuela tendrá en la Bienal



barcelonesa al que puede ser considerado como la cabeza del puente del murcianismo en París<sup>135</sup>.

Una incontrovertible prueba de la madurez que, para la presente edición de la Bienal, había alcanzado la pintura de Molina Sánchez y del buen recibimiento que tuvo ésta por parte de público y crítica, es la obtención del importante Premio “Fernando Riviere”, dotado con 15.000 pesetas y que supuso el segundo gran galardón –acordémonos del Premio “Francisco de Holanda”– logrado por aquél en toda su carrera. Su pintura, en el curso de las tres bienales celebradas, se había confirmado como una de las propuestas más atractivas de cuantas en ellas se habían podido admirar, lo cual se vio reflejado en la circunstancia de que en la exposición *Picasso y el arte contemporáneo hispanoamericano*, celebrada en 1956 y compuesta, principalmente, por una representación de pintores y escultores participantes en las bienales, estuvo presente su obra. Y es que en rigor, este año puede ser considerado como el de mayor proyección internacional de Molina, pues, aparte de dicha colectiva acogida por la ciudad suiza, tomó parte de la XXVIII Bienal Internacional de Arte de Venecia y realizó dos importantes individuales dentro de su dilatada carrera: en Basilea –Sala Stürchler– y en Strasburgo –Galería Aktuaryus–.

Esta segunda exposición de Molina Sánchez en la capital alsaciana, abierta desde el 10 al 23 de abril y organizada bajo el patronazgo del cónsul de España en Estrasburgo, resultó ser de mayor envergadura que la primera, puesto que las reducidas dimensiones del aula de la Universidad en la que tuvo lugar la de 1954 dejaron paso al amplio espacio de la Galería Aktuaryus, en el que la estética muralista del pintor adquirió un mayor valor y realce<sup>136</sup>. Roger Kiehl, en su crítica para “Les Dernier Nouvelles d’Alsace”, escribía de Molina Sánchez que “son exposition est à voir. Elle amène un peu d’air dehors lointain sans pour cela s’être entourée de facile binteloterie”<sup>137</sup>.

### I. 15. El reconocimiento crítico (1957-1965)

Dentro de la trayectoria artística de Molina Sánchez –como en



1963. Con el pintor Aurelio

el siguiente apartado comprobaremos–, nos hallamos, de hecho, en un momento de clara y profunda renovación, en un espacio temporal en el que el final de una etapa muy definida deja paso al comienzo de otra completamente diferente; lo cual, en la propia biografía del pintor, queda reflejado en una considerable pausa expositiva, que se extiende desde la ya reseñada muestra, celebrada en la Sala Stürchler, de Basilea, en octubre de 1956, hasta abril de 1959, fecha en la que participa en la colectiva *20 años de pintura española contemporánea*, organizada en Lisboa. Entre estos dos acontecimientos, y además del referido viaje por Centroeuropa, Molina Sánchez es admitido en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957, donde obtiene la Tercera Medalla de Pintura, y, el año siguiente, es designado para integrar la Misión Internacional de Arte, con centro de maniobras en Évora. Aquí acudieron invitados una serie de pintores europeos y americanos –comprometidos, de un modo u otro, con las nuevas tendencias artísticas– con el principal objetivo de permanecer un mes en la ciudad, durante el cual producirían un gran número de obras con total libertad temática que, acabada esta primera fase creativa, formarían parte de una exposición itinerante que reco-



1963. En la inauguración de una exposición del artista con Figuerola Ferreti y su mujer

rería todo el país. Mientras los distintos autores trabajaban en sus cuadros, diversos actos literarios y culturales amenizaron y completaron este largo mes dedicado única y exclusivamente al arte, en sus variadas y tradicionales manifestaciones<sup>138</sup>.

En 1960, y tras cinco años –desde la individual celebrada en la Sala Alfil, en marzo de 1955– sin exponer en Madrid, Molina Sánchez volvía a mostrar sus obras al experto público de la capital, esta vez en la Sala Abril, donde ya había expuesto, con anterioridad, en 1952. La respuesta de la crítica fue, en todos los sentidos, excelente, destacándose, sobre todos los demás aspectos, el profundo giro que había experimentado el lenguaje del pintor, después de unos años de reflexión y silencio. Antonio Oliver, siempre atento al obrar y devenir de los artistas murcianos fuera de su tierra natal, escribía a raíz de esta exposición: “Atención a Molina Sánchez. Está el artista, sin duda, en el momento cenital de su obra, de su quehacer artístico, y va a ser uno de los primeros pintores de España, si sigue por este camino”<sup>139</sup>.

En verdad, este infatigable pintor de ángeles vivió, durante la primera mitad de la década de los sesenta, uno de los periodos más dulces de su carrera, al menos en lo que al reconocimien-

to de público y crítica se refiere. No sólo, en efecto, cada una de sus exposiciones eran recibidas con encendidos y casi unánimes elogios, sino que, además, su participación en las distintas muestras y certámenes que por aquel entonces se organizaban se solían saldar con importantes premios que añadir a su ya nutrido currículum. Así, hemos de mencionar la Tercera Medalla de Dibujo conseguida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1960, celebrada en Barcelona; la Medalla de Bronce de Pintura en la Bienal de Alejandría de 1961; la Segunda Medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid) de 1962; la Palma de Oro en la Exposición de Artistas del Sureste (Elche) de 1963; la Espiga de Plata en el Certamen Internacional de Arte de Albacete de 1963; la Primera Medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid) de 1964; la Espiga de Oro en la Exposición Nacional de Albacete de 1964; Medalla de Plata en el Salón de Otoño de Estoril, de 1965, y el Premio Chys (Murcia), de 1965<sup>140</sup>.

Paralelamente a la concesión de estos numerosos premios que salpican, de manera regular, el primer lustro de los sesenta, Molina Sánchez no dejó de recibir todo tipo de encargos, que abarcaban actividades tan diversas –pero no por ello menos conocidas para el pintor– como la ilustración, la pintura mural o, incluso –y esto sí que constituye una novedad– la realización de los bocetos para las vidrieras de crucero del Santuario de la Fuensanta, de Murcia, que, a principios de los sesenta, y tras las tareas de reconstrucción de índole estrictamente arquitectónica de las que había sido objeto, estaba siendo decorado. Centrándonos, a tal respecto, en este último punto, hemos primeramente de manifestar que, debido a una serie de razones que, a continuación, nos encargaremos de desglosar, esta obra es una de las menos conocidas de la amplia producción de Molina Sánchez. Las principales razones de este significativo desconocimiento, rayano en el olvido, son dos: por una parte, la casi total falta de alusión a las vidrieras que se observa en los diferentes textos y catálogos dedicados al pintor, y, por otra, el protagonismo exclusivo que, en el momento de la inauguración de las nuevas obras del Santuario, cobraron los



frescos efectuados por Pedro Flores para la bóveda y el coro, y los altorrelieves tallados por Juan González Moreno para los retablos de los altares mayor y secundarios. Esta doble circunstancia ha originado, en consecuencia, que en la actualidad, la vinculación de Molina con dichas vidrieras sea un tema que pase desapercibido para muchos, exigiendo, por tanto, la elaboración de las mismas un lugar de honor junto a las restantes obras de decoración que se realizaron con motivo de la restauración del Santuario.

El encargo de diseñar los dos cartones para las vidrieras lo recibió Molina hacia 1960, de manos de Bartolomé Bernal Gallego<sup>141</sup>, vocal de la constituida Junta para la Restauración del Santuario de la Fuensanta<sup>142</sup>. Los temas en ellos representados fueron los Desposorios de la Virgen –brazo izquierdo del cruce– y la Anunciación –brazo derecho del mismo–; motivo este último que Molina Sánchez conocía perfectamente, dado que ya había constituido, con anterioridad, el tema principal de alguno de sus cuadros. Las vidrieras, fabricadas sobre los cartones entregados por el pintor a la Casa Maumejean, se pudieron llevar a cabo gracias al donativo realizado por José Ibáñez Martín, quien, al igual que otras muchas personalidades e instituciones ligadas a la capital del Segura, hizo posible, con sus desinteresadas aportaciones económicas, la restauración del Santuario<sup>143</sup>.

La consagración del conjunto arquitectónico, con todas las reformas y adiciones decorativas que en él se emprendieron –si exceptuamos, por supuesto, el mural del coro, concluido por Flores en 1962–, se celebró el 20 de abril de 1961, siendo oficiada por el prelado don Ramón Sanahuja y Mercé, al que asistieron Juan de Dios Balibrea –vicario–, José María Aguilar Areu –prefecto– y Pedro Espallardo –maestro de ceremonias–<sup>144</sup>. Quizás la modestia –cuantitativamente hablando, se entiende– de las vidrieras concebidas por Molina Sánchez, en comparación con los conjuntos más monumentales y trabajosos de Pedro Flores y González Moreno, aminore y ensombrezca sobremanera la relevancia de éstas, pero de ahí a obviar totalmente su comen-



1963. Alicante, exposición en la Caja de Ahorros del Sureste de España

tario en la mayoría de los textos referentes a las citadas obras de reconstrucción del Santuario e, incluso, de los esquemas biográficos que acompañan los muchos catálogos que sobre la obra del artista murciano se han editado, hay una gran diferencia que, por supuesto, debe ser salvada y compensada con la debida atención que merecen estas dos interesantes piezas.

En cuanto a la producción muralística de este momento, sobresale, por el contexto en el que se produjo y por tratarse –en palabras de Aragoneses– de “una de las creaciones más logradas del género”<sup>145</sup>, la composición –todavía hoy visible e intacta– que Molina realizó, en 1962, para el *ball* del edificio IDASA, de Murcia, sito en el entonces nº 1 –hoy nº 3– de la Gran Vía Alfonso X el Sabio. Para comprender mejor el por qué del encargo de este mural para un simple y normal edificio de viviendas, hemos de retrotraernos hacia 1950, para constatar la aparición, a partir de esta fecha, de una serie de bloques residenciales a la orilla de dos nuevas avenidas abiertas desde el río hacia el norte: la Gran Vía José Antonio –en la actualidad Gran Vía Escultor Salzillo– y la Gran Vía Alfonso X el Sabio.

Una de las características principales de estos nuevos bloques era la existencia de suntuosos ingresos que permitían la introducción, en alguna de sus superficies, de ambiciosos con-



1963. Madrid, exposición en la Sala Quixote con Campillo, Planes, Muñoz Barberán y Eduardo Cobos

juntos decorativos pictóricos, en los que Aragonese descubrió un palpante espíritu comunitario, proveniente de la activa participación en ellos de todos los inquilinos de la finca. La inserción de estos murales se redujo a una sola de las paredes del ingreso, dejando libres las restantes, así como, por supuesto, el techo y la escalera del inmueble; decisión esta que impedía, en la mayoría de los casos, el surgimiento de un efecto ambiental, envolvente, sensual. Aparte de Molina Sánchez, otros pintores que, igualmente, dedicaron su destreza y conocimientos a este tipo de menesteres fueron Hernández Carpe, el cartagenero José María Párraga y Roca; un plantel de artistas lo suficientemente notable como para constatar la difusión e importancia que llegaron a adquirir, por aquellos años, estas composiciones murales, destinadas a un ámbito residencial<sup>146</sup>.

En los que respecta al caso que aquí nos incumbe, es decir, la escena pintada por Molina Sánchez para la entrada del edificio IDASA, Aragonese menciona la existencia de dos bocetos, presentados en su momento al arquitecto del inmueble, Eugenio Bañón, y que llevan por título *Despedida del huertano* y *Despedida del caballero*. El primero de ellos –apunta el autor de *Pintura decorativa en Murcia...*– presenta “un huertano tras su yunta, sobre un fondo de tonos verdes, y alguna mancha li-

la que ayudan sobremanera a valorar la corporeidad de las bestias, materializadas con auxilio de marrones y sienas claros”. El segundo, en cambio, que a la postre fue el que resultó elegido, mostraba a un caballero, montado en corcel bayo, mientras, con su mano derecha y vuelto hacia atrás, se despede de una mujer y una niña, que contemplan su marcha desde el lado izquierdo de la composición. Siendo este el boceto que más satisfizo a Bañón, Molina se encargó de trasladarlo a la pared que, observado desde la puerta de acceso al mismo, cierra por el fondo el *hall* de ese edificio. Para llevar a cabo esta transposición, el ya avezado muralista utilizó pintura plástica sobre dos tableros de madera conglomerada, en lo que supuso –como ya afirmábamos más arriba– uno de los mayores logros conseguidos en este campo<sup>147</sup>.

Ahora bien, si de algún modo se puede hablar de “espaldarazo profesional” al referirnos a la época que nos encontramos analizando y, en general, a toda la trayectoria profesional de Molina Sánchez, éste no debemos verlo sino en la exposición que, en noviembre de 1963, tuvo lugar en la Galería Quixote, de Madrid. En ella, efectivamente, y sin entrar de lleno en el terreno del análisis estilístico, que no viene ahora al caso, Molina Sánchez dio, por vez primera, señales de dominar un elemento que, hasta ese momento, había constituido su auténtico caballo de batalla: el color; para lo cual realizó, antes de la celebración de la muestra, una centena de cuadros que incidían plenamente en el modo de tratarlo y de los que eligió sesenta para la individual de Quixote<sup>148</sup>. Un número tan elevado de obras expuestas en una misma exhibición era un hecho hasta ese momento excepcional para Molina, ya que, si repasamos con atención los dípticos que acompañaron las muestras por él realizadas a lo largo de más de veinte años de trayectoria profesional, comprobaremos cómo el número de piezas incluidas en cada una de ellas oscilaba entre veinte y cuarenta, no sobrepasando jamás esta última cifra.

Añadido a estos dos importantes factores referentes a la calidad y cantidad de las obras exhibidas, nos encontramos, igual-

mente, en esta exposición con otro destacable detalle, que da una idea de –como manifiesta Martínez Cerezo– lo “bien cuidada y selectamente preparada”<sup>149</sup> que estaba, a saber: un catálogo más o menos amplio, con una valiosa selección de ilustraciones y portador de un extenso texto –en comparación con las reducidas notas de presentación habituales por entonces– firmado por Enrique Azcoaga, uno de los críticos más reputados de aquellos años en nuestro país. Con estos tres ingredientes –calidad, cantidad y presentación– bien trabajados y combinados, la muestra se hallaba perfectamente pertrechada de sólidos argumentos como para enfrentarse a público y crítica con la complaciente seguridad del éxito. Y, ciertamente, así cabe calificar la respuesta obtenida de parte de ambos sectores, pero, en especial, del de la crítica, pues el acuerdo fue total entre los distintos escritores a la hora de reconocer en la exposición de Quixote un punto álgido y sin parangón en el devenir artístico de Molina Sánchez.

Recuérdese, en este sentido, las elogiosas palabras dedicadas por A.M. Campoy a la misma, cuando, desde las páginas de “ABC”, afirmaba que el pintor murciano “ha traído a Quixote una alegrísima muestra de su pintura, tan agradablemente sorprendente, tan hermosa de color, que yo creo que aquí empieza el gran momento de su arte, si es que no se trata ya, definitivamente, de su consagración. Todo lo demás, hasta este momento, puede haber sido preparación, antesala, la “buena promesa” que advertía Gaya Nuño en 1952”<sup>150</sup>. Por su parte, Sánchez Camargo no se reveló menos encomiástico al referirse a la exposición, y manifestó, en su reseña de ella, que “una excelente muestra antológica es la hecha por Molina Sánchez en la Sala Quixote, en la cual ha querido hacer examen de conciencia, de una conciencia muy atormentada por diversos vaivenes e influencias, para quedarse con la entraña y médula de su propia pintura”<sup>151</sup>. En parecidos términos hablaba Figuerola Ferreti cuando argüía que “después de tanta negación de valores constructivos, después de tan flacos servicios a ideas o conceptos sobrestimados en el desorden de la audacia, la obra de Molina Sánchez representa el milagro de la continui-



1964. Con Fraga y Robles Piquer en la inauguración de una exposición del libro [español](#)

dad dentro de la maltrecha experiencia que viene siendo el arte de pintar”<sup>152</sup>. Menciónese, por último, y como resumen del sentir general que se despertó en torno a esta exposición, el comentario con el que Antonio Oliver cierra su crónica sobre ella, y que reza: “Molina Sánchez está entrando, con pie firme y afortunado, en la gloria definitiva. Si quiere amistar con el clasicismo bien entendido, su triunfo va a ser espléndido. Ya lo es, en estos días. Porque acostumbrados a ver tanto engaño y falsedad, su magnífica exposición de hoy nos halaga y conforta. Mirando sus cuadros actuales abrimos cordialmente el corazón a la esperanza”<sup>153</sup>.

No cabe duda de que esta unánime sanción dada por la crítica a su obra marcó un decisivo punto de inflexión en la carrera de Molina Sánchez; a partir de ahora –como señala Martínez Cerezo–, “ya no vence, convence. La esperanza ha fraguado en realidad, y así se admite”<sup>154</sup>. Su pintura deja de ser considerada como la de un joven y prometedor autor para percibirse como la creada por un nuevo maestro que comienza a sacar lo mejor que tiene dentro de sí. Ahora bien, pese a haber alcanzado este punto de equilibrio y madurez, ni el autor ni su obra dejan de recibir nuevas sugerencias externas que remueven profundamente los cimientos sobre los que su actual ideario se asienta, porque, apenas dos años después de la alu-



1965. Exposición en el Palacio Foz, Lisboa

dida exposición, en 1965, Molina emprenderá su último gran viaje, aquel que, durante dos meses y medio, le llevará por tierras africanas y, en concreto, por países como Angola, África del Sur y Mozambique.

### 1. 16. África (1965)

La oportunidad de realizar este largo y crucial viaje se le presentó al artista murciano a raíz de ser invitado por su viejo amigo Freita do Amaral a la boda de su hijo Diogo, que se celebró en la ciudad portuguesa de Sintra. Molina había conocido a Freita en 1948 –justo el año, como se recordará, que llegó a Portugal– debido al encargo que éste le hizo de pintar los retratos de dos de sus hijos que, a muy temprana edad, habían fallecido en sendos accidentes. A partir de ahí nació una estrecha amistad entre ambos que se prolongaría a lo largo de los años y que fue, justamente, la causa de que se invitase al pintor a la celebración de este enlace. Durante la misma, Freita do Amaral presentó a Molina al presidente de una compañía de navegación portuguesa, que, sin mucha dilación, le propuso la idea de realizar, gratuitamente, un viaje por África en uno de sus barcos. En un principio, el pintor dudó un tanto en si aceptar o no, pero, poco después, y haciendo de nuevo gala de sus insaciables deseos de conocimientos, dio una res-

puesta afirmativa al empresario, que se reveló, en definitiva, como el único requisito necesario para emprender este atractivo viaje<sup>155</sup>.

A bordo de uno de los barcos de esta compañía portuguesa, Molina Sánchez y su esposa recorrieron parte del perímetro del continente africano, deteniéndose, a lo largo de la travesía, en ciudades como Ciudad del Cabo, Loureço Marques, Sao Tomé, Moçâmedes, Luanda, Gorongosa o Durban<sup>156</sup>. En ellas, el pintor pudo descubrir una realidad intensa y desbordante que dejó plasmada en una serie de apuntes, a partir de los cuales elaboró, a su regreso del viaje, un considerable número de piezas que integraron las diferentes exposiciones que, teniendo como tema principal las experiencias acumuladas en África, realizó durante los años posteriores. Entre éstas destacan las organizadas por la Junta de Turismo Da Costa Do Sol, de Estoril, y la Galería Borges, de Aveiro, Portugal; y lo hacen no tanto por el supuesto empaque e importancia de dichas instituciones y entidades cuanto por la completa identificación que se produjo entre la sensibilidad que se hallaba detrás de los motivos representados y el público portugués. Sirva, de hecho, como esclarecedor ejemplo, el texto que, bajo el título de “Isto é África”, escribió Armando Cesar para el catálogo de la primera, en el que, entre otras apreciaciones, se puede leer que “ao acabar de passar uma primeira vista de olhos pelos apontamentos ultramarinos de Molina Sánchez, um espahnol que vive paredes meas com a nossa cultura e sensibilidade, a verdade é que me sente reportado à África que os portugueses fizeram a têm dentro de si. Em três Províncias, e de passagem, Molina Sánchez colheu as imagens que mais o impressionaram. O curioso é que os apontamentos estao certos. Em quease todos eu vi esta o aquela terra portuguesa de África: de Sao Tome a Luanda mereado ou selva a Moçâmedes, de Lourenço Marques ate à Gorongosa, a nossa paisagem ultramarina está a África amis autêntica através de um grande artista. Nós, portugueses, somos-lhe devedores desta realidade: ser o primeiro estrangeiro que viu em tamanho natural a grandeza humana da África portuguesa. Muito obrigado, por mim e por todos<sup>157</sup>.

Este fragmento del texto de Cesar, a pesar de su considerable extensión, arroja abundante y extraordinaria luz acerca del espíritu que presidió aquel viaje de Molina a África y, por extensión, de la sensibilidad que aparecía reflejada en los diferentes cuadros que de él surgieron. Tanto es así, que se puede afirmar, sin ningún género de dudas, que las experiencias extraídas por el pintor de su contacto con las diversas realidades que halló en este continente son el último gran fruto de su relación con la cultura portuguesa; una cultura en la que siempre se encontró a gusto y que le ofreció este gran regalo de África, tan importante para su ulterior producción artística. No nos debe extrañar, por este motivo, que, en el catálogo de la exposición celebrada en Aveiro, Molina Sánchez diera su “agradecimiento entrañable a tantos portugueses de tantos colores, razas y condición que desde el principio hasta el final de este viaje me encontré y que hicieron posible que pueda recordarlo siempre como un viaje maravilloso”<sup>158</sup>.

### **I. 17. La estabilidad y templanza de los últimos años (1966-)**

Como se ha apuntado anteriormente, África constituye el último gran viaje realizado por Molina Sánchez y el último, por consiguiente, en encontrar un claro y decisivo reflejo en su obra. El propio pintor achaca esto, entre otras razones, a la reducción de la capacidad de movimiento consecuencia de la edad y del acomodamiento implícito a la misma, así como a la consolidación dentro del mercado del arte que, desde finales de los sesenta, comenzaba a disfrutar<sup>159</sup>. A todo esto, se suma el hecho de la confirmación de dicho viaje como un significativo punto de inflexión, a partir del cual comienza a abandonarse o diluirse en el tiempo el trabajo en determinados campos que, hasta ese momento, habían constituido formas habituales de expresión. Recuérdese, en este sentido, como ejemplo más excepcional de tal tendencia, el caso de la pintura mural, que conoce su última manifestación importante en la obra que, con el título de *La Ruleta de la Fortuna*, llevó a cabo Molina, en 1966, para la Casa de la Lotería, de Madrid, y en

la que se observa a un grupo de personajes de todo tipo y condición sentados, colgados o intentándose asir de/a una esfera que representa la suerte en los juegos de azar.

Un importante y satisfactorio capítulo en la biografía de Molina que, igualmente, se cierra por estos años es el de su participación en los distintos certámenes nacionales e internacionales existentes en aquel entonces y en la actualidad, pues tras obtener la I Medalla de Plata en el Salón de Pintura organizado por la CASE, en Murcia, en 1966, y un accésit en la sección de dibujo de los Concursos Nacionales de 1969, deja de presentarse de modo definitivo a todo tipo de convocatorias, clausurando así una excepcional trayectoria, plagada de éxitos, en este campo de los premios y los concursos. Las razones argüidas por el propio autor para justificar tal decisión son fundamentalmente dos: de una parte, la necesidad y obligación de dar mayor número de oportunidades a los jóvenes que, en esos momentos, daban sus primeros pasos dentro del universo artístico y para los que la consecución de un galardón en cualquiera de estos certámenes podía significar una manera magnífica de revelarse ante la opinión pública, y, de otra, la tensión que se generaba durante el transcurso de estos concursos, consecuencia tanto del propio espíritu de competitividad imperante en ellos, como de las decisiones arbitrarias de unos jurados que, a través de las mismas, podían frustrar muchas ilusiones y carreras en estado de gestación. De ahí la irrevocable decisión tomada por Molina de, a pesar de la cadena de éxitos obtenida en los últimos años –la cual, todo sea dicho, no dejaba de ser halagadora–, abandonar este mundo de los certámenes, tan grato a veces, pero tan mísero otras<sup>160</sup>.

Otro aspecto que, desde esta segunda mitad de la década de los sesenta en adelante, cambiará con respecto a lo que había sido tónica habitual en los años precedentes, es el conocimiento que los propios murcianos, sus paisanos, tendrán de la pintura de Molina Sánchez. No en vano, en 1966, nada más llegado de África, el autor expuso, de manera casi seguida, en tres ocasiones en Murcia: Caja de Ahorros del Sureste de España –enero–, Aso-

ciación de la Prensa –abril– y Galería Chys –noviembre–, lo cual da una idea del proceso de resarcimiento que, desde entonces, hasta prácticamente la actualidad emprendió la ciudad de Murcia, en particular, y la Región, en general, para con todos aquellos artistas que, por unas causas o por otras, habían desarrollado gran parte de su labor profesional fuera de su tierra. En el caso de Molina Sánchez, y dejando aparte estas tres muestras consecutivas que, sin la debida continuidad en el futuro, no habrían dejado de ser una mera anécdota, tal reconocimiento por parte de sus paisanos queda reflejado, por un lado, en que, desde 1970, el pintor expone casi anualmente en la Galería Chys, de Murcia, y en la Galería Thays, de Lorca, así como, de forma más dispersa e irregular, en otras localidades de la Región como Cartagena, Jumilla o Águilas, y, por otro, en la gran labor de divulgación de su obra llevada a cabo por el Ayuntamiento de Murcia y la Comunidad Autónoma a partir de los años ochenta. Merecedoras, en este sentido, de una especial atención son la antológica que, dentro del marco de la Contraparada 9, se celebró en el Centro de Arte Palacio Almodí, de Murcia, durante los meses de abril y mayo de 1988; la retrospectiva que, bajo el título de *Molina Sánchez. Obra sobre papel. Años 50-60*, tuvo lugar en la Sala de Exposiciones de Verónicas, de esta misma ciudad, entre el 19 de diciembre de 1990 y el 18 de enero de 1991, y la también retrospectiva que, ubicada en el mismo Centro de Arte Palacio Almodí desde el 4 de diciembre de 1995 hasta el 15 de enero de 1996, agrupó cincuenta cuadros pertenecientes al periodo comprendido entre los años 1955 y 1965. Estas tres muestras, acompañadas todas ellas de catálogos cuidadosamente editados y con abundantes y fidedignas ilustraciones, terminaron de acercar, definitivamente, la obra de Molina Sánchez al público murciano, acabando por completo, de este modo, con la posible ignorancia que pudiera existir en torno a su carrera. De lo que se desprende, consiguientemente, que es en el último tercio del siglo cuando, ora a través de las múltiples y frecuentes exposiciones individuales celebradas en galerías privadas ora por medio de la labor de promoción de su obra desarrollada por diversas instituciones públicas, la

producción de este importante pintor comenzó a ser conocida para un espectador, como el murciano, deseoso de descubrir a todos aquellos artistas nacidos en la tierra y que, por falta de las infraestructuras mínimas y necesarias, habían estado ausentes, durante numerosos años, de la Región.

Ahora bien, si, efectivamente, la década de los setenta constituye el inicio del reconocimiento unánime y sin ambigüedades de Molina Sánchez por parte de sus paisanos, ¿qué sucedía mientras fuera del reducido ámbito de Murcia? ¿Continuaba nuestro pintor siendo aplaudido por la crítica y reconocido como uno de los principales baluartes del panorama artístico español actual o, por el contrario, se atisbaba ya, en este periodo, un cierto decaimiento en la consideración que sobre él se tenía tanto desde el punto de vista de la opinión especializada como el del público? Para contestar a estas cuestiones, basta atenerse a un hecho que no admite confusiones ni lugares para la duda, a saber: que, desde 1970 hasta el presente, el promedio de exposiciones individuales realizadas por Molina Sánchez –incluyendo, por supuesto, las celebradas en la Región de Murcia– es de, aproximadamente, más de tres por año, sin olvidarnos, tampoco, de las diversas colectivas en las que, durante este espacio de tiempo, ha participado. Estas cuantiosas muestras han trazado un circuito de ciudades, una “geografía expositiva” que, recorrida con relativa frecuencia, recoge, curiosamente, todos aquellos lugares en los que, desde el comienzo de su carrera, el pintor ha venido exhibiendo de modo regular sus obras. Así, no encontramos –aparte de la novedad que suponen las localidades murcianas antes referidas– con ciudades como Madrid, Santander, Salamanca, Valladolid, Zaragoza o Lisboa, que Molina ha visitado con asiduidad y que han acabado por convertirse en verdaderas “clásicas” dentro de su trayectoria expositiva. Lo que lleva a afirmar que, durante estos últimos años, el pintor no sólo no ha desaparecido de algunos de los principales centros culturales del país, sino que, además, ha fortalecido su posición, erigiéndose, prácticamente, en una figura imprescindible en la temporada de cada uno de ellos.



Entre las exposiciones realizadas a lo largo de este periodo fuera de Murcia, dos de las más importantes son, sin lugar a dudas, las celebradas en la Galería Edaf, de Madrid, en febrero de 1970 y mayo de 1971. Esta galería, de reciente creación, se encontraba dirigida por el prestigioso crítico de arte Enrique Azcoaga, lo que aseguraba al espectador rastreador de calidad un buen criterio a la hora de seleccionar aquellos autores que habrían de mostrar sus obras en aquella sala. El marco, pues, estaba dado, esperando a que el pintor lo aprovechara y le confiriera sentido con su pintura; tal y como, en efecto, sucedió, como se puede apreciar en una nota de redacción casi telegráfica, publicada en el diario “Línea”, de Murcia, el 25 de febrero de 1970, y que sustancia perfectamente el recibimiento del que fue objeto esta primera muestra de Molina Sánchez en Edaf. En ella se lee:

“José Antonio Molina Sánchez está asustado del éxito que está obteniendo su exposición en Madrid.

Azcoaga, Figuerola, Campoy, le han expresado su admiración por la obra expuesta.

Lleva vendidas más de 270.000 pesetas y su obra se ha revalorizado extraordinariamente.

Y si no que se lo pregunte a Vintila Horia, que le llamó aparte y le pidió una entrevista para publicar un artículo.

Ha sido la semana grande de Molina Sánchez”.<sup>161</sup>

Tales y frías palabras, refrendadas por afirmaciones como las de Campoy, para el que “ésta es una de las sorpresas más gratas que el arte español de hoy depara al visitante de exposiciones”<sup>162</sup>, vienen a confirmar que la aclamación unánime con que público y crítica respondieron, en 1963, a la muestra celebrada en la Galería Quixote, no fue un fenómeno circunstancial y momentáneo, sino, muy al contrario, el reconocimiento de una madurez, lograda a costa de mucho trabajo y, gracias a la cual, Molina Sánchez empezaba a conseguir resultados aplastantes y definitivos. Como consecuencia de los mismo, obviamente, vino una de las épocas doradas y más gratificantes de la carrera de Molina Sánchez, y que, al considerable au-



1966. Con Amparo en Durban

mento de las ventas que, durante esta primera mitad de los años setenta, se produjo, debe sumarse una consideración por parte de la crítica como nunca antes había tenido y que le llevó a situarse como uno de los primeros pintores de nuestro país. Ahí está, de hecho, para confirmarlo, el texto –uno de los más elogiosos, sin duda, que sobre su figura se hayan escrito jamás– que, acerca de la segunda muestra realizada por Molina Sánchez en Edaf, redactó Antonio Cobos para las páginas de “Ya”, y en el que se le califica como “el pintor español actual más importante de fronteras para adentro”, para añadir, al final del mismo, que su muestra “difícilmente podrá ser superada en interés artístico durante la presente temporada exposicional madrileña”<sup>163</sup>.

Otras exposiciones importantes que no deben ser dejadas de lado en este breve repaso que sobre el último tramo de su carrera estamos efectuando son las que, en 1980 y 1985, Molina Sánchez celebró respectivamente, en las Galerías Biosca y Alfama, de Madrid. Ambas aparecen estrechamente conectadas, en tanto en cuanto comparten una serie de rasgos que las hacen destacarse por encima de las otras organizadas por estas fechas: la relativa notoriedad de las salas en las que tuvieron lugar, el considerable número de obras que la integraron, la cuidada edición de los catálogos –con textos de presentación de A. M. Campoy y Jaime Campmany– y una aceptable recep-



1966. El pintor en Mozambique

ción de parte de la crítica. Además, se da la curiosa circunstancia de que la muestra de la Galería Alfama supone la última gran exhibición celebrada por el pintor murciano en una sala de exposiciones madrileña hasta el momento, pues, tras ella, tan sólo nos encontramos con la más modesta de la Galería Rafael García, en mayo de 1991, y la llevada a cabo en la Obra Cultural de CajaMurcia, desde el 18 de octubre al 10 de noviembre de 1995, y que, debido a su propia naturaleza –es decir, se trata de una exposición organizada por una caja de ahorros– pasó un tanto desapercibida para la crítica.

Fuera de Madrid, y aparte de las muestras ya citadas celebradas de modo más o menos regular en Salamanca y Santander, cabe destacar, como una de las notas biográficas más significativas de la década de los noventa, la muestra individual que

Molina Sánchez realizó durante la celebración de la Exposición Universal de Sevilla, de 1992, en el Pabellón de Murcia, una muestra que le concedió la preciosa oportunidad de enseñar sus últimos trabajos a un numerosísimo y variado público y que constituía, igualmente, su reconocimiento, por otra parte, de la Comunidad Autónoma de Murcia, como uno de los artistas más importantes del siglo XX regional.

En la actualidad, y como sucede desde comienzos de la década de los setenta, Molina Sánchez trabaja infatigablemente entre los tres estudios que posee: el de Madrid –situado en la calle Condes de Barcelona, muy cerca del emblemático Puente de Toledo– y los dos que se encuentran en Murcia: uno en la tranquila pedanía de Dolores de Pacheco, a unos cuarenta kilómetros de la capital, y muy cerca del Mar Menor, y el otro,



en medio de la huerta, en el conocido como Camino de Salabosque, cerca de la carretera de El Palmar. Estos tres lugares, cada uno caracterizado por un ambiente especial y diferente al del otro, componen, en definitiva, el medio y contexto en el que este gran pintor se entrega, cada día, al duro oficio de la creación con la misma ilusión y vitalidad que demostraba tener a los veinte años.

## 2. LA MIRADA MULTIFORME

A la hora de abordar, de forma conveniente y rigurosa, la amplísima producción artística de Molina Sánchez, el aspecto que, sin lugar a dudas, más atrae la atención del analista es, justamente, su carácter proteico, es decir, su capacidad para –según la época en que nos situemos– mutar sus contenidos y rasgos formales, con el fin de conseguir una nueva y atractiva mirada a partir de la cual (re)expresar y (re)aprehender la realidad propia y circundante desde otra perspectiva totalmente inédita. Esta circunstancia ha propiciado, entre otras cosas, que un concepto tan socorrido en la historiografía artística como el de “evolución” se vea, en ocasiones, ensombrecido y desdibujado por otro –menos reduccionista y usual– como el de *multiformidad*, que tiende a subrayar, allí donde sólo se pretende ver un *continuum* apromblemático, diversas y desconcertantes fracturas que complican –y no poco– la tarea de trazar las líneas generales de la trayectoria profesional de este pintor. Parece, en tal sentido, como si algunas de las etapas o fases estilísticas atravesadas por Molina Sánchez a lo largo de su carrera surgieran libres de cualquier antecedente o, formulado de otro modo, como si cada una de ellas obviase por completo la existencia de otra anterior que, en algún aspecto, pudiera haberle influido.

No obstante, y pese a esta primera impresión que contiene mucho de verdad y que puede desorientar, en un principio, al estudioso de su obra, cabe decir que, tras semejante y aparente desconexión entre una fase estilística y otra, se esconden varias líneas continuas de evolución, referentes tanto a conside-

raciones meramente “estéticas” –manejo del color, dominio de la materia pictórica, etc.– como a otras que podríamos denominar “éticas” –un mismo concepto del arte que, según las épocas, se plasma de un determinado modo–. Tales “líneas evolutivas”, que reflejan una serie de preocupaciones acerca del propio oficio que han estado siempre presentes en el trabajo de Molina Sánchez, establecen un nexo de unión claro e incontrovertible entre los distintos periodos en que se divide su producción artística, dibujando, de este modo, una cierta imagen de continuidad que se superpone al camino lleno de quebraduras del que hemos hablado anteriormente. Por lo que debe concluirse que, al examinarse –con el fin de estudiarla– la obra de este pintor, una particularidad de la misma que no se ha de olvidar nunca es la dialéctica existente entre lo continuo y lo fragmentado, entre lo unívoco y lo plurívoco, en definitiva, entre los conceptos de evolución y multiformidad –diríase, a este respecto, que la carrera pictórica de Molina Sánchez se caracteriza, fundamentalmente, por su “evolución multiforme”–.

Una cuestión que surge a raíz del reconocimiento de esta manifestación múltiple y variada del ideario de Molina Sánchez es, obviamente, el porqué de la misma, la causa que ha llevado al autor de *La tourada –El palco–* a expresarse de maneras tan diversas y contrapuestas las unas de las otras y a que, durante más de tres décadas, su lenguaje haya experimentado tan bruscas e inesperadas transformaciones. La respuesta a esto se encuentra, quizás, en la –ya aludida en el apartado anterior– renuncia de Molina Sánchez a adscribirse a un grupo, movimiento o tendencia en concreto que pudiera constreñir y condicionar su forma de trabajar y pensar. Esto le dejó total libertad para transitar por los distintos vericuetos del arte contemporáneo sin tener, para ello, que rendir cuentas a nadie ni a nada y sin que el favorecimiento, *a priori*, de una tendencia sobre otra constituyese un oneroso lastre a la hora de absorber todo lo que de provechoso y atrayente descubriese en un determinado artista o movimiento.

Para que este libre y constante aprendizaje de los otros, de aquellos con los que o bien convivía o bien admiraba en un museo o galería, fuera, efectivamente, posible, no sólo hacía falta, empero, que Molina reafirmase su naturaleza solitaria y nada proclive a los agrupamientos y aventuras conjuntas, sino que, además, éste se hallase en un incesante *estado de permeabilidad*, que lo situara en una posición de tolerancia y receptibilidad a todo lo que viniese de fuera. Dicha actitud abierta y delatadora de un espíritu en permanente estado de alerta hacia lo que pudiera contener algún interés para el desarrollo del propio lenguaje pone de relevancia la avidez de nuevas enseñanzas que, a lo largo de toda su vida, ha evidenciado Molina Sánchez y que lo han convertido en una suerte de “eterno estudiante”; aunque –eso sí– un estudiante que, en ningún momento, ha confundido el significado de aprender, de enriquecer los conocimientos personales mediante aportaciones externas sabiamente asimiladas, con la destrucción de la personalidad, es decir, con la sustitución del punto de vista consustancial a él por una amalgama de ideas y formas ajenas, portadoras, tan sólo, del caos y el pastiche. Molina Sánchez, por el contrario, ha demostrado durante sus muchos años de dedicación a la pintura estar en contra de las modas, del gusto de la mayoría, de la influencia por la influencia. Siempre que sus obras han experimentado las sugerencias de un cierto autor o movimiento ha sido porque aquel elemento que, una vez “aceptado” por el exigente filtro que las protege, se ha incorporado a las mismas favorece la concreción de una idea sobre el arte, en general, y la pintura, en particular, intransferible y nacida de la propia experiencia vital del autor. Por lo que se puede aseverar, en consecuencia, que, *en el caso de Molina Sánchez, la influencia externa, al haber sido aprehendida como el instrumento encargado de dinamizar y actualizar su universo interno, no socava la mirada personal, sino que la refuerza y amplía, hasta hacerla aparecer como una perfecta maquinaria en la que las múltiples enseñanzas acumuladas en el transcurso de los años se muestran depuradas de cualquier tipo de injerencia negativa y dotadas con un nuevo ca-*

*rácter y energía, gracias a la acción –siempre firme e infatigable– del “impulso creador”.*

Esta extraña cualidad para reconvertir en personal y novedoso lo que, por afán de evolución, era tomado del contexto artístico que se tratase, llevó a José Hierro a declarar que “Molina Sánchez es un caso ejemplar de artista honrado, desdeñoso de las modas, arrojador de lastres ajenos. Esta lucha con los medios expresivos, este afán de ordenar el caos barroco que le acecha, se refleja en sus obras, donde late el drama de la búsqueda. Por ello, sus pinturas son bellas, porque son como una confesión en voz alta de un artista que quiere para su tiempo la verdad y la eternidad”<sup>164</sup>. Tales palabras, que definen de forma inmejorable la posición tomada por Molina ante la realidad, se hacen eco de una opinión generalizada acerca de la obra del pintor, según la cual ésta adquiere todo su valor y excepcionalidad en la exclusión drástica y sin vacilaciones de todos aquellos resortes expresivos que, debido a un contexto favorable y efímero, se han llegado a convertir en un auténtico lugar común. Dentro del “vocabulario pictórico” de Molina, sólo es posible hallar, en efecto, “expresiones” surgidas exclusivamente de la infatigable búsqueda personal; una búsqueda que –como arriba se ha enfatizado– puede encontrar estímulos, indicios de un valioso hallazgo en el propio devenir de la Historia del Arte.

No cabe duda –continuando con el hilo conductor que venimos desarrollando hasta el momento– que muchos de estos estímulos e indicios causantes de los continuos cambios de dirección –pero no de objetivos– experimentados por Molina Sánchez a lo largo de su carrera surgen –como ya anunciábamos en el apartado biográfico–, ante su mirada, como consecuencia de los distintos viajes que ha realizado durante el transcurso de los años. Castilla, Portugal, Italia, África han permitido al pintor descubrir nuevas formas de arte y cultura frente a las que, en modo alguno, se podía transitar sin ser afectado, decisivamente, por su influjo y atractivos. Ahora bien, no vaya a pensarse en esta relación arte-viaje patente en la pintu-

ra de Molina como un caso excepcional dentro del arte murciano del siglo XX, ya que, lejos de confirmarse como tal, exige ser inferida como la enésima prueba de una constante revitalizada por las distintas generaciones de plásticos de esta Región y que, debido al ambiente cerrado y estéril de la misma, acabó por convertirse en una de las pocas opciones de las que éstos disponían para sacar adelante y cumplir sus inquietudes artísticas. Nombres como Ramón Gaya, Pedro Flores, Mariano Ballester o el más joven Manolo Belzunce han hecho –por unas causas o por otras– del viaje, de las salidas o estancias al/en el exterior un impagable medio de enriquecimiento que, a la postre, se ha revelado como un eficaz antídoto contra la –desgraciadamente– frecuente parálisis creativa. Se comprende, por tanto, que la actitud de Molina Sánchez hacia el viaje, hacia la continua renovación del medio físico conocido haya sido en todo momento lo suficientemente favorable como para considerarla como una condición *sine qua non* para la maduración intelectual y expresiva del artista y que, en consecuencia, su capacidad para clausurar y abrir etapas estilísticas sea superior a la de cualquier otro tipo de fenómenos y hechos que intervengan y hayan acaecido en la biografía del pintor.

Precisamente, y dando un paso más dentro de esta necesaria introducción al análisis pormenorizado de la obra de Molina, dicha división por etapas de la misma a la que en tantas ocasiones se ha aludido se presenta, en la actualidad, como fruto de los criterios estéticos y cronológicos de Martínez Cerezo, autor este que ha sido quien, hasta el momento, más y mejor ha escrito sobre la pintura del murciano y cuyos juicios y aportaciones han sido seguidos literalmente, y sin excepción, por todos los críticos y estudiosos que se han preocupado, con posterioridad, de su obra. En su ya clásico libro sobre el pintor, publicado en 1974, Martínez Cerezo estableció una serie de fases estilísticas que, atendiendo cada una a causas de diversa índole, configuraron una periodización de la trayectoria profesional de Molina, aceptada unánimemente hasta nuestros días. Estas fases, designadas todas a través del rasgo más privativo

–según el autor– de ellas, son las siguientes:

- Figuración objetiva (1940-1946)
- Preocupación socio-testimonial (1947-1951)
- Vírgenes necias y prudentes (1952-1956)
- Expresionismo abstractizante (1957-1960)
- Expresionismo lírico (1962-1965)
- Concretización de la figura (1968-1973)<sup>165</sup>

Transcurridas casi tres décadas desde la publicación de este cuadro estilístico y teniendo en cuenta la lógica falta de un análisis sobre las posibles transformaciones o abundamientos en una línea ya tratada en alguna de estas fases señaladas que se hayan podido producir desde la fecha de edición del libro, debe reconocerse que, en líneas generales, y como esquema orientativo del devenir experimentado por la pintura de Molina Sánchez a lo largo de más de un cuarto de siglo, esta periodización es totalmente válida y susceptible de ser utilizada –sin riesgo alguno de caer en conclusiones erróneas o desvirtuadoras de la auténtica realidad– como instrumento de estudio y análisis. De hecho, por muy en contra que se pueda estar de este cuadro, habrá siempre de convenirse que la cronología por él aportada es, en la mayoría de los casos, de una contundencia y evidencia tal, que, a partir de ella, se podrán realizar matizaciones que la flexibilicen y enriquezcan más, pero nunca pretender cerrar los ojos a la secuenciación que establece, entre otras razones porque, en ocasiones, el que el inicio y final de una determinada etapa coincida con un año o con otro no depende tanto de los criterios seguidos por el crítico o historiador en cuestión como de las palmarias e insoslayables mutaciones que la propia obra del pintor sufre y que no da lugar alguno a la especulación y los juicios subjetivos.

No obstante, y pese a este reducido campo de maniobras que se le deja al estudioso actual para efectuar nuevas aportaciones al cuadro confeccionado por Martínez Cerezo, debe afirmarse que, mirado desde la actualidad, la periodización que ofrece adolece de cierta rigidez y espíritu reduccionista, debido, fundamentalmente, a un motivo: la delimitación forzada de



H, 1966. Murcia, con Pedro Flores y Nita, su mujer

algunos periodos que –a fin de lograr una idea mucho más precisa y exacta de las transformaciones llevadas a efecto por la pintura de Molina Sánchez– deberían bien ser escindidos en dos fases bien fusionarse con otros anteriores o posteriores, o, incluso, retrasar su inicio o finalización algunos años. Es esto por lo que, apoyándonos siempre en la periodización establecida por Martínez Cerezo, hemos introducido algunas modificaciones y matizaciones necesarias para el desarrollo de nuestro estudio y confeccionado un nuevo cuadro, en el que criterios hasta el momento no advertidos o mantenidos voluntariamente en la sombra han sido puestos de manifiesto y realzados en su justa medida, a saber:

- Dibujo analítico (1937-1946).
- La apertura hacia la Idea: primera crisis del sistema de representación naturalista (1946-1948).

- Esquematismo y naturalismo: hacia un modo de “representación mixto” (1949-1951).
- Muralismo y arcaísmo (1952-1956).
- “Formas abiertas” y “formas cerradas”: el lenguaje neofigurativo (1957-1965).
- África: el esplendor de la materia (1965-1967)
- La madurez: ingenuismo, color y lirismo (1968-).

Cada una de estas siete etapas apuntadas constituye, en sí misma, un ciclo perfectamente definido y delimitado de la pintura de Molina Sánchez; un ciclo que –obligado es decirlo– implica siempre una transformación estilística y, por lo tanto, formal de la propia obra, con independencia de que ésta se vea acompañada, igualmente, de un cambio o renovación del repertorio temático. No en vano, puede suceder –como más adelante advertiremos– que cierta metamorfosis del lenguaje

del pintor se opere sobre el telón de fondo de una misma línea temática, que permanecerá así como común denominador de dos miradas distintas y separadas por una falla causada por algún hecho relacionado con la propia vida del autor. Pero, también, puede ocurrir –y existen de hecho varios ejemplos al respecto– que, efectivamente, una transformación estilística se corresponda con otra temática, produciéndose, de tal suerte, una intrínseca unión entre ambas que conduce, a veces, a que no se sepa con certeza cuál de los dos factores implicados en la transformación ha sido el verdadero generador de la misma: si el tema o el sistema. Con todo ello, y dada la mayor relevancia que, en la obra de Molina Sánchez, posee el “cómo” que el “qué”, hemos preferido delimitar las distintas fases de la misma atendiendo, únicamente, a criterios formales, en lugar de servirnos de un “sistema mixto” –temático y estilístico– como el elegido por Martínez Cerezo. Es de esta manera, es decir, mediante la depuración y concreción de los criterios empleados para la periodización de la trayectoria artística de Molina, cómo las múltiples variaciones estético-discursivas que en ella se han producido quedarán más iluminadas y comprensibles para el espectador.

### 2.1. Dibujo analítico (1937-1946)

Para Martínez Cerezo, 1940 marca el final del periodo de formación de Molina y el inicio de la que constituye su primera etapa artística propiamente dicha: aquella que, bajo el epígrafe de *Figuración objetiva*, abarca la primera mitad de la década de los cuarenta<sup>166</sup>. Según este autor, tal fecha determinaría el momento exacto y crucial a partir del cual la obra adquiriría la personalidad suficiente como para dejar de ser la producción de un simple principiante que busca aprender, a toda costa, las técnicas y secretos del oficio al que pretende dedicarse, para pasar a poseer la entendidad necesaria para abrir y cerrar ciclos pictóricos. Esta conclusión se presentaría del todo cierta y libre de cualquier posible cuestionamiento si, realmente, 1940 constituyese un claro punto de inflexión dentro de la pintura de Molina Sánchez, de suerte que entre las pie-

zas realizadas antes y después de ese año existiesen manifiestas diferencias en los criterios que las han alentado. Y, ciertamente, si se evocan de nuevo los principales hitos del periodo formativo de Molina, puede afirmarse que hay suficientes datos para asentir con esta opinión, pues es en dicha fecha cuando, tras el periodo de aprendizaje con Garay, el joven pintor dejó de visitar los estudios de los maestros del momento, para iniciar una nueva etapa no jalonada por ningún tipo de tutela ni relación profesor-alumno.

Puede objetarse, empero, a esta consideración *prime facie* válida y consecuente, que el hecho de que el inicio de la década de los cuarenta suponga el fin oficial de la etapa de formación de Molina no implica, obligatoriamente, un giro estilístico en su pintura, ya que, entre otras razones, se ha comprobado en el primer apartado de este estudio cómo su relación con Almela Costa o Garay no llegó a cobrar –por lo breve de la misma– una importancia tal como para pensarse que su pintura pudiera haber experimentado un cambio sustancial y remarcable. De lo que se deriva que, desde 1937 –año en que frecuenta el estudio de Almela– hasta 1940 –en el que visita el de Garay–, el lenguaje pictórico privativo de Molina Sánchez de aquel periodo saldría prácticamente intacto de cualquier poderosa convulsión motivada por el conocimiento de la obra de otro pintor ya consagrado, y que los únicos cambios que experimentarían habrían sido los causados por la lógica maduración técnica y conceptual de un joven que, durante este plazo de tiempo de tres años, perfeccionó su dominio del oficio. Se colige, en consecuencia, de tal apreciación que, al no existir mutaciones traumáticas en la pintura de Molina durante su supuesto periodo de formación, la decisión de hacer coincidir el término de éste con una determinada manera de trabajar propia del mismo resulta poco menos que forzado y deformador del auténtico panorama originado por el estado, entonces, de la obra del pintor. Convendría más, en este sentido, al intentar ofrecer una visión lo más exacta y fiel posible de esta problemática época, retrasar el inicio de la primera fase estilística de Molina a 1937 –fecha, recordémoslo de nuevo, marcada por su

regular aunque no dilatada asistencia al estudio de Almela–, para, de este modo crear una necesaria continuidad entre los años de la Guerra Civil –durante los cuales la personalidad artística del pintor comenzó a gestarse– y el primer lustro de la década de los cuarenta.

Ahora bien, ¿a qué se debe tal decisión de situar, justamente, el arranque de este periodo estilístico en la breve temporada en la que Molina Sánchez estuvo visitando el estudio de Almela Costa?. La respuesta a esto la encontramos en el bodegón que el joven pintor realizó durante los días en que allí se encontró y que, de un modo bastante fidedigno, reproduce algunos de los principales rasgos de las naturalezas muertas realizadas en la primera mitad de la década siguiente. En él, en efecto, se observa ya, con suma claridad, el que sin lugar a dudas es el aspecto más característico de las producciones de esta época, a saber: la primacía del dibujo sobre el color. No se debe de olvidar, a este respecto, que, durante aquellos años, la actividad profesional de Molina estaba volcada especialmente en el mundo de la ilustración periodística, lo que le ayudó a conseguir una destreza en este terreno, que hizo de él un dibujante precoz y aventajado; todo lo contrario que sucedió con el color, que, en tanto que piedra angular y generadora de la pintura, no fue conquistado hasta años más tarde, cuando, en su periodo más abstracto, Molina se interesó en mayor medida por el trabajo con la materia pictórica que por la construcción de sólidas y deslumbrantes arquitecturas dibujísticas.

Esta preponderancia del dibujo sobre el color fue detectada, en su momento, por Sánchez Moreno, quien, en el pequeño texto que acompañaba al díptico de la primera exposición individual de Molina, en la Asociación de la Prensa, afirmó de aquél que “es la gran habilidad de nuestro joven artista: depura exquisitamente las líneas y transporta la realidad de los contornos a sus lienzos... Después, comenzada la figuración por esta primera actividad creadora, llega la hora del color. En este aspecto, el joven artista avanza en pos de la madurez, sin que aún sea definitiva su actual técnica. Él mismo ha dicho que ad-

vierte falta de agilidad en sus tonos, y no es poco que diga tal cosa de sí el autor”<sup>167</sup>.

A decir verdad, es posible advertir, en estos primeros cuadros, una falta de criterio en lo que a la aplicación del color se refiere, que cohesionara y armonizase las distintas zonas de la composición, hasta eliminar cualquier aspecto disgregador que se interponga entre las mismas; criterio este que, con mayor o menor fortuna, encontrará un reflejo en obras posteriores, cuando Molina, firme en su propósito de depurar sus obras de posibles injerencias decorativas, les imprima una tonalidad apagada y uniforme que, por añadidura, se encarga de traducir el espíritu de sobriedad característico de los cuadros de estos años iniciales de la década de los cuarenta. Enrique Sordo, en su ya citada crítica sobre la primera exposición de Molina Sánchez en Santander, celebrada en 1946, manifestaba, en tal sentido, que “en estos bodegones de Molina no puede existir ni aun remotamente, una desbordada concesión de decorativismo, a la que estamos acostumbrados en esta balanceante circunstancia estética. No son cuadros mercantiles, vacuos y “oleográficos” los producidos por Molina Sánchez. No están destinados a cualquier comedor de pánfilo o “snob”. Hay en ellos una fría ojeada de captación física, toda llena de claridad intelectual, que elige sus modelos en elementos desliteraturizados en absoluto”<sup>168</sup>. Estas opiniones vertidas por Sordo a propósito de las naturalezas muertas que integraban la primera individual del autor fuera de su Región permiten advertir, siquiera con un mínimo de claridad, la evolución experimentada por Molina desde una temprana pieza, fechada en 1937, y en la que, además de un técnica no muy madurada y trabajada del color, se constatan tímidas concesiones al decorativismo, hasta otras más tardías como el *Bodegón de las sardinas* o el *Bodegón de la navaja* (1945), en las que, según los comentarios de la época, se perciben, a pesar de no haberse solucionado la manifiesta descompensación existente entre el dibujo y el color, composiciones más acendradas y homogéneas, de las que se desprende cierto aire estoicista.



La intrínseca sobriedad que define la pintura de este periodo conlleva una reducción extrema de las “afirmaciones” efectuadas por el pintor y, consecuentemente, de las explicaciones ofrecidas acerca de un asunto determinado. Lo que explica extraordinariamente bien el porqué de esa inclinación de Molina a mostrar las distintas naturalezas muertas aisladas y libres de toda dependencia con respecto a un contexto concreto, puesto que, de este modo, se despoja al bodegón de todo aquello que estorbe para la configuración de un marco pictórico idóneo, en el que el pintor pueda llevar a cabo, en óptimas condiciones, el *análisis* de los elementos que lo conforman. Y resulta importante subrayar este concepto de “análisis”, en el sentido de que se trata del *modus operandi* propio del periodo que nos hallamos estudiando; un periodo en el que la pintura de Molina Sánchez buscaba ser esencialmente mimética y en el que la transposición al lienzo de la “arquitectura” y calidades justas y precisas de los objetos seleccionados para la representación requería de un largo proceso de observación, que, a lo último, se traducían en un rechazo de todo lo que no fuera connatural a ese objeto. Observar, por ende, en tanto que modo de vehicular la mirada analítica hacia la realidad, equivale, en el contexto en el que ahora nos encontramos, a extirpar el objeto del contexto cotidiano en el que habitualmente se halla, para, como consecuencia de ello, y una vez eliminados todo tipo de “ruidos” que distraigan la atención de lo verdaderamente fundamental, apreciar mejor la constitución interna y externa del mismo.

Esta atención a lo fundamental del objeto, a su más privativa e inconfundible arquitectura, se resuelve en el surgimiento de una mirada cristalina y “simplificadora” del pintor hacia la realidad, que no debe ser interpretada como una consecuencia o reflejo del academicismo y la ingenuidad que pudieran caracterizar al autor murciano en sus primeros pasos dentro del mundo de la pintura; y no se debe porque, en fases posteriores, en las que la madurez y la manifestación inequívoca y luminosa de su *modus essendi* se conviertan en cualidades inseparables de su pintura, esta definición de la realidad como un



*conjunto de relaciones simples y puras* surgirá, precisamente, como una atalaya perfecta desde la que atisbar –con inusitada claridad y en su conjunto– todo el paisaje conformado por el ideario del pintor y –lo que es tanto más importante– como una *objetivación, en términos compositivos, del espíritu religioso que alienta la práctica totalidad de su obra.*

Esta “transparentación” de la realidad no debe ser concebida –en el presente contexto, por supuesto– como un patrimonio exclusivo de los bodegones, ya que, si se lanza una mirada al otro género tratado con especial dedicación y proliferación durante este periodo por Molina –es decir, el retrato–, se descubrirá cómo, detrás de cada una de las representaciones pertenecientes a tal temática, existe, igualmente, un deseo explícito de reducir la realidad –la propia realidad de los distintos personajes retratados, se entiende– a lo fundamental de sí misma. Declara Molina, en este sentido, que su objetivo, a la hora de elaborar el retrato de un determinado individuo, es “representar lo permanente de la persona, eliminando para ello todo lo que es momentáneo y accidental. Alguien que tenga que pasar doce o quince sesiones, o las que sean necesarias para la realización de su retrato, está a merced de los continuos cambios de humor que se operan en él; cambios que unas veces se traducen en un estado de preocupación, otras en un sentimiento de alegría, etc. Considero más oportuno que el modelo no se encuentre presente en el instante de ser ejecutado el



1967. Con Salvador Jiménez en el estudio de Madrid

cuadro, y que esta ausencia sea suplida por la memoria, pues, de este modo, al trabajar con ella, el pintor sólo recordará lo permanente y auténtico de la persona”<sup>169</sup>.

Resulta, a todas luces, evidente que, en estas explícitas y valiosísimas afirmaciones de Molina, subyace una concepción del género retratístico de índole eminentemente idealista, ya que, como asevera Hegel en su tratado de estética, *De lo bello y sus formas*, el pintor de retratos debe “cerrar los ojos a los accidentes insignificantes y variables de la figura para acertar con la representación de los rasgos esenciales y permanentes de la fisonomía, los cuales son la expresión del alma original del retratado, pues lo característico del ideal es exclusivamente poner en armonía la forma exterior con el alma”<sup>170</sup>. Se deduce, por tanto, de este cotejo de reflexiones que, para Molina Sánchez, un retrato tenía que ser el resultado de un proceso por el cual el modelo en cuestión es transportado desde el mundo

de lo contingente hasta el de lo esencial e inmarcesible, para quedar así fijado a su verdadera naturaleza. Pero, para que esto sea posible, es necesario que el pintor no se sienta cercado e intimidado por la presencia física y actual de lo real, sino que se aproxime a ello a través de su Idea, es decir, de su rememoración en tanto que entidad sustraída del flujo de lo cotidiano y eventual. Y esto, en la serie de retratos que Molina pintó durante los años cuarenta no fue posible, pues, en todos ellos, la presencia coercitiva del modelo era un hecho que ni se podía ni se quería evitar.

En esta primera etapa pictórica, efectivamente, la observación de la realidad supera al trabajo que toma como punto de referencia la Idea de la misma; lo que lleva a sostener que los retratos creados por Molina Sánchez en estas fechas, surgen como “Ideas en potencia”, no desarrolladas y constreñidas entre los estrechos límites impuestos por la representación literal de la realidad. No obstante, y a pesar de esta falta de abundamiento en la Idea característica de los primeros años de producción pictórica, se advierte ya, en los retratos iniciales de Molina, una “simplificación conceptual” de la realidad, que tiende –aunque tímidamente– a soslayar todo lo que de anecdótico e instantáneo pudiera haberse filtrado en la representación pictórica del individuo. La forma por la que esta “simplificación” queda reflejada en el lienzo es por medio de la reducción de los centros de interés y expresión del cuadro a uno sólo; para lo cual, se procede a la concentración de todo el potencial psicológico de la persona retratada en un único punto de la composición, que evitará que se produzca un posible “efecto de dispersión”, garante de la presencia de lo anecdótico y efímero en ella. Este punto encargado de canalizar la fuerza comunicativa del cuadro y de proteger lo más eficazmente posible a la *representación* de un individuo dado del peligro de lo intranscendente y desvirtuador se encuentra representado por la mirada.

Escribe Enrique Sordo, en lo tocante a esto, que “todos, absolutamente todos los retratos de Molina giran y se construyen



alrededor de este eje, de este punto esencial que es la mirada”<sup>171</sup>. Y hasta tal extremo es así, que se puede afirmar, sin ninguna clase de vacilaciones y reparos, que lo restante de estas obras –es decir, la “arquitectura física” del personaje representado– es un mero pretexto, que no posee entidad discursiva suficiente como para actuar como “manifestador” de una personalidad escondida y que busca expresarse abiertamente. El cuerpo, en los retratos de Molina Sánchez, es, en puridad, el soporte de la mirada, el encargado de dotar con un marco apropiado a este fundamental elemento y, en consecuencia, de realzarlo y transformarlo en el principal foco de atención del espectador. La fórmula de la que se vale Molina para lograr esto es la neutralización de tal estructura física por medio de su presentación, siempre, a partir de una serie de *poses* muy definidas y codificadas que se repiten una y otra vez sin excepción, y que convierten al cuerpo del retratado en una reunión de lugares comunes representacionales, fácilmente identificables y, por lo tanto, carentes de rasgos originales e identificativos de cada una de las personas reproducidas en el lienzo. Estas “poses” empleadas con frecuencia por Molina para *sostener* la mirada suelen presentar al sujeto retratado en cuerpo en tres cuartos y rostro de frente o muy ligeramente vuelto hacia un lado y –en una actitud netamente más recogida e introvertida– cuerpo y rostro en tres cuartos.

## 2.2. La apertura hacia la Idea: primera crisis del sistema de representación naturalista (1946-1948)

Para Martínez Cerezo, 1947 supone el comienzo de una nueva fase estilística en la carrera de Molina, que se cerraría en 1951, tras su definitivo regreso de Portugal, y que se encontraría marcada por el viaje de estudios realizado en 1946 por tierras de Castilla y cuyos frutos más importantes se obtendrían a lo largo de este periodo de tiempo de cinco años, durante el que se prolonga el nuevo episodio artístico del autor murciano<sup>172</sup>. Desde nuestro punto de vista, sin embargo, las sugerencias recibidas por Molina como consecuencia de su primero y espectacular contacto con el Románico mantienen todo su vigor y



H. 1970. Con Amparo

carácter referencial hasta 1948, año en el que, a raíz de su llegada a Lisboa y, con ella, el conocimiento de una realidad cultural más rica y permeable a las influencias externas que la madrileña, se atisba en él una seguridad y soltura en el dibujo que, irremediabilmente, quedan reflejadas en las composiciones.

Se puede objetar, no obstante, a esta división en dos fases del periodo estilístico establecido por Martínez Cerezo, que, en los cinco años abarcados entre ambas, existe un elemento de índole temática que actúa como nexo de unión de todos ellos, a saber: el interés del pintor por dar testimonio, a través de sus obras, de la sociedad en la que se encontraba inmerso –de hecho, el crítico murciano califica a esta etapa como *socio-testimonial*–. Pero sucede, en primer lugar, que tal continuidad temática entre las dos fases, advertida por Martínez Cerezo, no

existe en verdad, puesto que, una vez llegado el pintor a Portugal, su interés por las escenas de raigambre social se reduce ostensiblemente, y, en segundo, que las mutaciones formales perceptibles en sus cuadros resultan lo suficientemente significativas como para que, aun produciéndose éstas sobre la base de un mismo tema, deban ser consideradas como “puntos de fractura” y de escisión, que hacen del todo imposible la consideración de este fragmento de la biografía artística de Molina como un *continuum perfecto*, en el que ningún accidente mínimamente resaltable acaece y en el que las coincidencias en el asunto representado cohesionan de manera inquebrantable a la totalidad de las obras producidas durante el mismo. De ahí, la necesidad de matizar y corregir correctamente la cronología propuesta por Martínez Cerezo y distinguir entre las obras que son resultado de los influjos recibidos durante el transcurso del viaje por Castilla y las que aparecen como consecuencia de la desinhibición y el mayor dominio del dibujo adquiridos mediante el contacto con los círculos artísticos portugueses.

Lo que no ofrece lugar a la duda es la designación del año 1947 –o, para ser todavía más exactos, los últimos meses de 1946– como el inicio de una nueva etapa en el arte de Molina Sánchez, ya que es, justamente, a partir de este momento que Molina Sánchez multiplica las fuentes de referencia de sus obras, abriendo así lo que podría denominarse como *la primera gran crisis del sistema de representación naturalista* de su carrera. En esta ocasión, la alternativa a la realidad que cala hondamente en el pintor viene de la mano del mismo arte románico, que ofrece a Molina un modelo cultural perfectamente codificado y reconocible que superponer a la “dimensión natural”, hasta ese instante respetada y depurada de cualquier tipo de injerencias externas y desvirtuadoras.

No conviene olvidar, tampoco, que, derivado de esta *multiferencialidad* de la que hace gala la pintura de Molina Sánchez desde este momento en adelante, su carrera entrará en un “periodo de expectación”, en el que se explorarán diferentes al-

ternativas a la mirada naturalista, caracterizadas todas ellas por ser de naturaleza coyuntural y no pasar, en modo alguno, la criba de la madurez y el horizonte idealista que surgirá como efecto directo de aquélla. Todo lo cual lleva a detectar la aparición –durante los cerca de diez años que dura esta fase intermedia– de un cierto eclecticismo, que, en el caso que ahora nos ocupa, queda patentizado en forma de las influencias ejercidas por el arte románico sobre el pintor; influencias que deben ser interpretadas como soluciones temporales adoptadas por Molina para solucionar el gran problema que parece atenazar a su pintura durante estos años, esto es, como dar la espalda a la observación directa de la realidad, permaneciendo siempre dentro de unos parámetros eminentemente figurativos. La solución a tal problemática, imprescindible para la elaboración de un lenguaje totalmente personal y coherente, no se hallará, aproximadamente, hasta 1957, cuando Molina descubra, de forma reveladora, la abstracción y la incorpore con prontitud y originalidad a su pintura.

Hasta entonces –es decir, hasta que su obra aparezca pertrechada de todos aquellos recursos y requisitos necesarios para la perfecta plasmación de la Idea–, la producción de Molina Sánchez se caracterizará por un devenir meándrico y un tanto titubeante, que posee, en este breve periodo de apenas tres años, su primera y significativa plasmación. Ahora bien, no se vaya a caer en el fácil y corriente error de considerar tanto a la fase ahora estudiada como a las otras dos que la suceden y que completan esta década de probaturas y metamorfosis radicales y en cierto modo desconcertantes, como manifestaciones de una pintura impersonal y afectada por un apreciable “vampirismo estético”, puesto que no se debe pasar nunca por alto que nos encontramos en un periodo de intensa búsqueda, en el que lo personal adquiere una apariencia multiforme y proteica y en el que el eclecticismo se convierte en un medio circunstancialmente óptimo para configurar un sistema de representación que cuestione la validez e idoneidad del método de trabajo fundamentado en la observación.

Pero, ¿cuáles son, en pureza –y centrándonos, definitivamente, en los rasgos definitorios de esta fase– las señas de identidad de la obra de Molina Sánchez entre los años 1946 y 1948?. En primer lugar, y como rasgo más destacado de la misma, la ya comentada atención prestada a la realidad social del momento –la cual deja paso, ocasionalmente, a obras de inspiración religiosa, algo usuales en este periodo, aunque sin llegar jamás a competir con las escenas callejeras, que constituyen, sin duda alguna, el material temático más abundante e interesante del mismo–; una realidad modelada por las duras y difíciles condiciones impuestas por la postguerra y que ofrecía, al observador atento e interesado, un sinfín de asuntos e imágenes sugestivas que no podía eludir ni dejar, por tanto, de convertir en motivo artístico. Lo que sucede es que, al abordar estos dibujos al óleo sobre papel, de Molina, que centran el susodicho periodo y que muestran a seres humildes y desprotegidos, a los que la vida no ha precisamente sonreído, ha de eliminarse, por completo, cualquier tentación de descubrir en ellos una perspectiva política y de denuncia, que permitiese encararlos desde un prisma totalmente diferente a los ya utilizados aquí y que los transformase, a nuestra mirada, en correa de transmisión de una determinada ideología o forma de pensamiento social. Y si así se debe hacer es porque, como afirma el propio pintor, “...la política, desde hace tiempo, la considero una cosa para técnicos. Sencillamente, sólo me considero un ciudadano. Soy un hombre que vive aquí, rodeado de una serie de circunstancias políticas y sociales, pero que ha estado siempre interesado en una serie de problemas personales, los de mi trabajo. Naturalmente no quiero decir con esto que no sepa ni que no me interesa nada de la política o que dé la espalda a las cosas que ocurren en el mundo. No, eso no. Pero, por ejemplo, yo no podría definirme políticamente. Mi actitud es pasiva y preocupada. La política es algo muy difícil y hay que ser un técnico para comprenderla. Si no, no se entiende. Hay que pensar, no obstante, que en las ideas de los políticos sí hay algo bastante de verdad, aunque lo que prometan que van a hacer luego no lo hagan...”<sup>173</sup>.



H. 1970. Amparo en el Huerto de San Antonio

Decididamente –y como se puede inferir de esta aseveración–, la actitud de Molina Sánchez ante el arte politizado es contundente e inflexible, como se desprende de nuevo de las declaraciones concedidas, en octubre de 1948, al diario portugués “Ala”, en las que sostiene que “si lo social le interesa naturalmente al pintor, me parece un mundo tan importante como cualquier otro; mas si esto se presenta con un sentido político, me parece tan falso como pintar temas añañados”<sup>174</sup>. Además, y como corroboración –si es que todavía se necesita– de esta despolitización de las obras de Molina Sánchez, ha de tenerse siempre en mente que la realidad contemporánea no es la única fuente de inspiración de estos dibujos, sino que existen otras



que rara vez se suelen tener en cuenta y que comportan una importancia tamaña como la poseída por las imágenes que el pintor pudiera extraer de todo aquello que, actualmente, sucedía enderredor suyo: nos referimos, ante todo, y como uno de los principales puntos de referencia con los que siempre contará el autor a la hora de abordar este tipo de temas de índole popular, a los recuerdos que albergaba de todos aquellos personajes extravagantes y variopintos que transitaban las calles del periférico barrio de la Trinidad y con los que el pintor se solía cruzar, con frecuencia, días tras día. Figuras como “el Tote”, “el Perla”, “el Jalapero” o “el Mahoma” imprimieron en la memoria de Molina una serie de imágenes populares y pintorescas que,

tarde o temprano, habrían de salir a relucir de un modo u otro, dejando su huella en las obras del pintor murciano<sup>175</sup>.

Por otra parte, no debe perderse de vista, dentro de este posible abanico de referencias que complementan a la de la realidad contemporánea del propio artista, las inagotables enseñanzas y hallazgos que Molina Sánchez pudiera haber extraído del Belén de Salzillo, del que le llamaron, principalmente, la atención “los grupos populares, con sus abundantes gestos, actitudes y gracia”<sup>176</sup>. Es este el motivo por el que, desde un primer momento, el acercamiento del pintor a lo popular, a aquella galería de personajes pertenecientes a los estratos sociales más inferiores y desfavorecidos quedó articulado a través de lo anecdótico y gracioso, lo que, a la hora de enfrentarse a la dura realidad de aquel entonces, se tradujo en una suerte de concepción desafectada y pintoresca de lo social, que amortiguaba, en alto grado, las posibles imágenes lacerantes que pudieran haberse obtenido de la contemplación de la misma. La anécdota, por tanto, en estos dibujos al óleo realizados desde finales de 1946 hasta 1948, se constata ya como un modo de aproximación a la realidad que no tiene como fin circundar la problemática que embarga a ésta, sino trascenderla, de tal modo que se ofrezca una visión más íntima y auténtica de la situación concreta que, acaecida en ella, se pretende representar. La clave, quizás, que permite elucidar, definitivamente, el significado y las profundas connotaciones de la anécdota, en el universo pictórico de Molina Sánchez, nos la sirve J. T.A., quien, en su crítica sobre la exposición individual que Molina Sánchez celebró en la Sala de la Artesanía, de Burgos, en diciembre de 1946, apuntaba que los dibujos de aquél, “meras abstracciones con formas harto alejadas de la realidad, han *idealizado* la materia elegida poniendo un consumado equilibrio entre la idea artística y su manifestación”<sup>177</sup>; palabras estas que conducen a la consideración de *la anécdota como un modo de idealización* y que nos devuelven, de nuevo, a las manifestaciones de Molina Sánchez al diario “Ala”, según las cuales toda aquella obra imbuida de un determinado sentido político se derrumba por el peso de su propia falsedad. Y es



Con Amparo en el Huerto de San Antonio

que, para este autor, *compromiso social equivale a idealizar por medio de la anécdota y no construir una lectura política de la realidad, que a lo único a lo que llevaría sería a ilustrar lo patético y desgarrado de los hechos sin profundizar jamás en su recóndita verdad*; la anécdota, por tanto, aparece como una forma –de las más importantes, dicho sea de paso, para Molina Sánchez, que de hecho, se valdrá de ella para la realización de innumerables obras a lo largo de toda su carrera– de *experimentar serenamente la realidad* y evitar cualquier tipo de estériles extremismos.

Una de las características principales de estos “dibujos sociales” de Molina es, a tal respecto, el filtro poético y melancólico –nunca la obra del pintor murciano ha tenido un aire tan sentimental como ahora– a través del cual son vistas cada una de las escenas representadas; un filtro que –y esta es otra de las influencias reconocidas por el pintor para los presentes trabajos<sup>178</sup> –se advierte, igualmente, en los cuadros de Eduardo Vicente realizados durante estos años y en los cuales, “traperos, modistillas, maleantes, pobres gentes de los barrios más bajos aún que el Rastro, taberneros y sus clientes, libreros de viejo,

criadas, soldadetes, desocupados y toda la mucha más fauna humana anónima y transeúnte por las calles menos ilustres, pero más frecuentadas, de Madrid”<sup>179</sup> componían la única realidad, el pequeño y olvidado universo urbano rescatado del anonimato por la generosa y comprometida mirada del pintor y elevado, modesta y honestamente, al rango de bello motivo artístico. La empatía que Vicente demostraba tener para con sus personajes no pasó en nada desapercibida para Molina Sánchez, quien, en la mayoría de los dibujos dados a luz en esta época, aparece completamente identificado con los distintos sujetos que integran las escenas y que, por tal razón, ofrecen una muy emotiva *interpretación sentimental de la realidad*.

Lo que diferencia, no obstante, a la “poesía pictórica” vicentina de la de Molina es, justamente, que mientras que la primera evidencia claras inclinaciones realistas, la segunda sigue siempre el difuso rastro de la Idea; Idea que, en el caso del pintor murciano, se manifiesta en forma de una alteración de las proporciones naturales, causante de que los humildes y desprotegidos personajes que protagonizan las escenas callejeras de sus dibujos sean achaparrados, patiocortos y víctimas, en definitiva,

de una aparente compresión física que los hubiera hecho encoger de manera expresiva. No cabe duda, en este sentido, que la causa principal de este achaparramiento se halla en el estudio y atenta contemplación de los relieves que decoraban los capiteles y fachadas de las iglesias románicas y que Molina Sánchez se encargó de transponer, con un alto grado de literalidad, al papel. Como bien es sabido, en la escultura románica existe lo que se ha denominado “ley de atracción del marco”, que implica la supeditación de las composiciones figuradas a los marcos o formas arquitectónicas que tiene por misión llenar<sup>180</sup>. Este hecho motivaba que las distintas figuras representadas vieran alterada su proporción natural, aumentando o disminuyendo considerablemente su altura y dando lugar a lo que, desde la propia época estudiada, se ha venido calificando como “*formosa deformitas*”<sup>181</sup>. Esta “hermosa deformidad”, que conlleva la sustitución del canon grecorromano por otro que viene dado por la medida del espacio-límite del que dispone el escultor<sup>182</sup>, supone, en el caso de Molina Sánchez, la brusca interrupción de una tendencia estética que estaba caracterizando su obra hasta ese momento y en la que el pintor, de un modo u otro, y con mayor o menor claridad, desembocará en repetidas ocasiones a lo largo de su carrera, a saber: el alargamiento –con un evidente deseo de estilización– de la figura.

No se vaya a creer, empero, que la influencia de la escultura románica sobre la obra de Molina Sánchez se limitó a esta alteración de las proporciones de las figuras que se acaban de ver, ya que, aparte de la misma, y en lo que supone otra prueba más de hasta qué punto el estilo natural del pintor quedó, durante unos años, difuminado y como suspendido, encontramos otra serie de influjos en el ámbito de la sintaxis y la composición, entre los cuales cabe destacar la pérdida de esa “claridad” que, ya desde sus primeras piezas, se convirtió en una de las señas de identidad del arte de Molina Sánchez y que, en los dibujos de este periodo, ha desaparecido, debido a la introducción, en las composiciones, de una nueva forma de interrelación entre las figuras, basada en lo que denominaremos “contactos múltiples”, es decir, en la unión, a través de varios

puntos, de los distintos personajes que integran una escena. Esta peculiar fórmula, que se descubre tanto en las obras de tipo social como en las de asunto religioso y que, a buen seguro, estuvieron inspiradas por esas intrincadas composiciones románicas, en las que las distintas figuras aparecen entrelazadas las unas con las otras, sin que, prácticamente, se pueda discernir dónde comienzan y acaban, conlleva que, en cuadros tan representativos de esta época como *Sueño a la intemperie* (1946) o *La tentación* (1946) –por poner dos ejemplos pertenecientes a ambas temáticas–, las figuras representadas se encuentren conectadas físicamente, mediante la eliminación del espacio que pudiera existir entre sus cuerpos. Son éstos, justamente, los que propician, por medio de su múltiple contacto, que el motivo central de la composición se convierta en una acumulación compacta de formas, definida por el carácter cerrado de la misma y por la erradicación casi total de espacios neutros, vacíos, que pudieran debilitar la íntima conexión habida entre los personajes.

### 2.3. Esquematismo y naturalismo: hacia un “modo de representación mixto” (1949-1951)

A partir del ecuador del periodo pictórico que se viene de estudiar y con anterioridad a que se produjera su primer viaje a Portugal, los dibujos de Molina Sánchez experimentarán algunas novedades que no han de obviarse, por cuanto constituyen las primeras manifestaciones de un giro estilístico que se hará del todo patente con su llegada a tierras lusitanas. Ante todo, y en lo que supone siempre un compromiso del pintor consigo mismo para madurar y conquistar aquello que, por las causas que sean, se resiste, con sorprendente contumacia, a mostrarle sus secretos, se encuentra la inserción del color en sus obras, advertida, con agrado, por Antonio Oliver, en su comentario sobre la exposición individual celebrada por Molina en enero de 1948, en la Sala Clan, de Madrid, y con la cual éstas salían ganando en méritos y complejidad<sup>183</sup>. A ella debe sumarse, también, y como rasgo todavía más destacado de esta segunda fase del anterior periodo, la mayor gracia y depura-

ción que comienzan a alentar los dibujos y que, en la praxis, se va a constatar en forma de un sugestivo alargamiento de la figura<sup>184</sup>, cuya concepción comienza a dar muestras de liberarse de las cadenas que la mantenían unida a los influjos recibidos por la contemplación de la escultura románica.

Ciertamente, y en obras de índole religiosa y anecdótica como *Tobías y el ángel* (1947) o *Composición* (1947), se observa ya una tímida tendencia a la estilización y a las formas esbeltas, que contrasta, poderosamente, con el achaparramiento de los personajes populares y callejeros que hemos examinado en las páginas anteriores. Estos indicios de un regreso a un canon natural o ligeramente alargado se explican, sobre todo, por la inclinación innata del pintor murciano a las proporciones esbeltas y elegantes y, con ello, a una visión más expansiva y delicada del ser humano. Resulta, además, notorio, en estas primeras señales de una vuelta a lo grácil y ligero de la figura, que la citada *compresión física* a la que antes nos referíamos actuaba, en el caso de Molina Sánchez, como un elemento coercitivo desde el punto de vista creativo, ya que la limitación formal que ello comportaba no podía sino constreñir a un pintor que –como más adelante se comprobará– ha tendido, en algunos de los momentos de la fase más abstracta y osada de su carrera, a “desbordar”, a abarcar considerables espacios con una pincelada que de ningún modo se sintió limitada por los márgenes impuestos por el dibujo. Pocos meses después de que Molina Sánchez adoptara la “*formosa deformitas*” románica como el código formal privilegiado para vehicular las inquietudes sociales que en ese instante le embargaban, surgió, por tanto, y como si de una respuesta dialéctica se tratase, una alternativa a esta peculiar estética que llevaba, en sus nuevas formulaciones, la semilla de la destrucción de aquélla.

El suceso que imbuyó a Molina la suficiente decisión y arrojo como para romper, definitivamente, con el yugo impuesto por la fascinación románica fue –como ya hemos declarado en varias ocasiones– el primer viaje a Portugal y su consiguiente impregnación con toda aquella mayor riqueza cultural que allí se

respiraba, como consecuencia del mayor aperturismo socio-político que caracterizó al gobierno de Salazar. De tal modo que, a partir del año 1949, se sucederán una serie de piezas en las que la mayor confianza de Molina en sí mismo quedará plasmada a través de un estilo más suelto y desinhibido tanto en lo tocante a la energía y amplitud del trazo como a lo que a la misma proporción de la figura se refiere. Pero, antes de entrar en terrenos propiamente formales, y para ofrecer otra prueba más de hasta qué punto existe una falla, un punto de discontinuidad insoslayable entre el anterior periodo y este, es necesario que nos detengamos, brevemente, en resaltar las novedades temáticas que conlleva esta nueva fase, puesto que, examinadas algunas de las obras más representativas de la misma, nos encontramos con que los asuntos de carácter social, tan abundantes en los dos años anteriores, quedan, en este momento, reducidos a casos excepcionales y no tan claros como sus antecesores, tal y como se puede comprobar en *Adega de fados* (1950), una obra en la que aparece representada la actuación, en un café, de uno de los muchos grupos de fados existentes en Portugal, mientras el público asistente a la misma apenas si le presta atención. Ciertamente es, empero, que, en este cuadro, Molina Sánchez nos muestra un ambiente característico de esta época; pero –aclárense los conceptos– no deja de ser eso, es decir, un “ambiente” concreto, en donde la preocupación social del autor se ha relajado significativamente, hasta el extremo que lo que contemplamos no es sino una “escena de café” –muy propia de las distintas ciudades portuguesas–, recogida por el artista en un tono que no se puede calificar más que como “romántico” y en la que composición y *etat d’âme* parecen responder a una serie de visiones arquetípicas que, sobre el tema, suelen generarse desde el exterior de tales ambientes.

Fuera de estas románticas y arquetípicas aproximaciones a la realidad social hallada por el pintor a su llegada al país vecino, las preferencias temáticas de Molina, durante el presente periodo, se decantan una vez más –y en esto sí existe continuidad– por los asuntos de tipo religioso y, fundamentalmen-



te, por las “escenas de interior”, en las que la “historia” que se nos pretende contar, el argumento que se esconde tras las mismas, es mínimo y, en algunos casos, inexistente. Títulos como *Lección de piano* (1949), *Mulber a janela* (1949), *Mujer con guitarra* (1950), *El ensayo* (1950) o *Figura* (1950) dejan entrever ya, en efecto, y sin siquiera haberlos contemplado, una conspicua falta de acción, respaldada, además, por el hecho de que, en todos ellos, se ha representado, solamente, a un personaje que ora toca el piano –en lo que supone el máximo de acción encontrado en estas escenas– ora observa el luminoso mundo exterior a través de una ventana o, incluso, aparece sentado ante una mesa, mientras mira ensimismado a un punto indeterminado del espacio. En todos los casos citados, el personaje encargado de centrar la acción es una mujer; lo cual no deja de revestir importancia, en el sentido que será en torno a su figura, a su frágil apariencia, que Molina construya una gran parte de las obras realizadas en años sucesivos. Todo parece indicar, en consecuencia, que ya en los albores de su carrera, la figura femenina comenzó a ser interpretada por el pintor como la mejor y más clara expresión del fondo espiritual habido en el ser humano; un fondo cuya puesta de manifiesto a través del arte exigía, una y otra vez, un denodado esfuerzo por parte del sujeto creador.

Dentro de las numerosas obras realizadas por Molina Sánchez en estos años han de diferenciarse, desde el punto de vista de la técnica empleada, dos grandes grupos que merecen toda nuestra atención: aquel compuesto por todos los dibujos realizados mediante el particular y privativo procedimiento de óleo sobre papel –aunque al final de este periodo, conforme va aumentando el número de tintas empleadas, el dibujo se transforma en óleo *sensu stricto*–, y el integrado por las diversas obras efectuadas al pastel. En lo que respecta al primero –el más interesante, quizás, en tanto que traduce mejor que el otro, la evolución experimentada por la obra del murciano y permite avanzar sucesivas transformaciones que se producirán en la misma–, ha de destacarse, ya desde un principio, la constante recurrencia a la figura humana, en general, como motivo

central y único de la mayoría de las composiciones creadas, y a la de la mujer, en particular, como manifestación más próxima y menos desvirtuada del tan anhelado ideal. Lo que sucede, sin embargo, con estas representaciones femeninas es que, en ellas, se advierte ya –en algunas, de un modo bastante evidente– esa simplificación del cuerpo humano, que sin duda alguna será el rasgo distintivo por excelencia de la siguiente fase estilística de Molina. Esta reducción de las formas a esquemas perfectamente aprehensibles por el espectador conlleva, de modo indefectible, un alejamiento de las posturas naturalistas otrora privilegiadas por el pintor y, a la par que ello, una apuesta por la mirada ingenuista a la realidad, que, ya desde este preciso instante, se convertirá en una de las piedras angulares del *modus operandi* del murciano. Para Molina Sánchez, ciertamente, el mundo de enredor resulta tanto más atractivo y sugerente cuanto más transparente se presenta al observador, y esa transparencia, en los dibujos al óleo realizados durante este periodo, así como en las obras que verán la luz en años sucesivos, será adquirida a través de su simplificación y la transformación de cada uno de los objetos que forman parte de él en puros conceptos, en los cuales las posibles fricciones existentes entre la forma y la Idea han desaparecido, para dejar paso a otra nueva noción de la realidad que sólo conoce la unidad y la perfecta convivencia entre lo que aparece y lo que permanece oculto.

La gran diferencia de estas piezas ejecutadas entre 1949 y 1951 y las obras creadas a partir de 1952 es que mientras, en el primer caso, el modelo reductivo –para la figura– y el naturalista –para el espacio que la contiene– han sido combinados, de tal suerte que se produce la aparición de un “sistema de representación mixto”, portador de un gran potencial dramático, en el segundo, los efectos de dicho proceso de reducción se han extendido tanto a la figura como al contexto en el que se halla, originándose, en consecuencia, un sistema representativo más coherente y homogéneo que el anterior. No obstante, y pese a la evidente ambigüedad que se desprende de estos dibujos portugueses, no debe dejar de reconocerse el enorme inte-



rés que poseen, en el sentido de que nos sitúan en la vorágine misma de una fase de transición que conduce desde una concepción de la realidad como hecho inmodificable y completamente perfecto en su cotidiana manifestación hasta otra interpretación de la misma, nacida de su propia profundización.

Mención aparte merece el segundo conjunto de obras al que con anterioridad se hacía mención, y que suponen la tercera gran vía de expresión –junto con los retratos y dibujos y obras al óleo– del pintor durante sus años portugueses: los trabajos a pastel. En ellos, Molina Sánchez tiene la oportunidad de tratar temas de tipo alegórico o religioso –ángeles, principalmente– que, en comparación con las “escenas de interior”, se encuentran, quizás, más cercanos a lo que podría considerarse su auténtica sensibilidad. Obras como *Figura* (1949), *Ángeles* (1949), *Ritmo* (1949) o *La partida* (1949) constituyen, en efecto, sugestivas plasmaciones de un incontenible sentimiento poético, que, en ocasiones, y debido al abuso de los sombreados, las miradas desvanecidas y las atmósferas melancólicas en las que aparecen sumidos los personajes, resultan un tanto afectadas y desmedidas.

Cualquiera que contemple estas obras al pastel podrá advertir, inmediatamente, su carácter de “ejercicios de dibujo”, centrados, sobre todo, en el estudio de la expresión y la anatomía tanto humana como animal –el caballo aparece representado en varias de estas piezas–. Y es tamaño el interés prestado por Molina Sánchez a estos dos aspectos de la figura que, ciertamente, la concreción de un espacio, de un contexto en el que haber situado a los distintos personajes no sólo ha pasado a ocupar un segundo plano, sino que, además, ha sido completamente olvidado por el autor. La ambigüedad de estos ambientes favorece, no en vano, la acentuación de ese sentimiento de melancolía que Molina busca expresar en cada uno de sus pasteles y que, sin duda alguna, constituye uno de los rasgos distintivos y connaturales de/a los mismos.

Para configurar cada una de las figuras que protagonizan esta serie de obras, el artista murciano se vale de un dibujo generalmente firme y enérgico que subraya tanto las articulaciones

como las sinuosidades de los cuerpos, prestando, en este sentido, especial atención a las piernas de los jóvenes que integran estas composiciones, las cuales, de hecho, suelen ser desproporcionadamente largas y robustas con respecto al tronco y las extremidades superiores. Sucede, en cambio, en otras ocasiones, que este dibujo seguro y vigoroso se torna en suave y casi etéreo, como es el caso del cuadro titulado *Figura*; una pieza en la que observamos a una muchacha en posición sedente, cuyo brazo derecho se encuentra más o menos concretado y definido mediante dos trazos de color negro que lo delimitan, pero cuyo lado izquierdo parece prácticamente evaporarse, confundirse con esa atmósfera indeterminada que la rodea y que casi posee más peso y materialidad que la propia figura. Y es que, para Molina, estos pasteles suponen una preciosa oportunidad para explorar el trasfondo lírico del ser humano, para representar –en la medida de lo posible– esa leve e inapreciable materia del espíritu, a la que tantas veces, a lo largo de su vida, volverá para explorar.

#### 2.4. Muralismo y arcaísmo (1952-1957)

Con su definitivo establecimiento en Madrid, después de los casi tres años de sucesivas estancias en Portugal, Molina Sánchez inaugurará una nueva e interesante fase pictórica que, abarcando la primera mitad de la década de los cincuenta, verá confirmarse algunas de las tendencias que, tímidamente, ya comenzaron a asomar durante sus años lisboetas. Entre estas tendencias, ahora ampliamente desarrolladas, destaca, con luz propia, la de la esquematización de los elementos representados, que, sin lugar a dudas, constituye el rasgo distintivo por excelencia de esta cuarta fase, en la que el pintor murciano se acerca a la forma a través de una mirada arcaizante. El giro que experimenta su obra es excepcional, aunque no insospechado, pues ya hemos podido comprobar, en el estudio de la etapa anterior, cómo la simplificación conceptual de la figura, operada mediante fórmulas de sencilla elucidación por parte del espectador, lanzaba ya señales de aviso sobre el posible rumbo que podía adoptar la producción de Molina Sánchez. Lo



1971. Exposición en Santander. Con Martínez Cerezo

que sucede es que, tomando como único punto de referencia el conjunto de dibujos al óleo realizados durante su estancia en Portugal, resultaba del todo imposible presagiar lo hondamente que este modo de representación iba a calar en el ánimo y en el proceder del autor en años sucesivos. Se advierte, de hecho, entre las obras de este periodo y las del anterior un vertiginoso salto técnico y teórico, que en modo alguno se puede explicar recurriendo al socorrido argumento de la “evolución natural” y cuya causa parece encontrarse, más bien, en la aparición, dentro del proceso creativo de Molina, de una serie de nuevos referentes estéticos que hacen tambalearse, violentamente, los fundamentos sobre los que, hasta ese instante, se había erigido su ideario. Es este el motivo por el que, con el objetivo de determinar las causas primeras y exactas de esta nueva mutación experimentada por la obra del proteico artista y evitar así caer en un análisis sin base ni rumbo algunos,

se comenzará por examinar las novedades temáticas introducidas en este periodo, para, a partir de ahí, ir remontando poco a poco el entramado de conexiones e influencias formado durante estos cinco años durante los que se prolonga la presente etapa, hasta llegar, por último, a la compleja génesis que se halla detrás del “estilo arcaizante” característico de ella.

Hay que decir, en este sentido, que el periodo comprendido entre 1952 y 1957 es pródigo en obras de asunto religioso. Es más, se puede afirmar que, quizás, nos encontremos ante el episodio de toda su trayectoria profesional en el que los motivos de inspiración bíblica son más abundantes y predominantes. Y entre ellos –todo sea dicho–, el que con mayor reiteración va a ser tratado –hasta el punto de que Martínez Cerezo lo haya utilizado para dar nombre a esta fase<sup>185</sup> –no es otro que la parábola de “Las vírgenes necias y prudentes”, relatada en el Evangelio de San Mateo y que reza del siguiente modo:

“Entonces el Reino de los Cielos será semejante a diez vírgenes, que con su lámpara en la mano salieron al encuentro del novio. Cinco de ellas eran necias y cinco, prudentes. Las necias, en efecto, al tomar sus lámparas, no se proveyeron de aceite; las prudentes, en cambio, junto con sus lámparas tomaron aceite en las alcuas. Como el novio tardara, se adormilaron todas y se durmieron, mas a media noche se oyó un grito: ¡Ya está aquí el novio! ¡Salid a su encuentro! Entonces todas aquellas vírgenes se levantaron y arreglaron sus lámparas. Y las necias dijeron a las prudentes: “Dadnos de vuestro aceite, que nuestras lámparas se apagan”. Pero las prudentes replicaron: “No, no sea que no alcance para nosotras y para vosotras; es mejor que vayáis donde los vendedores y os lo compréis”. Mientras iban a comprarlo, llegó el novio, y las que estaban preparadas entraron con él al banquete de boda, y se cerró la puerta. Más tarde llegaron las otras vírgenes diciendo: “¡Señor, Señor, ábrenos!” Pero él respondió: “En verdad os digo que no os conozco”. Velad, pues, porque no sabéis ni el día ni la hora”<sup>186</sup>.

Dadas las profundas creencias religiosas que alberga Molina Sánchez y teniendo en cuenta el carácter moralizante de esta narración –el hombre ha de estar preparado, en todo momento, para entrar en el reino de los cielos–, la primera y principal justificación que el espectador estaría dispuesto a ofrecer acerca de la contumaz recurrencia del pintor a este tema, durante el presente periodo, es, lógicamente, la de su conveniencia para comunicar un determinado discurso aleccionador que, por una serie de razones en un principio desconocidas por nosotros, interesaría especialmente al artista. Se trata, en efecto, de una suposición tan absolutamente lógica y evidente que, como no podía ser de otro modo, acaba por ser –para nuestra sorpresa– del todo falsa. Porque, inesperadamente, y a la pregunta de qué razones se hallaban detrás de la elección de dicha parábola como tema fundamental y privilegiado de las obras de este periodo, Molina Sánchez contesta que “fue un tema que surgió solo, casi como por coincidencia con una forma de pintar”<sup>187</sup>; una forma de pintar que –se sobreentiende–



1971. Barcelona. Exposición en el Camarote Granados del Hotel Manila

no es otra que la esquemática propia de este tiempo y a la que, según el autor, el asunto de “Las vírgenes necias...” se adaptaba perfectamente<sup>188</sup>.

Destaca ya, por tanto, y como primera conclusión importante de este periodo, una *preponderancia del componente estético sobre el temático*; aspecto este que nos impele a preguntar, sin más dilaciones, cuáles fueron las fuentes de referencia de Molina a la hora de configurar este estilo esquemático y arcaizante, en función del cual fue adoptado, en tantas ocasiones, la parábola de “Las vírgenes necias...” como motivo principal de numerosos cuadros. Una preciosa clave para el desciframiento de este enigma nos la proporciona José de Castro Arines, quien, en su crítica sobre la exposición celebrada por Molina en la Galería Alcor, de Madrid, en noviembre de 1953, sugiere ya la proximidad de las obras del autor murciano a la de “muchos pintores italianos modernos”<sup>189</sup>. Haciendo gala de una mayor exactitud y concreción en sus afirmaciones, Figuerola-Ferretti, en otro artículo publicado justamente un día después al que acabamos de citar, se atreve a personificar el origen de estas influencias en la figura de Massimo Campigli (1895-1971)<sup>190</sup>, un pintor que, junto con otros vanguardistas del país transalpino como De Chirico o Carrá, expusieron, durante aquel periodo, en Madrid, influyendo poderosamente en los



1971. Entrevista con motivo de la exposición en el Camarote Granados

jóvenes plásticos españoles, que, debido a las circunstancias políticas del momento, pocos contactos mantenían con las corrientes artísticas surgidas fuera de España. Molina Sánchez, ratificando esta esclarecedora hipótesis de Figuerola-Ferretti, manifiesta que la contemplación de las obras de los italianos “nos impactó a todos muchísimo; máxime cuando en aquellos momentos los artistas jóvenes teníamos poco contacto con el exterior y todo aquello que venía de fuera era muy importante para nosotros. Entre todos los pintores que formaron parte de esa exposición, uno de los que más sintonizaron con nosotros fue Campigli, debido a la esquematización y síntesis que caracterizaba a sus obras”<sup>191</sup>.

La principal preocupación de Campigli era, no en vano, la creación de una estética arcaizante, que ofreciera al espectador la realidad simplificada y esquematizada; y no tanto –todo sea dicho– por una simple apetencia estética como por el deseo de “liberar su arte de elementos subjetivos y arbitrarios y de esa originalidad deseada y alimentada únicamente por la vanidad”<sup>192</sup>. El esquema ha de ser visto, por tanto, como un modo de purificar la forma de posibles injerencias subjetivas que pudieran poner en peligro su integridad ética y moral y de impedir al artista caer en la tentación de la improvisación y los falsos virtuosismos. Se trata, en definitiva, de evitar, a toda cos-

ta, que la obra se convierta en un fútil ejercicio de virtuosismo que haga al espíritu del artista volverse estéril e inoperante<sup>193</sup>.

Poco se necesita conocer el ideario pictórico de Molina Sánchez para percatarse de que esta *depuración de la forma* propuesta por Campigli tuvo que aparecer, ante él, como una auténtica revelación, en el sentido de que constituía un precioso instrumento a la hora de concebir una composición despojada de todo lo contingente y mundano. Pero –entiéndase bien esto– cuando se afirma que Molina adoptó el esquematismo arcaizante de Campigli para representar un instante determinado de la parábola de “Las vírgenes necias...” o cualquier otro asunto tratado en esta época, se da por supuesto el hecho que, en la asimilación del modelo propuesto por el italiano, llevó a cabo un total vaciamiento de sus contenidos ideológicos, absorbiendo, únicamente, de él las soluciones estéticas que aquél presentaba. Se puede pensar, a tal respecto, que un “ahuecamiento” de esta índole de la forma artística, como el efectuado por Molina con respecto a Campigli, sólo podía llevar a un esteticismo vacuo, de consecuencias verdaderamente nefastas para la autenticidad y credibilidad de la obra del pintor. Aunque, bien mirado, el proceso de apropiación que se opera aquí busca, efectivamente, vaciar en un primer paso la forma de toda su carga política e ideológica, para, a continuación, y valiéndose de su carácter de “esquema”, transformarla en un pedazo más de la escalera que conduce a la Idea en tanto que manifestación plena y no desvirtuada de la realidad. Lo arcaizante, por este motivo, no es, en el caso de Molina Sánchez, una opción surgida del deseo de confrontar el pasado con el presente, de establecer el marco apropiado para la fundación de un arte social, en el que todas las demostraciones de virtuosismos y subjetivismo por parte del autor son prácticamente anatemizadas; se trata, más bien, de una elección momentánea, coyuntural, que le servirá al pintor, durante aproximadamente cinco años, para conferir a la forma artística esa serenidad y permanencia que tan infatigablemente buscaba hacer surgir en cada una de sus obras.

No es este último y trascendental aspecto el único en el que Molina Sánchez difiere de manera sustancial con Campigli, pues en la misma traducción que del “esquema” realizan uno y otro se advierten ya significativas desemejanzas que no se pueden pasar por alto. Así, ha de señalarse, como uno de los puntos de divergencia más acusados entre ambos pintores, el hecho de que mientras en el italiano existe, en la mayoría de las ocasiones, un fuerte apego al volumen, al carácter escultórico de las figuras, en el murciano se observa una irrefrenable tendencia hacia el plano, que simplifica, en gran modo, la lectura de la obra por parte del espectador. Si se exceptúan, en efecto, los cuadros tempranos del tipo de *Donna, cane e case* (1921), en los que sí que es posible advertir una nada disimulada propensión a comprimir el espacio pictórico, el resto de la obra de Campigli es una puesta por lo que podíamos denominar “proporciones pletóricas”, es decir, una exaltación del físico de la figura, que, en esta esfera, aparece dotada de una plenitud en verdad regocijante. Obras como *Busto de fanciulla* (1922), *Busto de donna* (1924) o *Le cucitri* (1925) –por citar algunas de las más destacadas– ponen de manifiesto, ciertamente, las poderosas sugerencias que Campigli pudo haber recibido del neoclasicismo picassiano, las cuales –ya fuera de un modo explícito o latente– nunca abandonaron definitivamente sus cuadros, perdurando, además, en ellos, en forma de una cierta predilección por las líneas curvas.

En Molina Sánchez, en cambio, esa pintura plana en los motivos, “casi con un regusto de mosaico”<sup>194</sup>, aparece determinada por contornos más o menos rectos y secos, así como por el equilibrado juego de verticales y horizontales, que abarca toda la composición por igual y que establece las particularidades de la “arquitectura corporal” de cada una de las figuras. En este aspecto –como hemos manifestado con anterioridad–, el pintor se desmarcó de la tendencia general perceptible en la obra de Campigli. Pero no debe de olvidarse que, en perfecta convivencia con esta “tendencia general”, se descubren, también, ejemplos, en la producción del florentino, en los que estas formas de contornos redondeados tan propias y distintivas

de su universo son distribuidas en la composición a partir, exclusivamente, de ejes verticales y horizontales. De este modo, y aparte de la ya citada *Donna, cane e case*, nos encontramos con una obra como *Women with bird* (1949), en la que las figuras protagonistas de la escena se hallan acostadas –privilegio del eje horizontal–, de pie –acentuación de la vertical– o sentadas –unión de la horizontal y la vertical para formar un ángulo recto–. Estas tres posturas de las que se ha servido Campigli para disponer a sus personajes dentro del espacio pictórico constituyen, sin duda alguna, los tres “esquemas” fundamentales a los cuales Molina reducirá las figuras de este periodo y que hallarán diferentes y sugestivas plasmaciones en las numerosas obras en las que se ha acudido a ellos para diseñar hasta los más mínimos detalles de la composición.

Centrémonos, a este respecto, para ilustrar algunas de las ideas apuntadas hasta el momento, en el mural que, bajo el título precisamente de *Las vírgenes necias y prudentes*, realizó Molina en Barcelona, en 1954, para el murciano Joaquín Cerdad Ruiz-Funes, y que supone una especie de compendio de la mayoría de los recursos y fórmulas empleados por el pintor durante aquellas fechas. En él observamos efectivamente cómo las nueve vírgenes representadas han sido organizadas a partir de ese juego de verticales y horizontales al que más arriba hemos aludido: cuatro de ellas aparecen de pie, tres sentadas, una acostada y otra en una postura excesivamente forzada, puesto que la mitad inferior de su cuerpo se dispone a lo largo de un marcado –aunque corto– eje vertical, mientras que la superior lo hace por medio de una prolongada horizontal. Esta figura, justamente, llama especialmente la atención en tanto en cuanto se presenta violentamente encajada en un reducido y complejo espacio en forma de ángulo recto, creado por el límite superior de la composición y por la barandilla de la escalera situada a la derecha de la estancia en la que se sitúa la escena. Parece como si, a fin de poder permanecer dentro de la representación y contribuir activamente a la historia que en ella se nos cuenta, esta virgen hubiese tenido no sólo que forzar de manera exagerada su postura, sino, además, alterar li-

geramente sus proporciones; lo que, en cierta medida, supondría una particular evocación del arte de Picasso –quien, como declara Ardengo Soffici, daba “una interpretación realista de la naturaleza deformando su apariencia”<sup>195</sup>–, del que Molina había tenido oportunidad de ver una importante exposición en Milán, durante su viaje a Italia, y al que algunos críticos –Castro de Arines, Fernando de Pamplona– se habían referido como un posible punto de referencia para los trabajos realizados por el autor murciano durante este periodo.

Pero lo más importante e interesante de este caso es *el papel activo jugado por los márgenes del cuadro*, que, en el presente mural, y en lo que se refiere a dicha figura, desempeñan una función eminentemente discursiva. En periodos anteriores al que nos encontramos estudiando en la actualidad, este protagonismo se había visto reducido a obras muy concretas y excepcionales como, por ejemplo, *El palco*, en la que los dos personajes situados en los ángulos superiores de la composición aparecían cortados por los límites de ésta. Aun así, fuera de la presente fase no es posible encontrar un caso tan espectacular como el del mural de Barcelona, en el que el margen superior de la obra, con la ayuda inestimable de la baranda de la escalera, obliga a la figura del ángulo derecho a adquirir una de las posturas más antinaturales y forzadas que se puedan encontrar en toda la producción artística de Molina. Además, y debido justamente a la longitud de esta barandilla sobre la que dicha virgen se apoya para encender la lámpara de una de sus compañeras que se hallan de pie en el centro de la composición, la mitad superior de su cuerpo aparece más alargada que la del resto de las figuras de la escena, propiciando, de tal suerte, que sea de nuevo el marco, conjuntamente con otro elemento interno del cuadro –la propia baranda–, el que establece, en uno de los ángulos del mural, un *microespacio pictórico*, regido por sus propias leyes y que determina, sorprendentemente, el canon de la figura.

Este pequeño fragmento del mural de *Las vírgenes necias...*, que intenta evitar el surgimiento de un posible efecto de se-

gregación mediante el mantenimiento de la “unidad de acción” que preside toda la escena, no tardará mucho Molina en volverlo a repetir, ya que los que podríamos denominar sus elementos compositivos esenciales aparecerán otra vez, de una manera casi idéntica y calcada, en un pequeño óleo sobre papel couché titulado *La vuelta del cazador* (1955), en el que las figuras de las dos vírgenes –la una encendiendo la lámpara de la otra– han sido sustituidas por las de una joven y su esposo, que aparece con un ave muerta en la mano, tras su regreso de la caza. Por segunda vez en este periodo hallamos esta forzada articulación de la figura en ángulo recto, consecuencia de la función dinámica del margen del cuadro, que la obliga, prácticamente, a hacer un ejercicio de contorsionismo para adaptarse al estrecho espacio al que ha sido reducida la composición. Se aprecia, además, con mayor claridad incluso que en el ejemplo anterior, cómo la barandilla de la escalera sobre la que tiene apoyado su brazo izquierdo la joven esposa actúa como un claro y contundente elemento de reencuadre, con lo cual la altura real del espacio pictórico –ya de por sí bastante reducida– queda todavía más mermada, multiplicándose así la tensión generada por su encaje en él del sujeto protagonista de la escena. Y esto nos lleva a lanzar otra conclusión en torno a dicha práctica de Molina Sánchez: y es que *el formato apaisado del cuadro refuerza el efecto de rigidez motivado por la adecuación de la figura al esquema que determina su articulación al espacio pictórico*; o expresado de otra manera, explícita el entramado de horizontales y verticales que subyace en el diseño de la composición.

Obsérvese, en referencia a esto, el caso –igualmente paradigmático– del dibujo a tinta china sobre papel titulado *Vírgenes necias* (1954), en el que se ve a dos de las doncellas tumbadas en el suelo, mientras duermen. En él, la forma apaisada del soporte conlleva, esta vez, no una disposición de las figuras en ángulo recto, sino en dos prolongadas horizontales, que refuerzan el carácter compositivo y dramático de los márgenes de la obra. Para aumentar la efectividad ordenadora de esto e impedir, de tal modo, que pudiera surgir una “fuerza interna” que ensom-



breciese –siquiera ligeramente– su evidente función estructural, Molina Sánchez ha decidido forzar la perspectiva y recurrir a una yuxtaposición casi vertical de las dos figuras, que, obviamente, tiende a aplanar el espacio pictórico. Al menos en este caso, se advierte una clara intención, por parte del autor, de depurar al máximo la representación del tema tratado, haciendo del acento horizontal que recorre toda la obra una plasmación del estado de sueño en que se encuentran las dos vírgenes dibujadas; motivo este que induce a pensar que el aplanamiento de la composición que se advierte aquí, con el consiguiente reforzamiento de los límites del cuadro, no tiene más objetivo que privilegiar el eje horizontal de la obra, en tanto que aquel que mejor ilustra las características del tema abordado.

Una de las mejores pruebas de esta transformación del volumen en plano que se constata en los cuadros de Molina Sánchez realizados durante la primera mitad de la década de los cincuenta es, sin duda alguna, la representación en perfil de la cabeza de las figuras, que se combina –a modo de arcaísmo– con la disposición frontal del resto del cuerpo. Conviene aclarar ya de antemano –para evitar posibles confusiones– que para Molina, el perfil no es simplemente una postura más, entre las muchas que están a disposición del pintor cuando éste se apresta a representar un personaje determinado, sino un *medio para la idealización*, consistente en la reducción de la figura a sus cualidades esenciales e inmarcesibles. *Ser-de-perfil* significa, pues, aparecer ante el espectador sometido a un alto grado de abstracción, pantetizado formalmente –y no sólo en la etapa estilística que estamos estudiando– mediante la concentración de todos los rasgos del personaje mostrado en un *plano conceptual*, que hace sobresalir a lo espiritual por encima de lo físico. Y es que, para Molina Sánchez, *la simplificación del contorno que esta postura conlleva da lugar a una claridad representativa, convertida en fiel reflejo de la interioridad del personaje*.

Naturalmente, advertir, en las obras de este periodo una interpretación del perfil como la que acabamos de ofrecer aquí resulta bastante difícil, en el sentido de que la continua recu-

rrencia a “esquemas”, a simplificaciones arcaizantes del universo representado, hace de todas las figuras –independientemente de la posición que hayan adoptado– auténticas abstracciones, en las que –como es obvio– la manifestación del concepto adquiere una intensidad inusitada. Baste señalar –como prueba del grado extremo de simplificación que arrastra este “perfil arcaizante”– que uno de los rasgos más característicos de los cuadros de estos años es que la unión del cuello con la cabeza de las figuras se efectúa, la mayoría de las veces, formando un ángulo recto o, en su defecto, otro ligeramente obtuso, aunque también muy acusado. La causa de ello se debe al protagonismo que, en estas representaciones, ha adquirido el cuello; un cuello que sale del “anonimato” que supone la armonía entre las distintas partes del cuerpo, debido fundamentalmente a dos razones: en primer lugar, a su configuración por medio de dos líneas paralelas rectas que lo geometrizan y convierten en un elemento que es, en sí mismo, pura abstracción, y, en segundo, a su notable y nunca desapercibido alargamiento, que hace de él una especie de “cesura” que divide el físico del personaje representado en dos mitades claramente diferenciadas. En las figuras que centran las composiciones de este periodo, el cuello, en efecto, no tiene como objetivo establecer una continuidad entre la cabeza y el resto del cuerpo, ya que su función parece, más bien, destacar a la primera desde el punto de vista compositivo y discursivo, poniendo especial énfasis en su constitución como aquel lugar del que emergen las ideas, lo verdaderamente extraordinario del hombre. Por vez primera en la obra de Molina Sánchez, la cabeza aparece, por tanto, representada como esa parte del ser humano en la que lo concreto se torna en abstracto y lo efímero en eterno. De donde viene que el cuello, más que un aporreado y funcional espacio de transición, sea el umbral de una nueva dimensión, aquella parte del cuerpo que marca un punto de inflexión en la forma de manifestarse de la propia realidad del sujeto.

Uno de los problemas, por otro lado, con que tuvo que enfrentarse Molina Sánchez a la hora de realizar un mural tan

atestado de elementos dramáticos como el de *Las vírgenes necias*... fue el de cómo distribuir las numerosas figuras que en él aparecen en un espacio esencialmente plano y antiefectista, que apenas si dejaba oportunidad a la expresión tridimensional de éstas. En otros trabajos decorativos, como el llevado a cabo, en 1955, para la biblioteca infantil de la Casa de la Cultura de Murcia, tal dificultad en ningún momento preocupó al pintor, pues no se advierte interés alguno por su parte en disimular la absoluta falta de profundidad que caracteriza a los ámbitos en los que se desarrollan las distintas escenas de *Juegos de niños*. Además, la amplia superficie a decorar –tres paños de la sala destinada a la biblioteca– motivó que Molina Sánchez recurriese al sencillo método de yuxtaponer, una junta a otra, y en un mismo plano, a las distintas figuras, solucionando, de este modo, las posibles complicaciones de tipo composicional que pudieran haber surgido en el momento de combinar un elevado número de personajes con la escasez de planos sucedidos en profundidad. Pero en el mural barcelonés, ni la superficie de la que disponía el artista para repartir a las nueve doncellas en él representadas era tan vasta como para haberse planteado la posibilidad de situarlas a todas ellas en un mismo plano pictórico ni, tampoco, las propias características del asunto aconsejaban uniformizar hasta tal punto la composición. De ahí que Molina haya aprovechado al máximo el escaso campo de acción que este “espacio comprimido” le dejaba, para idear una distribución de los personajes más compleja que la concebida para la decoración de la biblioteca infantil de Murcia y que, por añadidura, permitía determinar cuáles eran algunos de los recursos composicionales empleados con mayor frecuencia y personalidad por él durante el presente periodo.

Apuntaba, en este sentido, Salvador Jiménez que, “quizá por el mismo afán del artista, toda la obra gira hoy alrededor de *la composición como problema*... Queremos decir que cada cuadro contiene en sí como la peripecia de un problema. Molina lo resuelve, Molina lo salva y con estupenda visión”<sup>196</sup>. Y a decir verdad, lo que se desprende del análisis del mural de *Las*

*Vírgenes necias*... es que, como consecuencia del aumento del tamaño de la superficie a pintar, la preocupación por encontrar un ordenamiento perfecto de los distintos motivos representados que impida, a toda costa, su dispersión sobre tan enorme espacio, va a adquirir el estatus de problema; y un problema que se atacará –al menos en este caso– con la ayuda de antiguas y bien conocidas soluciones. Obsérvese, en efecto, cómo, a fin de distribuir acertada y variadamente las distintas figuras dentro del espacio pictórico, Molina ha estructurado de nuevo la composición en diferentes niveles de altura, resultado de colocar –individualmente o por parejas– a las doncellas en cada uno de los niveles de altura, resultado de colocar –individualmente o por parejas– a las doncellas en cada uno de los niveles creados por la propia arquitectura de la estancia en que se encuentran. Este recurso, empleado ya en obras tan destacadas del periodo anterior como *El palco* o *Adega de fados*, permitió al pintor, en esta ocasión, *multiplicar los planos yuxtapuestos en vertical y reducir aquellos que se suceden en profundidad*, para, de tal manera, compensar mediante el dinámico escalonamiento de las figuras la falta de tridimensionalidad habida en la obra. Así, a los cinco niveles que se pueden diferenciar en altura, se corresponden, únicamente, tres en profundidad. Aunque entre estos tres planos no existe un espacio propiamente dicho, sino en verdad, y en contra de lo que pueda parecer, una especie de “intervalo mental”, de “distancia clarificadora” que ordena convenientemente a los distintos elementos susceptibles de ser aprehendidos, iluminando y poniendo así de manifiesto la clase de relación existente entre ellos.

Ahora bien, una vez que se han reconocido estos tres planos yuxtapuestos en profundidad y acordado, igualmente, que tal “profundidad” es, en realidad, consecuencia de las “distancias intelectivas” que crea la mente para aprehender con sencillez y claridad sus objetos de conocimiento, ha de examinarse el modo en que dichos planos se relacionan entre sí y comprobar hasta qué punto existe la intención de interconectarlos y crear, a través de ellos, una auténtica unidad de conjunto. Ca-



be decir, a tal respecto, que no parece haber, en un principio, un expreso deseo de crear algún tipo de diálogo entre un plano y otro, aunque el hecho de que nos desenvolvamos en terrenos puramente mentales acarrea el surgimiento de determinadas “ambigüedades espaciales” que no se pueden pasar por alto, en tanto en cuanto aportan reveladora y precisa información para el discernimiento no sólo del esquema compositivo que subyace en esta obra, sino también de todas las otras restantes que informan este periodo. Destaca, por este motivo, el caso de la joven que duerme con su cabeza apoyada sobre la repisa de la escalera y el de su compañera, que se encuentra de pie, en el centro de la obra, mientras su lámpara es encendida por la doncella situada, a mayor altura, sobre la escalera. Ambas pertenecen a un plano diferente, algo alejado el uno del otro, y por lo tanto han de hallarse representadas en puntos distanciados entre sí. Y así, efectivamente, lo parece en un principio; lo que sucede es que el brazo derecho y la cabeza sobre él apoyada de la muchacha dormida invaden completamente el plano en el que se encuentra la otra doncella situada de pie, junto a la escalera, propiciando de tal modo que esa “distancia clarificadora” a la que anteriormente aludíamos desaparezca y sea sustituida por una llamativa paradoja, consistente en que el intervalo habido *a priori* entre sendas figuras –y que de hecho existe si nos centramos en la parte inferior del cuerpo de la virgen dormida– ha sido anulado por la compleja disposición de uno de los dos personajes en el espacio pictórico, que provoca –al igual que sucedía en las obras de algunas de las escuelas de miniatura medieval– un *solapamiento de planos*.

Aparte de una ambigüedad como esta, que, huelga decirlo, atenúa la rigidez con que han sido dispuestos los distintos personajes en el comprimido espacio ideado por el autor, no existe ningún tipo de relación entre los distintos planos en los que éstos se alinean; aspecto el cual no quiere decir, empero, que dicha obra carezca de acción, de un tímido –aunque fáctico– sentido narrativo, puesto que, si nos fijamos en el plano más alejado de la composición, constataremos cómo las cinco figu-

ras que la conforman se encuentran hablando entre sí, inmersas en una conversación que se extiende a lo largo de toda la mitad superior del conjunto. Precisamente, uno de los aspectos que más llamaron la atención de las obras de esta época es que, en ellas, las figuras femeninas “falan e discutem e conversan e se animan numa linguagem que se sente sonora e oratoria, quase gritada, com fortes asparações e acompanhada de gestos oyentes meridionais”<sup>197</sup>. En verdad, el gesto es una forma de expresión que, en las producciones de estos años, adquirirá una importancia sin igual en la obra de Molina Sánchez. A través de él, el pintor acciona a las figuras que, en la mayoría de los casos –existen, como en todo, contadas excepciones–, abandonarán el estado de calma, de inactividad que las había venido caracterizando hasta este preciso instante, para incorporarse, mediante acusados y antinaturales movimientos, a la escena que se está desarrollando.

Una particularidad de la pintura mural, que no se puede perder de vista en tanto en cuanto constituye otro de sus fundamentos estéticos trasvasados al ámbito de la pintura sobre lienzo o papel, es su manifiesta función decorativa. De hecho, varios fueron los comentaristas de la época que advirtieron, con moderado agrado, el fundamento decorativo de las últimas obras de Molina Sánchez, destacando, quizás, entre todos ellos, el anteriormente citado Castro de Arines, quien, en su análisis de la muestra celebrada por aquél en la Galería Alcor, se esforzó en poner de manifiesto, desde una perspectiva correcta y apropiada, esta interesante cualidad, a la que no se debe menospreciar o pasar por alto. Para ello, el avezado crítico partió de la constatación de que, en los últimos tiempos, se había olvidado “que el arte, en la primera razón de existir, cumple una función esencialmente decorativa. Lo intelectual –lo “mental”, en el dicho mejor o peor aplicado de Leonardo– está en el arte en función complementaria, como algo mágico, para ser adentrado en el cuerpo formal de lo decorativo”<sup>198</sup>. Afirmado esto, y después de dedicar algunos párrafos a lamentarse por el hecho de que, con el discurrir de los siglos, la pintura haya olvidado este su cometido principal –ser decora-

tiva–, para primar su carácter mental –con la consiguiente pérdida del oficio, de la artesanía–, Castro de Arines manifiesta que “la actual pintura de Italia, fiel siempre a una tradición ejemplar, siente el regusto de lo mural, de lo que es en su primerísima obligación, decorativo. Y aquí aprende Molina muchas cosas”<sup>199</sup>.

Nuevamente, pues, y como consecuencia del abundamiento en un aspecto de la obra de Molina Sánchez no tratado hasta ahora, nos encontramos con la pintura italiana del momento como ineludible punto de referencia en el cual convergen muchos de los vectores estéticos y compositivos perceptibles en los cuadros de este periodo. Pero si bien resulta innegable el doble acierto de Castro de Arines al detectar, por un lado, el fuerte componente decorativo evidenciado, en estos años, por la pintura de Molina Sánchez, y establecer, por otro, los pertinentes y férreos vínculos con la pintura italiana contemporánea, una fundamental cuestión queda sin ser respondida a través de estas dos afirmaciones, a saber: el porqué de la favorable aceptación, por parte de Molina, del decorativismo como uno de los rasgos cardinales y más llamativos de su obra.

Para arrojar luz sobre este interesante punto ha de afirmarse, ya desde un principio, que *lo decorativo, en la pintura del murciano, proviene esencialmente del carácter sensual de la misma*; aspecto este que, en modo alguno, resulta baladí o merecedor de ser considerado como una aseveración más, fruto del empleo de un calificativo, como “sensual”, muy socorrido en los escritos sobre arte. Por el contrario, la sensualidad es un principio de la pintura de Molina Sánchez que, manifestado –al menos de una manera paladina– por vez primera en este periodo, permanecerá siempre presente en la mayoría de las obras realizadas en años subsiguientes. La razón de ello se debe a que *la sensualidad es el rasgo distintivo por excelencia de la manifestación de la Idea en el hombre, en la realidad*. Y esto, indiscutiblemente, la hace totalmente compatible con la tendencia a la esquematización que hemos destacado como aspecto identificativo más importante de este periodo, puesto

que el “esquema” no es sino un modo de representación enfocado a eliminar todo lo contingente e innatural que pudiera haber en el motivo mostrado y la sensualidad aparece como una cualidad de la realidad que aumenta *el brillo de la Idea concretada en el mundo de lo empírico. Se puede asegurar, en este sentido, que lo sensual y, por extensión, lo decorativo es, esencialmente, en la pintura de Molina Sánchez una representación de la materia penetrada por la Idea*.

Ahora bien, ¿cuáles son las principales cualidades estéticas a través de las que esta sensualidad queda plasmada en la praxis, tornándose, entonces, en un decorativismo que se enseña de toda la obra? Según García-Viño, tales cualidades son, básicamente, la estilización de la forma y el color<sup>200</sup>. Y es que, en efecto, y si pasamos a comprobar el grado de certeza que reside en esta apreciación, descubriremos cómo durante la primera mitad de la década de los cincuenta Molina Sánchez se mantiene fiel a esas figuras alargadas y estilizadas que habían comenzado a hacer acto de presencia en sus composiciones poco antes de su marcha a Portugal y cuya verticalidad quedará garantizada, justamente, por medio de los elegantes trazos rectos que las componen y que, tan sólo, se ven contestados de vez en vez por suaves incurvaciones que no consiguen sino acrecentar el refinamiento de los personajes representados, así como por el desarrollo y protagonismo alcanzados por los cuellos, encargados de elevar, rítmica y elegantemente, la cabeza hasta una altura en algunos casos sorprendente.

Pero, sin duda alguna, más incluso que la estilización de la forma, lo que contribuye a conferir a estas obras un acusado sentido de lo decorativo y lo sensual es su coloración; una coloración fresca, basada en los sienas, verdes y azules, que no andaba muy lejana –como arguye Figuerola-Ferretti– del efecto producido por los asuntos bordados<sup>201</sup>. Para diluir el color, Molina empleaba muy poco óleo y solía utilizar como soporte el papel couché, sobre el que era aplicado, tono sobre tono, de una manera muy pura y con una gran economía. El útil con

el que el pintor llevaba el color al papel era, por lo general, la espátula; de ahí que el resultado fuese una capa muy fina y casi transparente que apenas si poseía un mayor espesor que la originada por el *gouache* y cuya ligereza recordaba a Roger Kiehl la propia de la acuarela<sup>202</sup>. El dominio que, para este tiempo, había alcanzado Molina del color era ya lo suficientemente significativo como para que, a fin de lograr sabias gradaciones, el blanco fuese conseguido al dejar sin pintar pequeños fragmentos del papel que servía como soporte a la composición. Esta técnica, empleada frecuentemente por los acuarelistas, constituirá una de las señas de identidad de los *gouaches* realizados a partir de la década de los ochenta, en donde el blanco del papel irá ganando cada vez más importancia dentro de las composiciones, hasta aportar a la obra una brillantez y viveza realmente extraordinarias, que contribuyen –y no poco– a acrecentar esa sensualidad de la Idea a la que tan insistentemente nos estamos refiriendo. No es extraño, pues, para acabar con este primordial punto de la pintura de Molina, que R. Kiehl comentara acerca de las obras que, en abril de 1956, se mostraron en la Galería Aktuaryus, de Estrasburgo, que “l’oeuvre de Molina Sanchez possède une grande puissance décorative dans son sens le plus exact où se démele le vrai du faux”<sup>203</sup>; porque es, precisamente, la Idea, revestida de un carácter decorativo debido a su manifestación sensual, la que se encarga de poner de manifiesto lo verdadero de cada elemento representado, en detrimento de lo falso y extrínseco a lo mismo, que queda excluido, inexorablemente, de la obra.

## 2.5. “Formas abiertas” y “Formas cerradas”: el lenguaje neofigurativo (1957-1965)

En febrero de 1957, J. Ayllón, R. Canogar, L. Feito, J. Francés, M. Millares, M. Rivera, A. Sáurez, A. Saura y P. Serrano crean el Grupo El Paso. Es el comienzo de una serie de exposiciones, publicaciones, conferencias, debates, etc., que tendrán como principal objetivo “vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el mo-



El pintor hacia 1973

mento actual, falta de una crítica constructiva, de “marchands” de salas de exposiciones que orienten al público y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis”<sup>204</sup>. En un principio, esta “vigorización del arte contemporáneo español”, constituida en punto cardinal de la *Declaración de 1957*, no tenía que recaer ni ser impulsada en/por un movimiento u opción estética específicos, ya que El Paso, *a priori*, era un grupo caracterizado por su heterogeneidad y variedad estilística. Lo que sucede es que, con el devenir de los acontecimientos y la completa definición de la personalidad de sus componentes, esta agrupación de artistas plásticos se convirtió en el más potente y eficaz altavoz del informalismo en España. Con El Paso, el arte abstracto triunfó definitivamente en nuestro país; algo que, lejos de suponer un hecho que afectó, únicamente, a aquellos artistas que comenzaban entonces su carrera y que, por lo tanto, podríanse encontrar más permeables y abiertos a las tendencias no-figurativas, caló de lleno en algunas figuras pertenecientes a generaciones anteriores, que encontraron en la inopinada y violenta intromisión del informalismo en España una llamada a la reflexión, al cuestionamiento de todos aquellos fundamentos sobre los que se había erigido hasta ese momento su obra. La disyuntiva figuración-abstracción se interpuso, por



En su casa del Huerto. Con Amparo hacia 1973

tanto, como una enorme roca, en el camino de algunos de los más destacados pintores españoles del momento, que dudaron entre subirse al carro de la moda informalista o permanecer fieles a sus propuestas figurativas, de índole, indudablemente, más tradicional. Destacable, en este sentido, es el caso de algunos de los más prestigiosos componentes de la Escuela de Madrid, como Francisco Arias, Álvaro Delgado, Menchu Gal o Martínez Novillo, que, obligados, en un momento decisivo de sus carreras, a decidir entre una opción u otra, optaron por la vía intermedia, es decir, por el sendero de la neofiguración,

que por aquel entonces comenzaba a hacer dejar sentir sus efectos en el convulsionado panorama artístico español<sup>205</sup>.

Todos estos acontecimientos no pasaron desapercibidos para Molina Sánchez, para quien 1957 constituye quizás el punto de inflexión más importante de toda su carrera. Este año, por lo pronto, supone el final del periodo arcaizante y esquemático que acabamos de estudiar y el comienzo de otro que va a estar marcado por la incorporación, a su pintura, de la abstracción, aunque con una serie de particularidades que, en las próximas páginas, serán estudiadas detenidamente. Para Martínez

Cerezo, dicho periodo, al que etiqueta con el titular de “Expresionismo abstractizante”, se extendería, únicamente, hasta 1960, cuando, coincidiendo con el declinar de sus rasgos estilísticos esenciales, emerge otra nueva fase en la carrera artística de Molina, caracterizada, esta vez, por un “Expresionismo lírico”<sup>206</sup>. Desde nuestro punto de vista, en cambio, el tiempo transcurrido entre 1957 y el viaje realizado por el pintor por el África portuguesa, en 1965, constituye un único, lógico y dilatado proceso, dividido –eso sí– en dos fases, imposibles de comprender si no se las mira como reflejo de dos modos distintos de abordar un mismo problema. Tal problema –que no es otro que el de la abstracción– ha quedado formulado, durante estos años, de dos modos bien diferentes, a saber: el que, de ahora en adelante, denominaremos “pintura de formas cerradas” –realizada entre 1957 y la primera mitad de 1961– y el que, inversamente, daremos en llamar “pintura de formas abiertas” –frecuente a partir de la segunda mitad de 1961–. Pero antes de abordar con la debida atención ambas maneras de combinar lo figurativo y lo no-figurativo en las obras efectuadas durante estos cruciales años, conviene, previamente, que nos detengamos en algunos puntos, sin cuyo estudio cualquier interpretación y análisis que quisiésemos llevar a cabo de la abstracción, en la pintura de Molina Sánchez, quedaría decididamente incompleto.

El primero de ellos se refiere, precisamente, a la alusión que hemos realizado un poco más arriba de 1957 como el punto de inflexión más trascendental y sugestivo de toda la obra del pintor murciano. La causa de esta afirmación tan categórica se debe a que si hasta ahora se ha hablado de “devenir meándrico y titubeante” para definir la producción de Molina posterior a su abandono del naturalismo, en 1946, desde este instante todas las dudas y vacilaciones que pudieran haber atenazado al autor quedan superadas, en beneficio de un lenguaje pictórico que, en cada cuadro creado, se muestra más eficaz a la hora de reflejar, en el soporte elegido, el Ideal tan anhelado por el artista. Y la razón de que así sea es que, en este año de 1957, y debido a la febril actividad desarrollada por “El Paso”, Moli-

na Sánchez adquirirá plena conciencia del potencial expresivo de la pintura abstracta. Esta “revelación” no sólo supondrá un cambio de rumbo estilístico radical y ciertamente insospechado –habida cuenta del esquematismo y la falta de emoción que caracterizaba a los cuadros de la primera mitad de los cincuenta–, sino que, además, despojará a su pintura de todo aquello que pudiera ser considerado como circunstancial y ajeno a la propia sensibilidad del autor. Se infiere, en consecuencia, de esta labor depuradora de lo no-figurativo, que el descubrimiento de la abstracción por parte de Molina permitirá, por fin, a su pintura ser ella misma; es ahora cuando se comienzan a atisbar los primeros resultados de un lenguaje enteramente personal, que después de muchos años de probaturas y de “estilos coyunturales”, ha hallado, en definitiva, en el informalismo, uno de los requisitos imprescindibles para la perfecta expresión de la Idea.

Pero, obviamente, las connotaciones que comportaba el informalismo que Molina Sánchez pudo contemplar en las obras de los jóvenes pintores de El Paso no son las mismas que se desprenden de la visión y el preciso estudio de sus cuadros. Y esto se debe, fundamentalmente, a un motivo: como afirma Barbara Rose, “derrière l’esthétique de la peinture gestuelle telle qu’elle a été formulée par Rosenberg, et qui a très vraisemblablement pris forme lors de conversations au Cedar Bar où se recontraient alors les peintres, se trouvent aussi des notions qui doivent tout à la réflexion existentialiste à la mode en ces années. Des métaphores vaguement existentialistes et vaguement formulées eurent une influence certaine sur nombreux peintres américains d’après-guerre; elles correspondent au succès des idées de Camus et de Sartre à New York. Dans la 8 Rue, à l’Artist’s Club, forum qui constituait un véritable centre de discussions esthétiques à la fin de 1949, les peintres parlaient souvent de laisser volontairement à leurs oeuvres un aspect ébauché par que celles-ci paraissent encore dans l’incertitude et en se prêtent pas à des définitions absolues qui auraient correspondu pour elles à la stérilité et à la mort”<sup>207</sup>. Esta relación entre algunas de las ideas que insuflaron el expresionismo abs-

tracto norteamericano y la filosofía de Sartre y Camus se constata, más exactamente, en una opinión del artífice de *El ser y la nada*, expresada en su célebre conferencia, pronunciada en 1946 en el Club Maintenant de París, y según la cual, “el hombre no es nada más que su proyecto, no existe sino en cuanto se realiza, existe todo el conjunto de sus actos, no es nada más que su vida”<sup>208</sup>. Teorías como esta no pasaron desapercibidas para los expresionistas abstractos, que –como afirma Anthony Everitt– simpatizaron inmediatamente con la idea de que sólo el hombre es el dueño de su destino y que en él, justamente, recae la responsabilidad de elaborarlo y reelaborarlo. Además, “la tesis existencialista de que “ser es hacer” proporcionó una justificación intelectual a un enfoque que daba importancia al *proceso* a expensas del *producto*”<sup>209</sup>.

A la hora de acoger el informalismo –versión europea del expresionismo abstracto– como el lenguaje a través del cual ofrecer un testimonio patético de la época, los jóvenes españoles lo hicieron con todas sus consecuencias. Declaraba, a este respecto, Antonio Saura, en su famoso artículo “Espacio y gesto”, que “la pintura informal puede ser todavía la expresión de una protesta desgarrada, un acto de nihilismo, un flujo violento del subconsciente colectivo, incluso un simple grito, pero aun siendo solamente esto, sería un grito hermoso entre tanto desastre. Tal grito ha repercutido y ha sido recogido por una juventud consciente de su situación frente a una realidad desoladora”<sup>210</sup>. Esta condición de grito de la pintura informalista constituía una fervorosa asunción de la “angustia” heideggeriana y de su equivalente francés, la “náusea” sartreana, que tenían como fin erradicar de la realidad su sentido relativo –en el que dejan de ser “para”, “antes de”, “a fin de”, “porque”, etc.–, para favorecer su aparición, ante nosotros, como *Presencia Absoluta*, en el primer caso, y *puro “en-si”*, en el segundo. Para que esta depuración de la realidad fuese posible, de tal modo que la contingencia no surgiese como una mera máscara, sino como un absoluto, como una plenitud, tanto Heidegger como Sartre abogaban por una suerte de “descontextualización”, que consistía en eliminar el aspecto funcional

y cotidiano de las cosas, para posteriormente aislarlas y *monstruizarlas*<sup>211</sup>. Y, ciertamente, nadie sabe más de monstruos que el propio Saura, cuya amplia galería nace, en efecto, de la captación de la realidad en ese proceso de metamorfosis que acaece cuando el sujeto es completamente consciente del auténtico sentido de la existencia.

Tal detenimiento en el análisis de las conexiones habidas entre el informalismo y el existencialismo eran del todo necesarias y convenientes, pues de lo que, en verdad, se trata con ello no es sino de comprobar hasta qué punto Molina Sánchez aceptó las diferentes implicaciones ideológicas y filosóficas del expresionismo abstracto, contenidas en su condición de lenguaje. Para no emitir un juicio que, por la ligereza de sus fundamentos, pudiera caer sobre vacío, hemos de afirmar, antes de lanzar cualquier clase de consideración al respecto, que *la pintura de Molina Sánchez es siempre, y en esencia, de naturaleza religiosa*. Lo que equivale a decir que, muy alejado de la náusea sartreana y de la consideración de lo contingente como absoluto, su obra tiende, de un modo u otro, a resaltar el orden intrínseco del mundo, en tanto que reflejo de un orden universal superior y eterno. Molina Sánchez, a diferencia del papel de la pintura informalista como “testimonio patético” de una época desoladora, defendido por Saura<sup>212</sup>, presenta, en su obra, una mirada serena y esperanzada hacia el mundo, perfectamente advertida por Arnold Kohler cuando manifestaba que su pintura “est celle d’un certain bonheur, qui est fraîcheur et douce musique”<sup>213</sup>, así como por Ángel Crespo, que se preguntaba: “¿No hemos de agradecer a Molina Sánchez esta visión, no amable, sino esperanzadora del mundo?... ¿No será vivificadora la actitud que, huyendo de toda banalidad, se aferra a la esperanza como si ya se hubiese realizado el reajuste vital que tanto deseamos?”<sup>214</sup>. Como ya se ha señalado más arriba, la abstracción es, en el caso del pintor murciano, la pieza fundamental que faltaba para la configuración de un lenguaje extremadamente sensible a las manifestaciones de la Idea; circunstancia esta que nos lleva a declarar que, a la metamorfosis sartreana, al monstruo saurinao, Molina Sánchez opondrá la fi-



gura del ángel, como centro neurálgico de su discurso en torno a la revelación artística de la Idea.

Al igual, pues, que sucediera con el estilo arcaizante y originario de Campigli, Molina ha vuelto a vaciar de su contenido originario a un modelo artístico concreto –en este caso, el informalismo– que, en tal estado, no se adecuaba a la verdadera naturaleza de su obra, para, con posterioridad, interiorizarlo e integrarlo en su ideario pictórico. Sostiene, en este sentido, Gaston Bachelard que “la introducción de elementos ligeramente nuevos en nuestra manera de actuar nos resulta ventajosa: lo nuevo se funde entonces con lo viejo y eso nos ayuda a soportar la monotonía de nuestra acción. Pero si el elemento nuevo nos es demasiado extraño, la fusión de lo nuevo con lo viejo no se efectúa, pues la Naturaleza parece tener el mismo horror por toda desviación demasiado grande de nuestra práctica ordinaria como por la ausencia de cualquier desviación”<sup>215</sup>. Para Molina Sánchez, en verdad, el informalismo, en tanto que lenguaje impregnado por las tesis existencialistas, aparecía como un elemento excesivamente extraño a su manera de ser y aprehender la realidad, por lo que la única solución posible con la que contaba era adecuarlo a las características del discurso que, a lo largo de dos décadas, se encontraba gestando y convertirlo, de este modo, en un precioso instrumento para la consecución de sus fines últimos y primordiales. Es así cómo, *en la pintura de Molina, el informalismo se transforma en una forma de idealismo*.

No obstante, no se ha de pensar que, una vez reformulado el expresionismo abstracto de la manera que se ha comprobado, el autor murciano se entregó a él incondicionalmente, para adentrarse en terrenos no-figurativos. En una entrevista concedida al diario cántabro “Alerta”, y a la pregunta efectuada por Alejandro Gago de qué pensaba sobre la opinión de algunas personas que consideraban a su pintura como abstracta, Molina Sánchez respondió que “siempre hay personas a las cuales les gusta encasillar, con un cartel, más o menos pomposo, toda manifestación artística; pero yo puedo decirte que *no me*

*gustaría dejar desprovista a mi obra de un sentido figurativo e incluso anecdótico...* De lo abstracto puedo decirte que cualquier movimiento, por débil que sea, tiene un interés y su valor dentro de la historia del arte”<sup>216</sup>. Casi cuarenta años más tarde, y con la aclaradora perspectiva que ofrece el paso del tiempo, manifiesta el pintor que su decantamiento por la abstracción nunca fue incondicional: “En aquellos momentos había, en nuestro ambiente, una fuerte repugnancia hacia la pintura totalmente figurativa, y yo, por mi parte, mostraba también cierto rechazo a todo lo que fuera adentrarse de lleno en un arte no figurativo. Así que yo me quedé en medio”<sup>217</sup>.

Este “quedarse en medio” supuso, en consecuencia, optar por la vía neofigurativa, que, como se ha constatado con anterioridad, fue la tabla de salvación de otros muchos pintores de la misma o anterior generación que Molina. Ahora bien, en lo que al pintor murciano se refiere, la neofiguración se va a confirmar no como una solución eventual al siempre arduo problema de cómo dar entrada, en el cuadro, a lo abstracto sin que, por ello, se tenga que abandonar el mundo de lo orgánico, de lo concreto, sino más bien como la esencia misma de su pintura. De ahora en adelante –y si exceptuamos el periodo africano–, las más excepcionales y sugestivas obras de Molina Sánchez constituirán el punto de contacto de dos conceptos diferentes y muy caros a Worringer: empatía –i.e., “una feliz relación panteística de confianza entre el hombre y los fenómenos del mundo externo”<sup>218</sup>– y abstracción –“el resultado de un gran desasosiego interno inspirado en el hombre por los fenómenos del mundo de afuera”<sup>219</sup>–. Y es que se puede asegurar con total certeza que *es a través de la tensión surgida entre lo concreto y lo abstracto que el Ideal balla en la pintura del murciano su mejor y más correcta expresión*; lo que demuestra que es la neofiguración el ámbito donde la obra de Molina ha encontrado las condiciones idóneas para la maduración y donde todo su ideario se ha podido expresar de una manera más espontánea y libre.

La neofiguración, de hecho, ofreció al pintor la posibilidad de trabajar con un elemento que siempre había estado presente

en su obra, pero que, a partir de ahora, jugará un papel si cabe más importante del hasta este instante desempeñado: nos referimos al equilibrio. Según opina Molina, “en la obra de arte tiene que haber un equilibrio; equilibrio en el cual se conjugan todas aquellas cosas consustanciales al arte. Todo puede entrar en un cuadro: lo abstracto, lo realista, etc., siempre que guarden este equilibrio”<sup>220</sup>. Se trata, en definitiva, de hacer del cuadro un *sistema integrador* en el que el equilibrio establecido entre los dos modos de representación empleados –el abstracto y el figurativo– es una clara referencia a ese orden universal y armonizador al que antes aludíamos. A partir de este momento, en las obras de Molina las dialécticas encuentran su síntesis, su resolución; la composición no se limita ya a ser una mera distribución –más o menos original– de objetos y colores en el espacio pictórico, sino que establece lazos profundos, casi insondables, entre fuerzas contrarias y que, hasta ese instante, habían correspondido a formas de mirar el mundo diferentes y antagónicas. En estos cuadros, lo heterogéneo de la realidad aparece representado como atravesado por una enigmática fuerza unificadora, que además de crear “armonías” y dinámicas correspondencias entre unos elementos y otros, alumbra una suerte de “estilo total” y transparente, que integra y confiere sentido a cada una de las formas representadas; algo que no pasó desapercibido a algunos observadores, como José García Nieto, quien, acerca de las obras colgadas en la Galería Abril, de Madrid, durante el mes de abril de 1960, escribía que “cuando abstractos y figurativos andan a la greña –porque también entre los propios artistas hay confusión–, cuando parece que hay hombres que buscan su verdad desde postulados excluyentes e irreconciliables, este artista, creemos que de una manera personal y estimulante, une caminos, enseñanzas y posibilidades, y demuestra, en unos pocos metros cuadrados de color, que ningún camino se ha perdido, que en arte nada termina ni nada conduce a lo terminal; que cada pincelada dada con sensibilidad y talento, desde cualquier punto de vista, sirve para enriquecer la línea ascendente de la pintura de todos los tiempos”<sup>221</sup>.

La gran cuestión que surge ahora, una vez que ya hemos situado la pintura de Molina Sánchez dentro de una línea eminentemente neofigurativa, es conocer el porqué de esa negativa del pintor a adentrarse por completo en los terrenos de la abstracción, no perdiendo nunca de vista los parámetros figurativos que han regido toda su trayectoria artística. Resulta interesante comprobar, a este respecto, cómo es justo en el periodo que hemos dado en llamar de pintura de formas abiertas, en el que la obra de Molina se encuentra a punto de cruzar el umbral de la total abstracción, cuando el temor a abandonar definitivamente el estadio de lo concreto le hizo sustituir el paso hacia adelante, que lo hubiera alejado por completo de lo orgánico, por otro hacia atrás, que fortaleció la presencia de lo concreto dentro de cada composición. Pero ¿a qué se puede deber esta decisión? ¿Quizás a un inveterado miedo a desprenderse de un elemento como el dibujo, que hasta ese entonces había constituido la base principal de toda la obra de Molina? ¿O más bien al temor a arrojarse a ciegas a un medio en el que se corría el constante peligro de caer en la pura gratuitidad, en la retórica más burda camuflada de espíritu vanguardista y renovador? La respuesta, desde luego, no es lo suficientemente sencilla ni concisa como para hacerla corresponder con alguna de las interrogantes aquí abiertas. Porque si de verdad pretendemos arrojar luz sobre esta importante cuestión, resulta del todo necesario que planteemos el problema de lo abstracto con el telón de fondo, una vez más, de la religión.

En efecto, si, más arriba, se señalaba que la pintura de Molina Sánchez es, en esencia, religiosa, una decisión de la trascendencia de la tomada, en estos momentos, por el pintor, al renunciar a hacer un arte puramente abstracto, no puede ser examinada sino desde esta óptica concreta. ¿Qué opinaban, entonces, los teóricos del arte cristiano en torno a la abstracción? ¿Cuál era su postura ante las nuevas corrientes informales: de rechazo o de aceptación? Lo cierto es que, repasadas algunas de las opiniones vertidas al respecto, se averigua un panorama completamente dividido y formado por reflexiones



contrapuestas e imposible de ser armonizadas, ya que mientras, por un lado, nos encontramos con una serie de autores que ven con buenos ojos la abstracción, en tanto que medio para abordar, con mayores garantías de éxito, la *expresión de lo inefable*, por otro, nos topamos con aquellos otros que observan en ella una negación del espíritu y los valores religiosos.

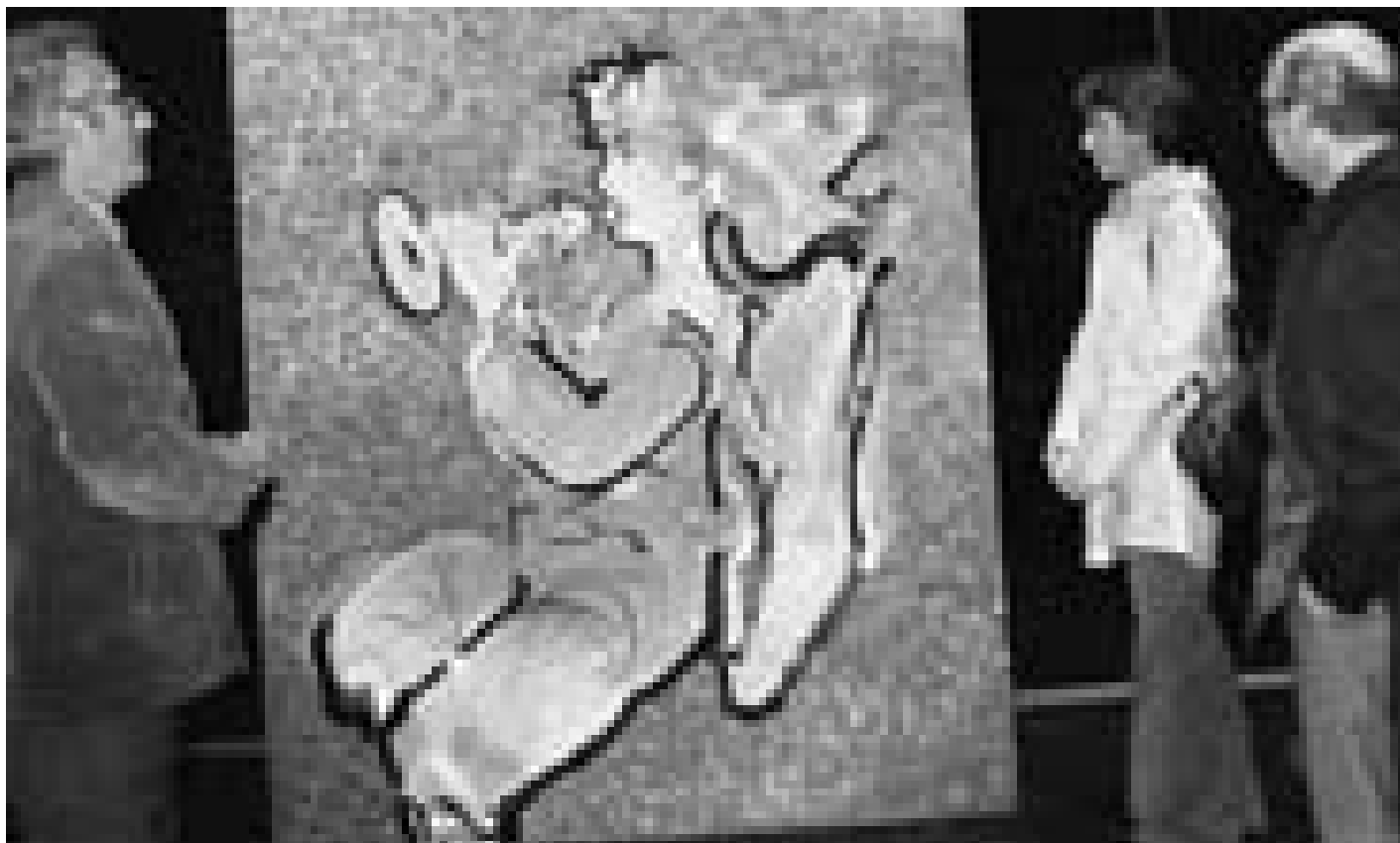
Dentro de la primera tendencia es usual la consideración que “por el hecho mismo de que no alcanza la forma de una imagen representativa, el arte abstracto prueba que la pintura o la vidriera no tienen por fin expresar la representación, un parecido, ser ilustración. Por su desnudez total, el arte abstracto es justamente, sin duda, el que conviene a una época que ha de romper con un gusto excesivo y un abuso de la ilustración”<sup>222</sup>. Un parecer como este se fundamenta, indudablemente, en esa cualidad del arte abstracto que lleva a la forma a que, a fuerza de querer ser lo que significa, acabe por convertirse en signo de sí misma. Y como manifiesta Rubert de Ventós, “al rechazar todo valor *relativo*, este arte no ha conseguido un valor *estético puro*, sino, como era de esperar, el valor exactamente opuesto a lo relativo: un valor Absoluto, Religioso. La más perfecta autonomía de los signos desemboca casi inevitablemente en la adquisición, por su parte, de un valor mágico o religioso”<sup>223</sup>. Ciertamente, la ausencia de lo relativo en el arte, con la consiguiente *absoluta autosignificación* del objeto representado, se ha considerado, desde antiguo, como una cualidad divina, pues “sólo lo divino es signo de sí mismo”<sup>224</sup>. Por lo que en la propia *raison d'être* de este arte se hallará un objetivo perfectamente perfilado, que parece hundir sus raíces en la propia moral kantiana: captar lo esencial del objeto y desestimar todo aquello que sea externo a él mismo, que sea característico de la norma, del comportamiento real<sup>225</sup>.

Una concepción como esta del arte abstracto dejaba, por tanto, las puertas abiertas a una explotación religiosa del mismo, como la que se hizo en la Capilla de Audincourt, que –como sostiene Marie Celine Laurent– “prueba que la Iglesia no debe detenerse ante el clamoreo de un público limitado. Al aceptar



1975. Santander. Curso de Arte Abstracto en la Universidad de Verano, con el pintor José Frau y Julio de Pablo

el arte abstracto, se muestra superior a una falsa tradición figurativa. Una forma nunca es más que una convención aceptada transformable, susceptible de renovación”<sup>226</sup>. Molina Sánchez podía, pues, encontrar, en esta teoría del arte abstracto como “absoluta autosignificación” del objeto, una eficaz herramienta para representar, exclusivamente, lo permanente y fundamental del modelo que se utilice como referencia y evitar, de tal manera, el peligro que supone caer en las redes de lo mundano y lo circunstancial. La abstracción le dio, por tanto, al autor murciano la posibilidad de crear una *pintura ontológica*, que ahondase en el ser del hombre, para que, hallando así lo que es específicamente humano, fuera puesto de manifiesto su papel como reflejo del orden perfecto que rige el universo. Lo que sucede es que –como ya hemos apuntado antes– algo acaeció que impidió que la abstracción se tornase en el único sistema representativo de sus obras y que, por este motivo, la tradición figurativa perviviese activa y poderosa en ellas. Y para intentar averiguar cuál fue la causa que condujo a esto hemos de dirigir, ahora, nuestra atención a esa segunda corriente del pensamiento artístico cristiano que antes anotá-



1977. Entrega del emblema de Promúsica, con Narciso Yepes y Marixia, su mujer

bamos y que reniega, enteramente, del arte abstracto, debido a su nulo contenido religioso.

Destaca, en este sentido, la teoría de *que la desaparición de la figura humana es un rechazo del arte sagrado*<sup>227</sup>, tal y como aparece expresado por el escritor italiano Papini, quien asevera que el arte que tiende a eliminar toda realidad, a aislarse en sí mismo, es negativo y crea un mundo separado de Dios<sup>228</sup>. Naturalmente, un aserto de este tipo esconde un reconocimiento del hombre como centro de todas las cosas, cuya desaparición de la obra precipita a ésta a una especie de abismo, en el que las “marcas referenciales” con las que el artista había trabajado a lo largo de toda la Historia –el propio hombre, como la principal de ellas– han desaparecido, surgiendo así el caos. Y es que –declara Rolf Weidewer– “si decimos que la pintura informal y posinformal es anorgánica, esto no significa

más que la realidad se ha separado del hombre, y ya no reconoce en él la medida decisiva de todo, ya que ésta se encuentra más bien en sí misma”<sup>229</sup>.

Pero, ¿qué es en verdad lo que se puede con esta desaparición de la figura humana de la obra de arte? Ni más ni menos, que el *sentido de la Encarnación*. Opina, a este respecto, el padre González Ruiz que mientras el mundo mediterráneo “adora la expresión en lo que tiene de concreto y contenedor... y siente la grave tentación de domesticar lo trascendente y reducirlo a formas claras y concisas, el espíritu nórdico, familiar al infinito, carece de esta simpatía por el mito, por lo figurativo y lo sensual, que el bloque católico ha heredado de Roma y Grecia”<sup>230</sup>. Esto quiere decir que mientras los países cristianos mediterráneos creen en Dios por medio de la Encarnación, los del Norte lo hacen *a pesar de ella*<sup>231</sup>; lo cual implica –como es de su-

poner— una concepción diametralmente opuesta de la experiencia religiosa, puesto que si para la mentalidad nórdica, ésta se encuentra desprovista de una concreción espacio-temporal y, por ende, “lo mundano será lógicamente entendido como un mero vehículo contingente de esta experiencia”<sup>232</sup>, para la mediterránea, lo mundano, lo material, no tendrá una función circunstancial y desvirtuadora en la misma, sino muy al contrario, debido a la Encarnación de Dios, esencial<sup>233</sup>.

Nos encontramos, por consiguiente, ante dos modos distintos de acercarse a la figura, entendida como material artístico por excelencia, a saber: *mitificándola* o *desmitificándola*. No es menester hacer mucho énfasis en que, en el caso de Molina Sánchez, asistimos, sin duda alguna, a una auténtica “mitificación del hombre”, consecuencia de lo que podríamos denominar *la celebración de la Encarnación*. Ya se manifestaba, en el transcurso del estudio del periodo anterior, que la pintura del autor murciano era eminentemente sensual, pues, en ella, la Idea quedaba pantetizada de un modo sensible y brillante, *transformando así el mundo de lo figurativo en un intenso reflejo de lo eterno*. Ahora, una vez que nos hemos detenido en establecer el marco teórico y —por qué no decirlo— ético en el que se desenvuelve la obra de Molina Sánchez, resultará más sencillo comprender todas las connotaciones que el calificativo “sensual” posee en ella, puesto que se trata de una manera —hasta cierto punto sintética— de expresar *la aceptación, por parte del artista, del carácter mundano de la experiencia religiosa, y a raíz de ello, de la constitución del hombre en centro de la misma, es decir, en el punto de referencia principal de un sistema de conocimiento basado en la aprehensión del mundo en tanto que reflejo de lo divino*. De lo que se deduce que *la sensualidad y, por extensión, la figuración en la pintura de Molina Sánchez son consecuencia de un mundo penetrado por la Gracia de Dios, del cual hay que dar testimonio*.

Ahora bien, si, como se puede constatar, la pintura figurativa —inferida, repitémoslo, como “mitificación del hombre”, fruto de esa “celebración de la Encarnación” a la que antes nos re-

feríamos— contiene, en sí misma, las suficientes potencialidades como para expresar, con enorme fidelidad e intensidad, la naturaleza mundana de la experiencia religiosa, ¿por qué, entonces, esta decisión, tomada a finales de la década de los cincuenta, de incorporar lo abstracto al sistema representativo de la mayoría de las obras creadas no sólo en estos momentos, sino, también, en años sucesivos? En primer lugar, y entre las posibles respuestas a tal cuestión, nos encontramos, lógicamente, con un deseo, por parte de Molina, de llevar a efecto un *aggiornamento estilístico* que le abriera nuevas vías y le permitiera enriquecer su lenguaje mediante el mayor protagonismo concedido a la materia. Pero junto a estas consideraciones de índole puramente plástica, que el propio autor se ha encargado de reconocer en varias ocasiones y que constituyen la indispensable base previa sobre la que, con posterioridad, se alzarán cuantos discursos se quiera —“un cuadro, declara Molina Sánchez, lo primero que tiene que ser es, precisamente, un cuadro, una pintura, y luego una historia o aquello que se quiera”<sup>234</sup>—, ha de examinarse un aspecto al que, justamente, hemos hecho mención al comenzar a estudiar este periodo, y que no es otro que el funcionamiento de la tensión surgida entre lo abstracto y lo concreto como vehículo para la manifestación clara y plena de la Idea.

No es, en efecto, fruto de ninguna consideración gratuita y falta de ponderación la importancia discursiva que le concedemos al neofigurativismo en la pintura de Molina Sánchez, ya que, a través de él, el autor pone de manifiesto la dualidad que, según la tradición cristiana, informa todo ser humano —esto es, cuerpo y alma— como base de su autoconocimiento y como clave para el desciframiento de la relación que lo une al mundo de enderredor. En los cuadros de Molina, el contacto de lo concreto con lo abstracto no da lugar al desgarramiento, a la angustia, a la nada, sino muy al contrario, a *una unidad ontológica, en la cual lo concreto halla su plenitud en lo abstracto y lo abstracto en lo concreto*. Por lo que cabe señalar que, en el supuesto caso de que Molina Sánchez se hubiese decantado por uno de los dos modos de representación —el figurativo

o el informalista–, la manifestación de lo verdadero y permanente de cada objeto mostrado habría quedado desvirtuada, en el sentido de que la dualidad cuerpo/alma que se halla en la génesis de la naturaleza humana hubiera quedado incompleta y desprovista de alguno de sus dos polos fundamentales. Hablar, pues de neofiguración, en la obra de Molina, es hacerlo de un proceso de integración desarrollado tanto en el plano estético como en el ontológico y que supone el reconocimiento de lo humano como un perfecto equilibrio entre lo visible y lo invisible, entre lo fenoménico y lo espiritual, en definitiva, entre los dos polos inseparables en torno a los cuales gravita la vida del hombre.

En los trabajos del pintor murciano, lo abstracto y lo concreto se encuentran hasta tal punto imbricados e insuflados cada uno con el “aliento” del otro que si atendemos a la manera en que son gestadas y “provocadas” las obras, observaremos cómo, en todos los casos, *lo figurativo es consecuencia del desdramatamiento de aquella realidad que está oculta e implícita en el entramado de “gestos” informalistas con los que Molina ha manchado el lienzo o el papel en un principio*. En efecto, y como si el detonante que propicia la primera intervención del pintor sobre el cuadro fuera, curiosamente, un sentimiento de desasosiego, un irremediable *horror vacui*, toda obra comienza con la anulación del blanco del soporte mediante amplias y gestuales manchas de color, que encierran, en sí mismas, una lógica que no ha sido buscada desde un inicio por el autor y que, por lo tanto, aparece plasmada de forma inconsciente. Esta misma fórmula se repite con otros cuadros –hasta un número de veinte, en algunas ocasiones–, cuyo proceso de elaboración se realiza a la vez, para, por una parte, permitir al artista pasar de una obra a otra sin caer jamás en el hastío o en bloqueo mental, y, por otra, dejar “reposar” ese estallido de manchas y gestos con el que se inicia cada pieza, a fin de que toda la información inconsciente que va contenida en él comience a insinuarse, a adquirir la suficiente solidez como para aparecer ya, desde muy pronto, como una composición en potencia. Entonces, una vez que esta primera intervención sobre

el cuadro ha arraigado y adquirido plena personalidad, Molina pasa a la fase más decisiva y laboriosa del proceso creativo, consistente en interrogar a esas manchas nacidas de un arrebato gestual, en trabajar sobre ellas para, de este modo, adquirir conciencia de aquello que había sido depositado en ellas de manera inconsciente. Es, por tanto, aquí cuando lo abstracto, lo informal, comienza a alumbrar a la figura, a lo concreto, y la composición empieza a adquirir su aspecto definitivo.

Resulta verdaderamente revelador comprobar, en este sentido, cómo todo el proceso seguido por Molina Sánchez para la creación de cada una de sus obras parte de un estado de máximo ensimismamiento del tema y de la composición –fruto de la inconsciencia del propio autor respecto a ellos–, para, posteriormente, asistir a una “apertura” de ambos al pintor, que coincide con la toma de conciencia, por parte de éste, de todo el material oculto bajo el entramado de gestos informalistas que había desencadenado el acto creativo. Y es que, para Molina, *crear es pasar de lo inconsciente a lo consciente, de las puras causas a los efectos, en suma, de lo abstracto, como estado de absoluto ocultamiento, a lo concreto, como ámbito en el que acaece la revelación y la Idea, por tanto, se encarna*. Aunque lo excepcional de su pintura no es tanto esta concepción teórica del acto creativo –que, repetimos, en términos estrictamente teóricos, podría ser compartida por otros muchos artistas– como el hecho de que, en sus obras, la tensión entre lo abstracto y lo concreto, el tránsito del ensimismamiento a la revelación se ha tornado, en sí mismo, en estilo, en el sistema de representación que, tomando como punto de referencia las propuestas neofigurativas tan de moda en aquellos años en España, será privilegiado a partir del final de la década de los cincuenta.

Toda vez que se ha procedido a ahondar en algunos de los principales problemas que plantea la abstracción en la obra de Molina Sánchez y puesto de resalte las razones que podrán haber llevado a Molina a huir, consciente o inconscientemente, de una pintura por completo inorgánica, para asumir una op-

ción, como la neofigurativa, que satisfacía no sólo sus expectativas estéticas y estilísticas, sino, también, todos aquellos principios éticos que el autor no podía separar de su labor artística, hora es pues de descender a la praxis y pasar a analizar el modo en que abstracción y figuración fueron combinadas en las distintas composiciones de este periodo. Es menester, por tanto, para estudiar desde esta otra perspectiva la neofiguración en la pintura de Molina retomar aquella división en dos fases que se realizó al comenzar a ver el presente periodo y que hacía referencia a las dos maneras de tratar la relación abstracción-figuración durante estos años, a saber, lo que se denominará *pintura de formas cerradas* y *pintura de formas abiertas*.

### 2.5.1. Pintura de formas cerradas (1957-1961)

En referencia al primero de estos procedimientos apuntados, advertible en las obras realizadas entre 1957 y comienzos de 1961, cabe manifestar, en primer lugar, que lo abstracto aparece encerrado, contenido por lo concreto; circunstancia esta que deviene del hecho de que es, todavía, el dibujo el que crea la forma, la figura. Por lo que, a pesar de que, *prime facie*, la lectura del motivo representado, por parte del espectador, pueda resultar un tanto compleja, debido a la nada sutil introducción en el cuadro de lo abstracto, la forma siempre se presenta perfectamente definida y delimitada por la significativa preponderancia que aún mantiene el dibujo dentro de la composición. Con esto se quiere decir que, en estas obras, la pincelada, la mancha de color suele ser aplicada o bien en el interior de la propia figura o bien en exterior –i.e., en el espacio circundante–, pero casi nunca de manera que el trazo negro que, con mayor o menor contundencia, precisa los límites de ésta quede puesto en entredicho, pierda nitidez y función contenedora.

Se puede decir, a tal respecto, que, por medio de la “forma cerrada”, Molina coarta la expansión de lo abstracto en el interior de sus obras, respondiendo, quizás, así a un posible temor que se pudo apoderar de él en estos sus primeros pasos den-

tro del mundo de la abstracción y que no era otro que la posible pérdida de significación del dibujo, hasta entonces –no lo olvidemos– elemento fundamental de sus composiciones. Esta “pintura de formas cerradas” implica, por tal motivo, una toma de medidas al respecto, que pasa, principalmente, por fijar, con anterioridad a la aplicación irracional y gestual del color, la estructura dibujística del cuadro, la cual –más o menos explícita– siempre permanecerá como base de la composición y, por consiguiente, como elemento determinante del mismo. De ahí que, ante la contemplación de esta serie de obras, se pueda afirmar que *es la forma la que determina el gesto, la que construye a lo abstracto, en resumen, la que hace amoldarse al acto impulsivo que constituye la mancha de color a las leyes del diseño*.

La utilización, por parte de Molina Sánchez, de la “forma cerrada” y escrupulosamente dibujada como receptora de los gestos informales, de ese “impulso abstracto” del que el pintor ya no se podrá desembarazar durante el resto de su carrera, conocerá en el futuro una perfecta y muy trabajada plasmación en la figura del ángel. No en vano hay que decir que este motivo, tan caro al pintor murciano, es el más destacado ejemplo de “forma cerrada” de toda la producción pictórica de Molina; y así sucede –ya lo adelantamos– porque el cuerpo del ángel es, dentro del ideario pictórico de este autor, lo más concreto que existe, es decir, la máxima expresión de la “personalidad pura” del hombre. Por lo que no es de extrañar que –exceptuando su cabeza, que, al igual que la del resto de figuras, constituye un excepcional ejemplo de “forma parcialmente abierta”– siempre que Molina representa un ángel, éste se caracterice por su perfil cerrado, por su contorno neto y lípidamente trazado. Aunque no se ha de pasar por alto que si, en efecto, el ángel, en tanto que máxima manifestación de la personalidad del hombre, *es puro efecto, pura concreción, pura forma cerrada*, también, y en tanto que más excelsa representación del ensimismamiento del individuo, es pura causa, pura abstracción. Lo que explica que en los cuadros realizados por Molina Sánchez en las últimas tres décadas, la figura del

ángel se haya convertido en la “forma cerrada” por excelencia, receptora de lo abstracto y gestual.

### 2.5.2. Formas abiertas (1961-1965)

A partir, aproximadamente, de la segunda mitad de 1961, la pintura de Molina Sánchez comienza a experimentar un cambio sustancial, en lo referente al modo de relacionar la figuración y la abstracción, que la introducirá en una segunda fase dentro de este periodo que abarca el último tercio de la década de los cincuenta y la primera mitad de la de los sesenta. Dicho cambio consiste, en puridad, en *la fusión de dibujo y gesto en un mismo acto, en un mismo proceso*, que absorbe en sí mismo dos maniobras que, en la fase anterior –dominada por las “formas cerradas”– se realizaban de manera sucesiva y separada. Desde ahora en adelante, y hasta que comience su aventura africana, en 1965, Molina Sánchez producirá un tipo de pintura en la que, en efecto, el dibujo seguirá jugando un papel importante en la representación de los motivos seleccionados, aunque con la significativa diferencia con respecto a cuadros precedentes que ya no constituye un paso previo y distinto al del manchado del papel o lienzo, sino que es por medio del gesto, de la pincelada instantánea y fulminante, que se crea la figura.

Una unión como esta del dibujo y el gesto supone que el trazo negro encargado de configurar el contorno neto y firme de los diferentes elementos representados desaparezca, motivando así que la disposición cerrada que hasta ese momento los había caracterizado deje lugar a una apertura de la forma, que llega incluso a confundirse con el espacio de enrededor. Ciertamente es que, a pesar de que estas composiciones puedan parecer infinitamente más libres y espontáneas que las determinadas por las “formas cerradas”, el gesto, la mancha siempre se encuentran dirigidos y condicionados por una lógica que actúa como amarra para evitar que el proceso creativo se aleje definitivamente de la órbita figurativa y desemboque en un mero juego de texturas y colores. Y a decir verdad, esta supeditación del gesto a una lógica compositiva era algo que no incomoda-

ba en modo alguno a Molina, ya que, como él mismo declara, “la limitación, en este sentido, es muchas veces magnífica, ya que cuando uno no tiene limitaciones y debido a su gran habilidad lo sabe hacer todo, puede acabar en caminos que no le interesan para nada o que, si en verdad le interesan, le obligan a estar constantemente cambiando”<sup>235</sup>.

Pero tan cierto como esto es que, aun respondiendo siempre la pincelada a una “lógica figurativa”, que la inserta dentro de un sistema más o menos flexible, aunque siempre presente, en estas obras realizadas a partir de 1961 ya no aparece constreñida por un dibujo previo que establece un espacio concreto para su aplicación, sino que la propia pincelada es, al mismo tiempo, continente y contenido, límite y gesto limitado; circunstancia esta que llama la atención sobre el hecho de que, para estas alturas, el grado de aclimatación de Molina Sánchez al rumbo neofigurativo que había adquirido su pintura era mucho mayor que el que habíamos tenido oportunidad de comprobar con anterioridad, ya que, entre otras cosas, la “forma abierta”, es decir, aquella en que gesto y dibujo se funden, es una respuesta al estado de mayor confianza que el autor murciano tenía en la abstracción y que se tradujo en la concesión al gesto de una enorme responsabilidad a la hora de construir la figura. Porque *si en la “pintura de formas cerradas” ésta funcionaba como receptora y soporte de lo abstracto, en la “pintura de formas abiertas” la figura se transforma, en sí misma, en un conjunto de gestos y manchas que hacen de ella una unidad plástica ciertamente sumaria*. De hecho, es en la pintura de estos años donde menos información se ofrece al espectador sobre el motivo representado; la preponderancia que se le concede en ella al gesto, en tanto que procedimiento más destacado para la elaboración de la figura, conlleva una simplificación considerable de ésta, que queda reducida a la muy vaga huella de una presencia, a la débil evocación de una realidad que se concreta en el papel o lienzo en forma de brillantes ráfagas, que apenas si permiten llevar a cabo una aprehensión adecuada de ella.





1970. Exposición en la Sala EDAF. De izquierda a derecha: Gerardo Diego, Ramón de Garciasol, Enrique Azcoaga, Molina Sánchez, Gaspar Gómez de la Serna y Manuel Pílares

Detrás de esta supremacía del gesto sobre el mensaje –o dicho de otra manera, del predominio del sistema sobre el tema–, se esconde la intención del autor de crear una serie de obras caracterizadas por un ambiente más misterioso<sup>236</sup>, que aparte de la *economía de información* a la que ya nos hemos referido, es consecuencia de la confusión de la figura con el espacio en el que se encuentra inmersa. Una tal confusión no sería posible si –como hemos anotado más arriba– Molina Sánchez no hubiese sustituido el característico contorno negro que solía delimitar hasta entonces sus figuras por lo que podríamos denominar “límite impreciso”, que aporta como novedad a la obra una falta de definición de los objetos representados, que dificulta, en cierto grado, su lectura por parte del espectador. Véanse, en lo tocante a esto, obras tan paradigmáticas de este tipo de pintura como *Los de Emaus* (1961) y *La magia* (1961),

en las cuales, aun a pesar de seguirse conservando un sentido del espacio que determina, en consecuencia, la distribución de las distintas figuras dentro de la composición, resulta sumamente complicado fijar los límites de algunas de ellas.

Ahora bien, si es nuestra pretensión la de ser justos y rigurosos en nuestras apreciaciones y no caer en generalidades que podrían llevar en más de un caso a la confusión, hemos de decir que la unión de gesto y dibujo ahora referida es un procedimiento característico, fundamentalmente, de aquellas obras efectuadas en 1961 y 1962 y que, por lo general, suelen utilizar el papel couché como soporte del óleo. Estas obras constituyen magníficos ejemplos de lo que –para ser más exactos y fieles a la realidad– se dará en llamar *formas plenamente abiertas*, que se oponen a las *formas parcialmente abiertas* –frecuentes a partir de 1963 y en las que el lienzo sustituye al papel couché– en





De izquierda a derecha: Manolo Fernández-Delgado, Manolo Avellaneda, Ramón Gaya, Molina Sánchez y Martínez Cerezo

que mientras en estas últimas el trazo negro delimita una parte de la figura, dejando otra sin cerrar, en ellas –como acabamos de comprobar– el dibujo como paso previo e independiente de la aplicación de la mancha y la pincelada de color se ha eliminado. Podríase pensar que la integración del diseño en el propio gesto no podía satisfacer durante mucho tiempo a Molina Sánchez: el bajo grado de entidad y significación de la anécdota, así como la peligrosa pérdida de protagonismo del dibujo, colocaban a su pintura en una situación crítica que, obviamente, no podía ser prolongada de manera indefinida. Un paso hacia adelante hubiera supuesto no ya un mayor aperturismo de la figura hacia su entorno, sino su definitiva superación, por lo que Molina decidió abandonar las “formas plenamente abiertas” y volcarse en otras en las que el dibujo se encargaba de construir parte de la figura, dejando que la otra restante se abriera a una

urdimbre de manchas que las envolvía. El dibujo volvía así a cobrar un papel decisivo dentro de la composición, aunque sin llegar a los extremos de la “pintura de formas cerradas”, es decir, sin transformarse en inquebrantable contenedor de lo abstracto. Ahora, y al tiempo que la figura era nuevamente individualizada y precisada, el dibujo se flexibilizaba, llegaba a adquirir cierta intermitencia y permitía que se estableciese un contacto directo, un flujo continuo entre ellas y el entorno. La “forma parcialmente abierta” surgía sí como una de las formulaciones de la neofiguration de Molina más sugerentes y que más fortuna iban a tener en el futuro, pues con ella se conseguía un equilibrio perfecto entre la función delimitadora del dibujo y la plasticidad incontrolable y transgresora de la mancha, que expresaba, inmejorablemente, la tensión entre lo abstracto y lo concreto anteriormente destacada como la clave del idealismo del murciano.

## 2.6. África: el esplendor de la materia (1965-1967)

En 1965, Molina Sánchez emprendió el que, sin duda alguna, es el último gran viaje de su vida; las muchas e intensas experiencias acumuladas en su visita a distintos lugares del África portuguesa constituyeron una preciosa fuente de energía, que alimentó y vivificó su obra durante aproximadamente dos años; periodo este de tiempo en el que el pintor llevó a cabo una ordenación de todas las impresiones que le habían asaltado durante su contacto directo con una realidad como aquella, completamente desconocida y fascinante. La cuestión ahora es conocer qué sucedió con la estética neofigurativa que, justo en los años anteriores, había adoptado Molina como el modo de representación más conveniente para la expresión de la Idea y en qué pudo ésta influir en la plasmación de todas las imágenes y acontecimientos que el autor aprehendió durante su estancia en tierras africanas.

En líneas generales, se puede decir que, con motivo de este viaje, se produjo un regreso a la figuración, debido al presentimiento del propio autor de que la realidad que se iba a encontrar en África era lo suficientemente poderosa y próxima como para plantearse una pintura caracterizada por un mayor grado de concreción que el evidenciado por las piezas realizadas desde 1957. Juzgado a partir de este razonamiento, el estilo neofigurativo, en el que Molina Sánchez encontró un valiosísimo filón para la expresión directa y fidedigna de su ideario pictórico, aparecía, en efecto, como una fórmula incapaz de transponer al cuadro toda la fuerza y brillantez material de ese mundo que, por primera vez, se presentaba ante sus ojos. Por eso, una vuelta hacia una pintura más concreta y descriptiva se hacía necesario y urgente; algo que condujo a Molina a que, antes incluso de efectuar la primera escala del viaje, y en el mismo barco que les llevó por toda la costa del África portuguesa, su bloc de apuntes se viera enriquecido con unos dibujos de su mujer y algunos pasajeros, que le ayudaron en gran medida a familiarizarse con el nuevo modo más directo y concreto de aproximación a la realidad, que regularía la producción de esos casi dos años durante los que trabajó sobre el tema africano.

Pero el hecho incuestionable de que en la pintura de este periodo se produzca un regreso a un sistema de representación tendente a captar la rotundidad y vigor con que la realidad se muestra a la mirada, en el continente negro, no quiere decir que todo aquello que había caracterizado a la obra de Molina Sánchez durante los años precedentes sea dejado definitiva y enteramente de lado. Porque *el mayor grado de concreción que distingue a la pintura africana no se debe tanto a un reforzamiento del dibujo* –que existe, desde luego, pero no en tan grande grado como para considerarlo el principal vehículo de concreción empleado por el autor en estas obras– *como por el mayor realismo y plasticidad de la mancha*. Ciertamente es, que el interés por las texturas y la materia no es el mismo en cada uno de los cuadros, pero, aun así, resulta del todo evidente que una de las grandes aportaciones que Molina Sánchez realiza en esta fase estilística es un *ensanchamiento del concepto de realidad*, ya que ésta deja de ser concebida como un fenómeno meramente visual, para actuar, también, como una entidad poseedora de sugerentes valores táctiles. La mancha, en este sentido, cargada en ocasiones de abundante materia pictórica y fijada en el lienzo a través de una espátula cuyo dominio alcanza, a partir de este momento, cotas inéditas y difíciles de igualar por cualquier otro autor, no sólo no pierde en las obras de estos años el protagonismo que adquirió con la neofiguración, sino que, además, consolida su función constructora y determinante dentro del proceso compositivo. Tanto es así que si se acerca la mirada a los cuadros, a fin de comprobar el modo en que han sido realizadas las distintas figuras, se comprobará cómo, en ciertos casos, dichas figuras no son, en verdad, más que el resultado de un ensamblaje de manchas dotadas de una gran plasticidad, que, solamente a una conveniente distancia, adquieren cierta forma y permiten ser inferidas como integrantes de una unidad figurativa.

Esta particularidad de la *figura como construcción* lleva a considerar a la mancha de color como un elemento esencialmente analítico que si, por un lado, aumenta el grado de concreción de la realidad mediante la transformación de la figura en una



*Huerto de San Antonio. Pastel/papel, 1979*

férrea trabazón de gestos, que aumenta la sensualidad y, por tanto, la proximidad de ésta, por otro, pone de manifiesto, justamente, esa característica de “unidad construida”, de naturaleza pictórica que define a la realidad tal y como nos es mostrada en estos cuadros africanos. Lo que equivale a decir que si, en efecto, la obra de Molina Sánchez se reconduce, durante estos años, hacia una línea fundamentalmente figurativa, la lección que del arte abstracto aprendió el autor, en el periodo anterior, no va a ser, no obstante, olvidada. Ya se apuntaba, de hecho, páginas atrás, que la asunción, por parte de Molina, de la estética informal no se tradujo en una serie de obras circunscritas a un periodo de tiempo determinado y consecuencia de un contexto, de una coyuntura favorable a la experimentación con los nuevos lenguajes no-figurativos. La abstracción,



*Ilustración para un cuento de Castillo-Puche. Tinta/papel, 1980*

desde el preciso momento en que fue incorporada a la obra del autor murciano, pasó a ser un componente indispensable de su pintura, que, según la época que estudiemos, conoció diferentes formulaciones. Su conocimiento le aportó a Molina una preocupación por la materia y las potencialidades texturales de las composiciones que jamás desaparecerá en su ulterior evolución artística y que conocerá, en las piezas africanas, un destacable episodio. Y es que es la mancha henchida de pintura que aparece como el rasgo más notorio de esta figuración, que hace de la realidad un fenómeno tangible y caracterizado por una poderosa –casi abrumadora– materialidad.

Acompañando a esta naturaleza tangible de la realidad africana, nos encontramos, durante el presente periodo, con una interpretación cromática del mundo exterior que sólo cabe ser



1986. Con una escultura de José Planes

calificada como sobria y apagada; aspecto este que, en un principio, puede parecer un tanto sorprendente para el espectador, que, en buena lógica, esperaría encontrarse en las obras de temática africana con un estallido de color, propio de una tierra que se ha distinguido siempre por su luminosidad y exposición de tonalidades puras y brillantes. Pero, despojando a las distintas representaciones de un hipotético ambiente deslumbrador, Molina –como anotó con acierto José Ballester– parece adecuar la luz del medio, de la atmósfera, a las carnaciones chocolatadas o de ébano de las figuras de los indígenas<sup>237</sup>, creándose así una concordancia cromática entre los distintos elementos de la composición que, basada en el predominio de una tonalidad específica, es consecuencia de la reducción del cuadro a una serie de fórmulas lo más sencillas posibles, que buscan, paradójicamente, acrecentar el grado de concreción de la realidad mediante su simplificación.

Ahora bien, ¿cuál es la causa por la que Molina Sánchez ha recurrido, nuevamente, en estas obras africanas a semejante simplificación de la realidad representada?. El propio José Ballester, refiriéndose otra vez a las tonalidades un tanto sombrías que presiden estas composiciones, aserta que “el secreto de tal idealización está, a mi modo de interpretar, en que todo este espectáculo se reelabora a través de un filtro de lo soñado. El sueño concentra lo visto, en la intimidad recóndita de una espiritualidad a la que no conviene sino cierta especie de clausura emocional”<sup>238</sup>. Esta reflexión, aun a pesar de haber sido vertida a propósito de las características lumínicas y cromáticas de las obras de este periodo, resulta de un enorme interés para nuestro estudio, en el sentido de que aparecen incluidos en ella una serie de palabras y conceptos claves para el entendimiento de la pintura africana de Molina, que no se pueden ni se deben pasar por alto. De hecho, a través de ellos se constata, una vez más, cómo la noción de idealismo –entendido como una reducción de la realidad a sus contenidos esenciales– vuelve a salir a colación para referirse a las estrategias creativas desarrolladas por este autor, aunque, con la diferencia con respecto a las demás alusiones a él que hemos efectuado con

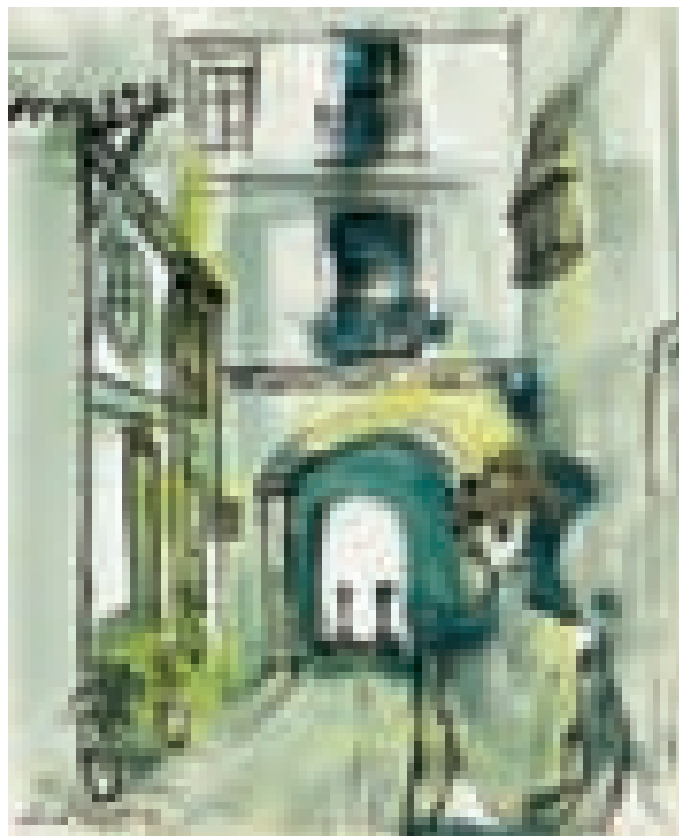
anterioridad, que, en esta ocasión, Ballester destaca al “sueño” como el estado encargado de filtrar la imagen de la realidad y de depurarla de toda la carga emocional que pudiera desvirtuar la representación de lo permanente de sí misma. Merece destacarse, a este respecto, que el crítico murciano, en lugar de hablar de “reducción” como el resultado de la realidad filtrada por el sueño, se refiere a un proceso de “concentración” que, quizás, resulta más ilustrativo y apropiado para el análisis de unas obras, en las que –como hemos manifestado– *la mancha pertrechada de materia parece actuar como condensadora, como purificadora de un mundo del que sólo contemplamos su intensa y primigenia naturaleza*.

El problema que plantean estas consideraciones de José Ballester y que impide la aceptación incondicional de las mismas es, justamente, el gran protagonismo que se le concede al sueño como el instrumento del que se sirve el autor para concentrar la realidad y redimirla de todo lo contingente que, de una manera u otra, se ha adherido a ella. Ya en su prolífica etapa de retratista, Molina se valió del recurso de la memoria como modo de filtrar los rasgos del individuo representado a través del tamiz de lo esencial; ahora, en el caso de las pinturas africanas, el autor murciano vuelve a demostrar una incondicional confianza en el componente memorístico, ya que todas aquellas experiencias que acumuló durante los dos meses de viaje por aquel continente tuvieron que ser ordenadas, mediante su rememoración a lo largo de los dos años siguientes a su regreso de dicho viaje. El África que contemplamos en los cuadros de Molina es, por tanto, fruto de un recuerdo, de una evocación continua de lo vivido *in situ* que elimina todo lo contingente y superfluo que pudiera haber en la manifestación de la realidad y se centra, exclusivamente, en aquello que trasciende el contexto, el instante, un estado de ánimo concreto. Todo lo cual conduce a sostener que, para Molina, los dos años que dedicó a ordenar las experiencias de África constituyeron, en sí mismos, un proceso de depuración de las impresiones recibidas, efectuado por mediación de la memoria; lo que, formulado de otra manera, supone reconocer en el acto

de recordar una forma de ordenar, en el de ordenar un proceso de depuración y en este último el diseño definitivo de la composición.

Asimismo y si –como se acaba de verificar– *crear es recordar las primeras impresiones, para, de este modo, sacar a relucir lo que de eterno existe en ellas*, no debe de sorprender que, en las obras africanas de Molina, todos aquellos elementos exóticos o pintorescos que pudieran empañar la representación de la realidad hayan sido enteramente excluidos de la totalidad de las obras. Lo exótico, de hecho, es siempre producto de una mirada que halla en la epidermis de las cosas el final de su recorrido aprehensivo, la completa satisfacción de un conjunto de expectativas que persiguen, ante todo, la captación de ese componente extraordinario y diferencial del plano aparente del mundo de enderredor. De ahí que cuando Molina se encontró inmerso en ese universo fascinante y totalmente nuevo para él, su reacción no fuese la de dejarse encantar por el arte primitivo o la de sobrecargar nefastamente sus obras con la información contenida en ese conjunto de primeras impresiones, que suelen responder a aspectos más folclóricos y embriagadores de la realidad; muy al contrario, su relación con África debe ser analizada en otros términos muy diferentes, ya que, aunque bien es cierto que la contemplación de la realidad de este continente arrastró consigo el surgimiento de una pintura más concreta, más matérialmente real y rotunda, también lo es que el deseo de Molina de “depurar la impresión” y de trascender el plano de lo exótico y aparentemente llamativo, hace de este periodo un paso más dentro de la maduración de su idealismo, que –como es todos sabido– es el rasgo fundamental de su pintura.

Una vez, pues, que se ha convenido que es la memoria el instrumento del cual se vale Molina para interiorizar África, para *idealizarla*, conviene ahora determinar en qué medida y de qué forma ésta opera en las distintas composiciones, atendiendo siempre a la perspectiva temporal que existe entre la impresión recibida *in situ* y su plasmación en un soporte cual-



*Arco del Vizconde (reconstrucción). Gouache/cartón, 1979*

quiera. Para ello, será menester que distingamos tres grupos de obras, en cada uno de los cuales dicha impresión aparecerá expresada con un distinto grado de depuración y, por ende, evidenciando un diferente nivel de instantaneidad y de “realidad bruta”, a saber: los apuntes realizados durante el propio viaje sobre distintos motivos –principalmente, las gentes autóctonas de los diversos lugares visitados– que llamaron la atención del pintor; los óleos sobre papel efectuados en el mismo barco que les llevó de un punto al otro del África portuguesa, y en tercero y último lugar, todas aquellas piezas creadas durante los dos años siguientes a su regreso de aquel continente y que componen el corpus fundamental de toda la producción africana del pintor.

Comenzando por el primero de estos conjunto de obras destacados, cabe señalar que, indudablemente, los apuntes a rotula-

dor que integraban el bloc que Molina casi completó durante el transcurso del viaje y que no tenían otro fin que servir, en un futuro próximo, de recordatorio visual al ejercicio memorístico llevado a cabo por el autor en el proceso de creación de cada obra, constituyen el material menos depurado y que más impregnado se halla por todo ese caudal de información que aparece contenido en las primeras impresiones. No obstante, ha de aclararse que Molina Sánchez, fiel a su principio de no copiar –cuando le fuera posible– directamente del natural, no elaboró ninguno de los citados apuntes observando el modelo que, en esos momentos, reclamaba su interés, sino que, minutos después de haber recibido una determinada impresión, pasaba a dejar constancia de la misma en el papel; procedimiento este que, ya desde muy pronto, permite lanzar una primera conclusión, de gran importancia para nuestro estudio: y es que aun en estos apuntes tan espontáneos y próximos, temporalmente, a la “primera impresión de la realidad”, existe ya una intervención de la memoria, que, aunque no lo suficientemente importante y selectiva como para constituirse en un efectivo tamiz capaz de filtrar lo aprehendido y de “concentrarlo”, para despojarlo de todo lo superfluo y contextual, sí que al menos amortigua la captación de ello por parte del pintor, eliminando de antemano algunos elementos que engrosan esa “realidad bruta” de la que parte la creación artística.

Este primer “filtro” que ejerce el apunte sobre la “primera impresión” mediante la postergación de su trasvase al papel no impide –como hemos apuntado– que la serie de escenas y motivos aislados que aparecen reproducidos en este interesante bloc de viaje posean una mayor viveza y calidez, resultado de la moderada apertura del autor a la realidad inmediata y aprehendida a través de lo instantáneo, de lo que todavía no se ha adecuado a ningún proceso compositivo y, por tanto, idealizador. Compruébense, en este sentido, algunas de las hojas correspondientes a su estancia en Bahía Nacala, Manhiça, Porto Amelia o Santo Tomé, en las que, aun siempre dentro de un espíritu moderado y no muy dado a los estériles despliegues expresivos, se advierte un cierto interés por captar a la figura

en acción, en el desarrollo de labores propias de su cotidianidad. Destacado papel, por este motivo, juegan los gestos, que aportan un inusual sentido de lo inmediato a las figuras dibujadas y que permanecen como destacados representantes de la “realidad bruta” de la que aquéllas han sido extraídas. Aunque –necesario es reconocerlo– no todas las hojas de dicho bloc enfatizan en igual medida la acción y el lenguaje gestual de las figuras, pues, frente a algunas como, por ejemplo, la que muestra a unos nativos de Santo Tomé recogiendo piñas y portando toda clase de frutas u otras que presentan a gentes, también autóctonas, en diferentes actitudes y tareas, nos encontramos con otras en las que tan sólo se observa un estudio de pose frontal, de perfil o de espaldas, que apenas si deja traslucir algún tipo de acción y que parece responder a un mayor grado de abstracción de la “realidad bruta”.

Interesantes, igualmente, desde este punto de vista de la “depuración de las primeras impresiones” resultan los óleos sobre papel que Molina Sánchez realizó en un camarote que el capitán del barco en el que viajaba acondicionó amablemente para él y que le permitió trabajar con cierta intensidad durante el trayecto de una ciudad a otra. De las aproximadamente setenta piezas que el pintor murciano efectuó en el viaje mediante esta técnica fue posible contemplar algunas de ellas en la exposición que, bajo el título de *Molina Sánchez. Obra sobre papel, Años 50-60*, se celebró en diciembre de 1990 y enero de 1991, en la Sala de Exposiciones de San Esteban, de Murcia. En estas obras queda puesta de manifiesto la preocupación que en el periodo africano demostró Molina tener por los “ritmos” creados por las pinceladas y las manchas, por la intervención directa y decisiva de las calidades del papel en la consecución de unos “efectos texturales”, de luz y color, que se convierten, sin duda alguna, en el rasgo distintivo por excelencia de este conjunto de trabajos. Para no anular definitivamente la calidad del papel, Molina Sánchez emplea el óleo muy diluido, muy suelto, de tal suerte que, a veces, se crea una capa muy fina y fluida, tras la cual se intuyen las características y dibujo del soporte.



Ante la contemplación de estas obras, el espectador avezado y conocedor de los procesos creativos que se operan en la pintura de Molina Sánchez no puede menos que pensar que, aunque en un estadio superior de abstracción al de los apuntes que más arriba examinábamos, nos encontramos todavía en un punto en que África era, más que una Idea, un cúmulo de sensaciones, de impresiones confusas y aún no depuradas que, en consecuencia, no han sido tratadas las figuras, las cuales, por un lado, comienzan ya a mostrar –si bien no de una manera en exceso marcada– una resaltable ausencia de emociones y una construcción física y psicológica ciertamente sumaria, mientras que, por otro –como sucede en obras como *Por la senda* (1965), *La bella* (1965) o un dibujo de Santo Tomé, del mismo año, que muestra a una mujer con su hijo, mientras descansan en un terreno inclinado–, responden a actitudes y acciones trasladadas al papel con la viveza y la instantaneidad características de los apuntes realizados, pocos minutos después de recibida la impresión, en las hojas del bloc de viaje. Pero lo verdaderamente significativo de estas figuras es su rotundidad, la sensualidad que se desprende de ellas, el notable y excepcional acercamiento de la mirada del pintor a las mismas, para captar en mayor medida su enérgica fisicidad.

Efectivamente, no deja de ser sorprendente que, en muchos de estos óleos sobre papel de 1965, Molina Sánchez se comporte, en lo que a la representación de las figuras se refiere, de una forma completamente distinta a la que se observa en los lienzos creados con posterioridad a su regreso de África, pues, mientras en estos últimos los personajes que integran las distintas composiciones suelen ser dispuestos en planos relativamente retrasados, de tal forma que aparecen destacados ante un fondo de paisaje, en los primeros las figuras han sido situadas en primer plano, abarcando así la totalidad del espacio pictórico diseñado por el autor. Esta mayúscula y reveladora diferencia entre unas obras y otras, sólo se puede explicar por el hecho de la existencia o no de una perspectiva temporal lo suficientemente sólida y eficaz como para permitir *observar los diferentes objetos desde la distancia*, desde ese punto de vista

externo al sucederse de los propios acontecimientos, que privilegia a la “realidad concentrada” sobre la sensación, a la Idea por encima de todas aquellas impresiones generadas de la aprehensión inmediata de la realidad. El que Molina Sánchez tuviera bastante reciente la visión de estos motivos impidió, a buen seguro, que la memoria, desprovista aún de los medios necesarios para encauzar todo el raudal de sensaciones surgidas del contacto con la realidad africana, pudiera crear una “mirada distanciadora”, que facilitara la intelección de lo esencial del mundo representado. Por lo que resulta necesario anotar que el hecho de que, en los cuadros elaborados tras su regreso de África, Molina Sánchez colocase a las distintas figuras representadas en ellos alejadas, en mayor o menor medida, del primer término de la obra, constituye, efectivamente, un recurso compositivo; aunque entendiendo aquí por “composición” el resultado de poner en orden toda una serie de información acumulada acerca de una realidad, cuya Idea sólo se descubre tras haber sido revisitada a través de una “distancia intelectual” que la depura y ahonda. Y como quiera que en los óleos sobre papel efectuados en el propio barco tal “distancia intelectual” no existía, la sensación en ellos predomina sobre la Idea y la figura, consiguientemente, aparece sublimada y captada en su plétórica inmediatez.

Delatador, también, de esta falta de una efectiva y depuradora mediación entre la experiencia y su plasmación artística es el empleo, en estos óleos sobre papel, de tonalidades brillantes e intensas que, con posterioridad, desaparecerán de los grandes lienzos realizados una vez finalizado el viaje. Recuérdese el ambiente apagado de estos últimos, que atrajo el interés de José Ballester, y compárese, a continuación, con los destellos rojos, verdes, azules oscuros y amarillos que salpican las obras creadas en el barco. Se trata de formas de percibir la realidad africana completamente diferentes, pues en los susodichos trabajos sobre papel el pintor se ha dejado fascinar, de manera profunda, por el extraordinario colorido de la vestimenta de los nativos; circunstancia la cual sólo se puede explicar porque, dentro del proceso de idealización que experimentarán

las impresiones recibidas por Molina durante sus dos meses de viaje, su situación en él corresponde a un estadio en el que la “realidad bruta”, no depurada, se deja sentir ostensiblemente, favoreciendo, en consecuencia, la diferencia en vez de la uniformidad, la diversidad en lugar de la unidad.

Ya en algunas hojas del bloc de apuntes en varias ocasiones referido, Molina Sánchez completó la información vertida en sus dibujos mediante la adición de algunos acentos cromáticos, en los que –al igual que sucede en las obras sobre papel– el rojo y el verde solían ser las tonalidades dominantes. Lo que lleva a pensar que, en el interín de la toma de estos apuntes dibujísticos, la memoria no sólo no actuó para la depuración de las “primeras impresiones”, sino que, además, se produjo una multiplicación de las mismas, que hace de estas piezas una verdadera demostración de inmediatez, de sublimación de la realidad natural y humana que el pintor se pudo encontrar en cada uno de los desembarcos de los que constaba el viaje.

Como consecuencia de este estallido de color observable en tales obras, se originan, por otro lado, una serie de efectos lumínicos, de reverberaciones, que, si ya de por sí resultan atractivos y sugestivos, su interés para el estudio de este periodo aumenta varios enteros cuando los comparamos con esa “opacidad” que caracteriza a las atmósferas de las composiciones realizadas, en años venideros, mediante la intervención ordenadora de la memoria. Pero lo verdaderamente destacable de estos “efectos” logrados por Molina mediante la utilización del óleo muy diluido es que se tratan, en realidad, de *impresiones desnaturalizadas*, es decir, de imágenes extraídas de la realidad que, al no querer ser transpuestas al soporte correspondiente a través de códigos realistas ni tampoco ser recordadas –o, dicho de otra manera, depuradas– por riesgo a perder ese “calor” e inmediatez que, de un modo u otro, se pretende conservar de ellas, han quedado atrapadas en la mente del pintor, dando lugar a una suerte de juegos caleidoscópicos que sumen a las distintas obras en una acusada ambigüedad espacio-ambiental muy sugestiva y envolvente.

Todo lo hasta aquí expuesto cambia drásticamente cuando se pasa a examinar el tercer grupo de obras antes señalado: los grandes lienzos creados por Molina tras su regreso de África, entre los años 1965 y 1967. En ellos, el filtro de la memoria ya ha adquirido el suficiente desarrollo y espesor como para convertirse en una criba válida y definitiva para todas aquellas experiencias acumuladas por el pintor durante los dos meses de periplo por el continente africano. Nada de lo ahora representado es fruto de una primera impresión, de una sensación cuajada de informaciones pertenecientes a la esfera de lo contingente e inesencial; en estas obras, por el contrario, la composición es el resultado de una “distancia”, de una perspectiva creada expresamente para captar la verdadera naturaleza de los acontecimientos. Porque, en estas obras, *distanciar equivale a depurar, o, lo que es lo mismo, a acercar lo esencial de la realidad*. De lo que cabe inferir que *recordar es alejar lo superfluo del motivo representado y acercar lo verdadero y permanente del mismo*. Y es a partir de este “doble movimiento” de la memoria que Molina Sánchez lleva a cabo la puesta en orden definitiva de todo el material “recogido” en aquella fascinante tierra.

Una operación de este tipo –como ya señalábamos más arriba– sólo puede plasmarse en las distintas obras a través de una notable simplificación del esquema compositivo, que, entre otros resultados, ofrece una significativa falta de inmediatez de las figuras, su “alejamiento físico y psicológico” del espectador. Molina Sánchez, en efecto, ha eliminado de ellas cualquier gesto o actitud que pudiera hacerlas partícipes de una acción causada por un espacio-tiempo concreto. Estas figuras, que en un principio fueron un ágil y vivaz apunte extraído con un alto grado de espontaneidad y fidelidad del flujo de los acontecimientos cotidianos, se tornan, en los lienzos de este periodo, en seres intemporales, habitantes no de un modo físico y existente, sino, más bien, interior e intangible, y transformadas, por esto mismo, en “construcciones mentales”, que parecen aglutinar las características esenciales de los nativos contemplados directamente por Molina. Se podrá objetar, con todo derecho,

a esta naturaleza mental de las figuras ahora defendida, que cómo es posible que un mundo que, una vez depurado por el recuerdo, deja de ser físico para transformarse en un puro concepto, puede ser el motivo representado por una pintura que, como se ha apuntado anteriormente, tiende hacia la concreción, hacia la expresión de la rotunda materialidad de la realidad africana. La clave a esta aparentemente irresoluble paradoja ya ha sido ofrecida en otras ocasiones, ya que, en la pintura de Molina, la Idea –puro concepto, absoluta inmaterialidad– es, a su vez, el máximo grado de concreción que puede alcanzar cualquier ser, cualquier objeto. Por lo que si, por un lado, hablamos de *mise á distance* física y psicológica de la figura –patente en la disposición de cada una de ellas a lo largo de una acusada vertical, que la depura de todo tipo de “desviaciones” que pudieran “expulsarlas” a la esfera de lo contingente y “antinatural”–, por otro, lo hacemos de la mancha como recurso pictórico que, por medio de su densidad y concentración de la realidad, ofrece una visión materialmente plena de ésta. Diríase que, debido a la intervención de la memoria en el proceso creativo, la mancha adquiere el poder necesario para manifestar el trasfondo auténtico de lo real, ella es, en sí misma, perspectiva temporal, “distancia intelectual”, instrumento para ordenar la “impresión” y elevarla al rango de “idea”. Por eso, la función “analítica” que antes le otorgábamos descubre ahora su total dimensión, pues la “mancha analítica”, en estas obras correspondientes al “idealismo africano” de Molina Sánchez, posee como principal cometido jerarquizar las informaciones contenidas en tales “impresiones de la realidad”, para, con posterioridad, acercarlas y alejarlas, según su naturaleza y grado de autenticidad.

Uno de los recursos compositivos que, por otra parte, y dentro de la simplicidad, de la transparencia que distingue a las composiciones de estos años, más atrae la atención del espectador es la ordenación de las figuras, dentro del espacio pictórico, en diferentes planos horizontales que se suceden en profundidad. Esta forma de disponer a los distintos elementos dentro de la obra es posible ser advertida cuando se estudian



1985. Molina Sánchez

los bodegones realizados entre los años finales de la década de los treinta y la primera mitad de los cuarenta, en los que, buscando establecer relaciones claras y sencillas entre los distintos motivos representados, Molina Sánchez los agrupó en un número reducido de planos horizontales que cubrían la práctica totalidad del espacio habido entre el primero y el último término de la composición. En esta ocasión, en las composiciones en las que se aplicó dicha fórmula los distintos planos en los que han sido dispuestas las figuras no abarcan todo el espacio pictórico, ya que, en primer lugar –y salvo contadas



excepciones–, tales figuras no se suelen colocar en primer término de la composición, y, en segundo, detrás de las mismas suele insertarse un fondo de paisaje, que sirve habitualmente, de “atributo natural” a estos grupos de indígenas que centran cada una de las obras.

Otro de los rasgos propios de la pintura africana, que además constituye una total novedad dentro de la obra de Molina Sánchez, es la introducción de un elemento como el paisaje que –como ya fue apuntado en la aproximación biográfica–, debido a la deficiencia visual que padecía el pintor desde niño, y a su negativa a pintar rodeado de público, apenas si adquirió resonancia en su fecunda producción artística. Ahora, sin embargo, deslumbrado a buen seguro por la belleza de los parajes que pudo contemplar en el continente negro, decidió introducirlo como un motivo destacado de sus composiciones, sentando de esta manera las bases para una “pintura de exteriores”, muy poco prodigada en periodos precedentes. Pero, antes de entrar de lleno en el análisis de los distintos tipos de paisaje que es posible distinguir en la pintura de esta época, conviene aclarar dos aspectos, sin los cuales resultará muy difícil comprender, debidamente, las particularidades de este tradicional motivo, que por vez primera –al menos de un modo serio, explícito y constante–, hizo su aparición en los trabajos surgidos como consecuencia de la experiencia africana.

El primero de ellos se refiere, lógicamente, al hecho de que el paisaje que se contempla en estos cuadros es –al igual que el resto de la composición– fruto de un recuerdo, de la depuración de la primera impresión recibida. Lo que quiere decir que poco queda en él de naturalismo, de transposición realista del mundo fenoménico, de literalidad a la hora de plasmarlo sobre el soporte correspondiente. Molina se limita a ofrecernos el concepto de ese paisaje, la imagen resultante de su “concentración”, su Idea. Y esto resulta de una extrema importancia para nuestro estudio, en la medida en que viene a indicar que, para este autor, el paisaje es siempre una realidad trascendida, una reducción del mundo natural a sus componentes esenciales.

En segundo lugar, cabe decir que el paisaje, en tanto que motivo único y principal de la composición, nunca aparecerá en la pintura de Molina Sánchez, ya que, siempre que es insertado en las obras, actúa como telón de fondo de las figuras que se encuentran delante de él. Es más, sucede en algunas ocasiones –en concreto, en los que hemos dado en llamar “cuadros de conjunto”– que es tal la notoriedad adquirida por el grupo de figuras representadas, que el paisaje pasa a desempeñar una función claramente secundaria y de mero acompañamiento, de tal suerte que su capacidad sugestiva queda reducida a extremos casi inapreciables. Sólo cuando Molina reduce el número de figuras a una o dos, y sustituye el punto de vista bajo característico de los “cuadros de conjunto” por otro ligero o acusadamente más elevado, el paisaje se presenta dotado del suficiente protagonismo como para desempeñar una función estético-dircursiva verdaderamente apreciable y digna de ser tenida en consideración. Aunque, ya se trate de cualquiera de las dos posibilidades apuntadas, lo que ha de quedar completamente claro es que en el caso de Molina Sánchez, y con excepción de algunos casos muy tempranos, se debe siempre de hablar de “paisaje con figura” y no de paisaje a secas, pues es en función y en torno de/a ella que éste suele ser insertado y diseñado.

Dependiendo de la mayor o menor relevancia que posea la figura dentro de la composición, del paisaje que nos encontraremos representado en los cuadros africanos mostrará una serie de características muy específicas y diversas a las de otros casos. Centrémonos, por ejemplo, en los arriba referidos “cuadros de conjunto”, en los que el paisaje funciona –como ya hemos señalado– como un elemento secundario en relación al conjunto de figuras que centran la obra, las cuales suelen abarcar gran parte de la anchura del espacio pictórico y que, debido justamente a esto, apenas si dejan pequeños huecos para la manifestación de aquél al espectador. Dado este carácter secundario, el paisaje que acompaña a las figuras en los “cuadros de conjunto” es muy sumario, limitándose a señalar la línea del horizonte, que sirve además para delimitar una franja muy es-

bozada y suelta, dotada, habitualmente, de un mayor vigor plástico que el cielo y el suelo sobre el que se disponen las distintas figuras. Contemplando estos “paisajes concentrados”, que hacen gala de una gran simplicidad y que aparecen como envueltos entre las nebulosas propias del sueño, no se puede sino evocar algunos de los apuntes realizados por Molina desde el barco a su paso por el Cabo de Buena Esperanza y Ciudad del Cabo, en los que el dibujo tomado de las montañas avistadas se reduce a un sencillo y tímido perfil, que demuestra su negativa a detallar los paisajes, a convertirlos en una suerte de ejercicio de estilo a través del cual probar la destreza dibujística que atesoraba.

### **2.7. La madurez: ingenuismo, lirismo y color (1967-)**

África –como ya se ha señalado– constituye el último gran viaje de los efectuados por Molina Sánchez a lo largo de su vida. Pero no sólo eso: supone, además, la última gran experiencia vivida por el pintor levantino capaz de provocar un giro drástico y significativo en su obra. Y es que, una vez acabado de ordenar el cúmulo de impresiones recibidas en el continente negro, la pintura de Molina entrará en un periodo de estabilidad, de devenir calmado, seguro y sin sobresaltos, que le permitirá disponer de un espacio de tiempo lo bastante considerable como para asentar, ahondar y desarrollar muchos de los hallazgos que había realizado en las dos etapas estilísticas anteriores. Martínez Cerezo, en su estudio sobre el artista, estableció, tras la experiencia africana, un periodo que, bautizado como “Concretización de la figura”, arrancaba de 1968 para morir, provisionalmente, en 1973, año en que el crítico murciano, afincado en Santander, escribió el presente libro<sup>239</sup>. Ni que decir tiene que la perspectiva temporal que nos ofrecen los veinticinco años transcurridos desde la publicación de este estudio nos permite enfrentarnos a la pintura postafricana de Molina con las suficientes garantías de poder siquiera esbozar, plantear una aproximación mínimamente válida a los presupuestos en ella contenidos. Y es por este motivo que, tras ser revisados con la atención y el rigor debidos, se ha decidido en-

globar toda la producción de los últimos treinta años dentro de un vasto periodo que, ciertamente, puede parecer en un principio una acotación cronológica excesivamente amplia y vaga, cuya aceptación equivaldría a reconocer cierta parálisis experimentada por la obra de Molina en las tres últimas décadas. Pero algunas de las dudas que pudieran tenerse en torno a esta delimitación temporal esperamos sean resueltas, una vez que se expongan las razones que han llevado a decantarnos por la integración de la obra posterior al periodo africano en una única y vasta etapa.

Lo primero a lo que hay que hacer referencia es, a este respecto, que la ausencia de mutaciones bruscas y susceptibles de reorientar la pintura de Molina hacia terrenos muy diferentes a los que hasta en ese momento se había desenvuelto no quiere decir que nos encontremos ante un lenguaje que ha agotado todas sus posibilidades de renovación y que ha caído en una suerte de mecánica repetitiva, de la que no puede ni sabe salir. Muy al contrario, dentro de los treinta años que abarca, por el momento, este último periodo se observan una serie de transformaciones de experimentaciones dentro de una misma línea y tendencia, que presentan a la pintura de Molina Sánchez como un fenómeno en constante evolución, en incansable progresión hacia la perfecta formulación de un conjunto de propuestas que constituyen las principales líneas directrices de sus trabajos más tardíos. Es más, resulta necesario declarar, de una vez por todas, que la producción pictórica de Molina durante la década de los setenta, ochenta y noventa es la más extraordinaria, fresca y sugerente de toda su carrera, y que, por tanto, adjetivos como “repetitiva” o paralizada” no tienen razón de ser y demuestran un absoluto desconocimiento de la obra de este autor.

Ahora bien, ¿cuáles son estas líneas directrices sobre las que Molina Sánchez volverá una y otra vez a fin de depurar su lenguaje y sacarle el máximo rendimiento y fuerza expresiva posible? Varios son los puntos, en este sentido, que han de abordarse para dar correcta y exacta contestación a tan importante

interrogante, aunque, en primer lugar, y como rasgo que nunca debe ser olvidado en tanto en cuanto sirve de “marco estilístico”, de tendencia general dentro de la cual ubicar a los demás elementos característicos de la pintura de este último periodo, se encuentra –como no podía ser de otro modo– el reforzamiento de la neofiguración como la opción estética más conveniente para el reflejo de la Idea en el cuadro. A pesar de que, en el caso concreto de algunas series temáticas, el neofigurativismo haya dejado paso a una figuración más precisa y límpida, que elimina de la obra cualquier rastro de apunte abstracto que pudiera haber subvertido la univocidad de su lectura, en favor de la dualidad a la que, en el análisis de los primeros años sesenta, nos referíamos, el diálogo entre el lenguaje de lo concreto y el de lo informal, dentro de una misma representación, no sólo fue, en efecto, preservado como la fórmula expresiva que mejor se adecuaba al idealismo de Molina Sánchez, sino que, además, se trabajó y depuró hasta hacer de las obras que, durante estos años, la acogieron la culminación de un ideario pictórico, que halla ahora –si se nos permite aludir a él en tales términos– su “fase clásica”, su formulación más armoniosa y madura. Diríase que, en cada nuevo trabajo, el “encaje” de lo abstracto con lo figurativo y viceversa se realiza de un modo más sugerente y *natural*, entendiendo aquí por “natural” todo aquello relacionado con lo esencial de los motivos representados, que funciona como elemento de conexión intrínseca entre los dos sistemas representativos que conviven en la composición. Curiosamente, pues, la neofiguración, en la obra de Molina, actúa al máximo de sus potencialidades expresivas cuando ésta ha dejado de ser una moda, una elección estética favorecida por el contexto y se convierte en un atributo permanente y cardinal del universo pictórico, que se presenta ahora dotado de una *claridad ontológica* tal, capaz de multiplicar la transparencia de sus contenidos hasta extremos en verdad insospechados.

Juntamente con esta consolidación y ahondamiento de la tendencia neofigurativa que se observa en las obras del último tercio de siglo, un segundo aspecto que merece ser destacado de



la pintura más reciente de Molina, y que actúa como común denominador de toda la producción postafricana, es la relevancia alcanzada por el color, que no sólo se comporta como un elemento fundamental para la determinación del carácter último de la composición, sino que, por añadidura, se arroga el papel de fuerza motriz y generadora de la obra en sí. Manuel Vicent, en la crítica periodística que realizó a la exposición celebrada por el pintor murciano en la Galería Edaf, de Madrid, en febrero de 1970, escribía, a este respecto, que “los cuadros de Molina dan la sensación de que el color es lo primero, lo fundamental y lo genuino; quiero decir que los temas parecen derivaciones secundarias de la luz. Como si el pintor hubiera sido inspirado por un golpe cromático, por una intuición luminosa ofrecida germinativamente a manera de un bulbo informe y que después esa voluntad abstracta del colorismo se fuera concretando, tomando formas, buscando y acomodándose a las figuras”<sup>240</sup>.

Esta apreciación de Vicent ayuda, en efecto, en alto grado, a desbrozar el panorama que la pintura de Molina Sánchez nos ofrece durante estos años, ya que su insistencia en considerar el color como raíz misma del tema, de la anécdota, dirige nuestro interés hacia la que, sin duda alguna, constituye una de las claves fundamentales e ineludibles de los cuadros creados en estos momentos, a saber: la constitución de la masa informe cromática que anula el vacío inicial, el blanco del soporte, en causante primera y principal del esquema dibujístico que ha de dar sentido a la composición, o, enunciado de otro modo, la transformación –como apuntaba Vicent– del dibujo en expresión concreta del color, en corolario del juego puramente plástico y cromático que se halla en el inicio de toda obra. Se entiende, por este motivo, que el dibujo es la consecuencia de la lógica, de la discursividad adquirida por el color en un principio aplicado al soporte por un mero y acomposicional *horror vacui*, y que, por tanto, éste debe ser inferido como el agente encargado de organizar el impulso lumínico y sensual que supone la auténtica génesis de la obra.

Habitualmente, se ha venido considerando a la exposición celebrada por Molina Sánchez en la Galería Quixote, de Madrid, en noviembre de 1963, como la primera prueba de la madurez que había alcanzado, para entonces, la producción del pintor murciano; una madurez que no podía ser entendida sin el dominio del color que, en los cuadros en ella expuestos, aparecía evidenciado y que, en suma, ocasionaba un punto de inflexión en la obra de este autor, que por primera vez lograba un equilibrio entre el componente dibujístico y el colorístico. Pues bien, conveniente es señalar que si, en algún momento, la paleta de Molina Sánchez se hace lo suficiente sugerente y atractiva como para marcar decisivamente con su intervención la naturaleza y carácter de un cuadro determinado, es ahora, en estas tres décadas de febril producción, en las que aquella obra, volcada años atrás en el fortalecimiento y depuración de su sustrato dibujístico, en detrimento de sus cualidades cromáticas y pictóricas, se torna en una constante y cada vez más interesante reflexión sobre el color, sobre las potencialidades lumínicas del tema, que quedan actuadas en el cuadro con una maestría y espontaneidad otrora impensables. De hecho, el “clasicismo” de Molina Sánchez, la plenitud de su pintura, es resultado, en un alto porcentaje, del enorme desarrollo experimentado por el lenguaje del color; color que, a la hora de ser aplicado, no responde a ningún tipo de consideración “mimética” o naturalista, que pudiera llevar a pensar en la realidad como punto de referencia del que se ha valido el autor para establecer las características cromáticas de cada una de las construcciones. Muy al contrario, durante este último periodo se observa, con mayor claridad que en ningún otro, una *liberalización del color con respecto a la realidad*, que conlleva, obviamente, su paso por el filtro de la subjetividad y, en consecuencia, su aparente irracionalidad, más patente en motivos como el rostro y el cabello de las figuras, las alas de los ángeles o, incluso, los paisajes que, a partir de la década de los ochenta, se convertirán en un elemento común a muchas de las obras realizadas. Con esta plena subjetivación del color, Molina Sánchez reafirma, a un mismo tiempo, su alejamiento





1988. Con el retrato de Góngora

del mundo de los fenómenos y su adhesión al universo de las ideas, en el que las formas a través de las cuales se manifiestan los distintos seres que lo habitan no son de ninguna manera en concreto y, por tanto, dejan al autor completa libertad para ser plasmadas del modo que a él le parezca más conveniente. Cada cuadro, pues, es un mundo, una realidad diferente, con su propia lógica y lenguaje, que ofrece una interpretación de la Idea totalmente nueva y que declara, en voz alta, la plena independencia de la pintura, no sometida a ninguna ley ni procesos de aprehensión ajenos a ella.

Ahora bien, si es cierto que la función cardinal y generadora del color es –como acabamos de comprobar– uno de los rasgos esenciales de la pintura de las tres últimas décadas, no por ello hemos de caer en el error de permanecer durante todo su estudio en este plano de las orientativas aunque vagas generalizaciones y dejar de lanzar una mirada más cercana y matizadora a la praxis que nos permita constatar cómo, aun dentro de una misma y compartida tendencia estilística, existen



pequeñas transformaciones en los fundamentos sobre los que se apoya la pintura de esta época, consecuencia de la propia reflexión sobre los mismos, es decir, sobre los conceptos que la definen y le imprimen solidez y capacidad sugestiva. Es gracias a este ejercicio de matización que descubriremos cómo, en rigor, y atendiendo a las características de la paleta empleada por Molina, se distinguen dos subfases dentro del vasto periodo que estamos abordando, a saber: una primera que abarcaría desde los años finales de la década de los sesenta hasta principios de los ochenta, y una segunda que se extendería desde los albores de esta década hasta el presente.

La primera de ellas, a este respecto, se caracteriza por la preferencia, por parte de Molina, de una paleta apagada y hasta cierto punto reducida, que privilegia los tierras, los grises y los blancos, principalmente, y en menor medida, el azul, el verde y el rojo. Por lo general, estos tres últimos colores suelen ser utilizados con gran economía, adquiriendo únicamente un considerable protagonismo en casos muy concretos y excep-

cionales, como por ejemplo, *El sueño de Laura* (1969), *Pasa el romano* (1970), *El huertano* (1971) o toda la serie de escenas de playa realizada durante los primeros años de la década de los setenta, en las que el rojo en las dos primeras obras, el verde en la tercera y el azul en el citado conjunto de obras ambientadas en el mar juegan un papel relevante e insólito dentro de la composición, llegando a abarcar una gran parte de la misma. No obstante, el procedimiento más frecuente en las obras de estos años es que la participación de tales colores en el cuadro se vea reducida a alguna de las prendas de vestir que portan las figuras –como es el caso de *Grupo* (1970) y *Primer baño* (1971), obras en las que el rojo se aplica a sombreros, pantalones y bañadores– o, en su expresión más reducida pero sugerente, a una simple anotación –pincelada o brochazo–, que acentúa su función de contrapunto a la tonalidad dominante en la pieza.

Interesante, igualmente, es advertir cómo durante los años setenta la pintura de Molina va a ser invadida por una serie de expresivas y plásticas acumulaciones de pasta pictórica, que llaman la atención sobre otro de los rasgos fundamentales de la obra de Molina Sánchez durante estos años caracterizados por una paleta generalmente –ya hemos visto cómo existen excepciones señaladas– sobria y apagada, esto es, su fuerte carga matérica, traducida en una especial atención a las cualidades texturales, táctiles de la pintura, así como en un dominio sin parangón de la espátula. Ya el crítico aragonés Aransay señalaba en uno de sus múltiples comentarios sobre la obra de Molina que “todo lo que puedan representar estos cuadros está finalmente reducido a las propias cualidades de la materia pictórica, el óleo, trabajado conjuntamente por el pincel y la espátula, ligero o espesado, formando diversos tipos de grumos, rebabas, arrastres de pasta que dejan aflorar la materia depositada en etapas anteriores, todo lo que se puede lograr dejando que la mano, dominada por la voluntad pero entregada a su sensibilidad, se desplace por toda la tela gozosamente”<sup>241</sup>.

Efectivamente, esos grumos y rebabas de los que habla Aran-



1994. Con Santos García, hijo del pintor Joaquín, y Manolo Fernández-Delgado, en la exposición de Joaquín

say, esa estructuración de la obra en diversas capas son perceptibles tanto en esta pieza en particular como en la práctica totalidad de los óleos realizados por Molina durante, aproximadamente, los primeros quince años de este último periodo. Y no pretendemos decir con esto que, a partir de la década de los ochenta, la preocupación por la materia y los valores táctiles de la pintura desaparezca; lo que sucede es que, aunque empleándose todavía el óleo y apreciándose, por tanto, a través de su trabajo las cualidades táctiles de la pintura, el auge que va a experimentar la técnica del *gouache* durante estos años es tan enorme y significativo que a la hora de operar por generalizaciones y determinar las tendencias principales y más definidoras de cada fase, no podemos sino distinguir, dentro del citado periodo, un primer momento al que nos referiremos como *matérico* y un segundo que daremos en llamar *lírico*.

La cuestión ahora es conocer por qué desde finales de los sesenta hasta principios de los ochenta Molina Sánchez gustó de salpicar sus obras con los grumos y rebabas a los que alude Aransay y, en definitiva, verter sobre ellas considerables cantidades de materia pictórica. Para contestar a esto es menester que retrocedamos nuevamente a la etapa africana y volvamos a recordar que, durante la misma, y debido al interés mostrado por el autor por el poder expresivo de la propia pintura, la



1990. Molina Sánchez en su estudio de la Huerta

mancha ganó en densidad, en compactibilidad, llegando incluso a transformarse en una poderosa acumulación de pasta pictórica, que actuaba como una especie de “clímax plástico” dentro de la composición. Indudablemente, y dado que nos encontramos ante un pintor cuyo lenguaje –al menos en sus fundamentos esenciales– se encontraba, para estas fechas, en gran medida configurado y depurado, no existió una transición brusca entre África y la producción ulterior, sino más bien una continuidad y desarrollo de muchos de los principios que habían informado las obras de esta excepcional y fecunda época, tales como la propia paleta apagada y sobria –que se man-

tuvo, como hemos comprobado, durante la totalidad de la década de los setenta– o la mancha cargada de materia pictórica, que se convertirá, igualmente, en uno de los rasgos distintivos de la pintura de este tiempo.

A partir de los años ochenta, en cambio, la sustitución paulatina del óleo por el *gouache* como la técnica preferida por Molina para la realización de la mayoría de sus obras motivó una ostensible reducción de la carga matérica presente en cada cuadro, así como un enriquecimiento de la paleta empleada, que adquiere ahora una viveza y esplendor completamente inéditos

en la obra del murciano. Verdes, rojos, violetas, amarillos, azules... configuran un universo pictórico que, más que en ninguna otra etapa de la dilatada trayectoria profesional de este autor, transmite regocijo y esperanza, una auténtica exaltación de la vida a través de la sensualidad que se desprende de la depuración máxima del color. Porque contemplando cualquiera de los últimos *gouaches* de Molina se llegará a la conclusión de que lo que en ellos aparece plasmado no es realmente el color, sino su Idea, su concepto, su más intrínseca brillantez, puesta al descubierto mediante una técnica como el *gouache* que, al permitir una ejecución más rápida y limpia que, por ejemplo, el óleo, garantiza la transposición, al soporte elegido, del primer impulso creador, tal cual ha sobrevenido a la mente del pintor. De ahí que, al referirnos a estas obras, lo hagamos desde la óptica de la mayor fidelidad que en ellas se observa en lo que a la pantetización de la idea original del artista se refiere, y “mayor fidelidad” implica aquí un más alto grado de libertad, que se traduce en los distintos cuadros en una considerable osadía a la hora de combinar los colores, el establecimiento de atrevidos “conciertos cromáticos” que ofrecen una imagen abierta y desinhibida de la pintura de Molina. Ante un sentimiento tan vivificador como el que emanan estos *gouaches*, el observador y estudioso de la obra del veterano autor levantino no puede sino pensar en la esperanza e interpretación positiva de la existencia que lo motivan como actitudes derivadas de una ética cristiana, que ve en la alegría de vivir una respuesta a la creación del mundo por parte de Dios<sup>242</sup>.

Una de las particularidades, por otra parte, más interesantes de estos *gouaches* realizados durante los años ochenta y noventa es la gran relevancia adquirida en ellos por el blanco del soporte. Este procedimiento pictórico, a pesar de conocer ahora sus más complejas y trabajadas formulaciones, no constituye una novedad dentro del repertorio de técnicas empleadas por Molina hasta la fecha, ya que en periodos anteriores –década de los cincuenta y primera mitad de los sesenta– el soporte ya comenzaba a adquirir un cierto e insoslayable protagonismo. Pero es a partir de los ochenta, y sobre todo conforme nos

adentramos en los noventa, cuando la importancia de lo no pintado crecerá, hasta el punto de que los fragmentos sin trabajar se convertirán en puntos de referencia indispensables para la correcta interpretación de lo representado. De hecho, estas zonas sin pintar no tienen como misión restar relevancia a la mancha, a la pincelada; todo lo contrario, lo que se pretende con su articulación y presencia en el esquema compositivo es acrecentar la valoración de aquéllas, es decir, crear un marco especial y favorable, dentro del cual la pincelada o la mancha, una vez aplicadas, surjan como algo extraordinario, mágico, casi milagroso. Molina Sánchez ha logrado, pues, una pintura que, paradójicamente, ofrece su máximo de sensualidad y viveza mediante la economización de la pincelada; aspecto el cual viene a indicar el alto grado de precisión, de seguridad, de conocimiento de la materia pictórica que ha alcanzado el artista levantino en los últimos años, puesto que sólo le basta con “herir” el blanco del soporte con unas pocas y casi imperceptibles pinceladas para alumbrar, en su total y pleno sentido, el motivo que se pretende representar.

Si páginas atrás se ha puesto especial énfasis en destacar la naturaleza generadora del color, en virtud de la cual todos los elementos de las composiciones –hasta incluso el tema– parecen dimanar de él, no por ello ha de infravalorarse la función que, dentro de cada obra, desempeña el mismo tema. No en vano se puede afirmar sin ningún tipo de titubeos que la última pintura de Molina Sánchez es más anecdótica que nunca; entendiendo –claro está– por anécdota aquellas situaciones cotidianas por medio de las cuales el individuo revela lo auténtico y puro de sí mismo. Escribía, en este sentido, Juan Delgado que “la pintura de Molina Sánchez se nos antoja el canto lírico de las cosas sencillas, de los gestos vulgares y anodinos de los personajes humildes, ingenuos o avisados, que pueblan el mundo que nos rodea. Gestos, ademanes, comportamientos que son el común hacer de los personajes de todos los días, pero que al ser captados por la singular óptica del artista co-

H. 1990. Juan Ballester, retrato del pintor como uno de sus ángeles



bran la dimensión de algo que trasciende la pura anécdota para convertirse en una sinfonía de resonancias líricas, de espirituales llamadas a la sensibilidad del espectador, convertido así en admirador de las cotidianas pequeñas ambiciones o anhelos de los personajes que Molina Sánchez lleva al lienzo”<sup>243</sup>.

Estas acertadas apreciaciones del crítico salmantino nos llevan a una pronta conclusión que, sin embargo, no puede ser retrasada más, a saber: que la principal intención de nuestro pintor, en su más reciente obra, *es representar lo que de eterno y esencial existe en lo cotidiano* o, expuesto de otra manera, *idealizar aquel conjunto de experiencias y actos surgidos del espíritu más desprotegido y espontáneo, que constituyen una parte importante del día a día del hombre y, por ende, una preciosa expresión de aquella pureza que, de un modo u otro, existe en él*. No cabe duda, a tal respecto, que lo que Molina Sánchez pretende con esta “iluminación de lo cotidiano” es –en palabras de H. Lützel– un “reconocimiento del mundo”, ya que “no sólo la teología, también la historia del arte atestigua que el cristianismo afirma el mundo aunque no como fin principal y que sus ideales en el caso normal no son ignorancia, indiferencia y menos todavía enemistad, sino la sana alegría en lo creado, no el odio del mundo, sino su santificación”<sup>244</sup>. Otra vez, pues, nos encontramos, en el caso de Molina, con una exaltación del mundo a través de la transformación de su pintura en una síntesis de espiritualidad y sensualidad, que no pretende otra cosa que captar al hombre en una “cotidianidad idealizada”, en la que pone de manifiesto sus valores más puros y auténticos.

Entre estos valores que, en las obras de los últimos treinta años, serán exaltados con mayor insistencia e interés por parte de Molina, destaca el de la sociabilidad del hombre, cualidad esta que queda expresada en muchos cuadros por medio de la representación de escenas de conjunto, en la que aparecen varios individuos bien desempeñando alguna labor de tipo fundamentalmente agraria bien platicando o divirtiéndose mediante algún baile o, simplemente, paseando y jugando en

un jardín. Todas estas escenas, en las cuales el hombre se relaciona con el hombre, aproximándose, de tal modo, más íntimamente al conocimiento y goce del mundo de enderredor, constituyen, además, el marco idóneo y privilegiado por el autor para la manifestación de la *ingenuidad* de éste. En líneas generales, se puede decir que toda la obra de Molina Sánchez realizada durante estas tres décadas se distingue por su carácter ingenuista y, en ocasiones, naif; lo cual no debe de resultar en modo alguno extraño, en el sentido de que si, como hemos venido repitiendo desde el comienzo de este estudio, el objetivo último y principal de Molina es hacer de su pintura una revelación de la Idea por medio de lo puro que hay en la realidad, nada mejor que recurrir a la ingenuidad, es decir, a ese estado del hombre por el cual se hace transparente y claro para sí mismo, y para todos aquellos que se encuentran a su alrededor, como un valiosísimo medio para concretar esa pureza que se esconde detrás del individuo. La ingenuidad, en tanto que *etat d’âme* por el que el hombre entra en plena sintonía con todo aquello que de esencial le rodea, es la máxima expresión del idealismo molinasanchesco, el complemento perfecto del neofigurativismo que, en conjunción con esta cualidad de los personajes representados, hace de la “idea”, del concepto, el motivo único y principal de cada una de las composiciones. Por lo que sólo queda por concluir que *si, sistemáticamente, el idealismo de Molina es neofigurativo, temáticamente lo es ingenuista*.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Vid. Pérez Sánchez, A.E. "Arte", Murcia. Barcelona. 1977. Págs. 317-323.
- <sup>2</sup> Para más información sobre este tema, Vid. AA.VV. *Artistas murcianos 1920-30*. Murcia. 1972; Páez Burruezo, M. "La generación de los años veinte", en *Arte en Murcia. 1862-1985*. Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Sala de Exposiciones de San Esteban, noviembre-diciembre 1985; y Aragonese, M.J. *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*. Murcia. 1964.
- <sup>3</sup> Páez Burruezo, M. *Op. cit.*
- <sup>4</sup> Olivares Galván, P. "Los pintores de la Generación Puente (1940-1960)", en *Arte en Murcia. 1862-1985*. Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Sala de Exposiciones de San Esteban, noviembre-diciembre 1985.
- <sup>5</sup> *Ibídem.*
- <sup>6</sup> *Ibídem.*
- <sup>7</sup> Molina Sánchez, J.A. *De lo vivo y lo pintado (1935-1945)*. Discurso de ingreso en la Academia Alfonso X el Sabio, leído el día 11 de febrero de 1988.
- <sup>8</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997
- <sup>9</sup> *Ibídem.*
- <sup>10</sup> Martínez Cerezo, A. *Molina Sánchez*. Madrid. 1974. Pág. 17.
- <sup>11</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>12</sup> *Ibídem.*
- <sup>13</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 9.
- <sup>14</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 10.
- <sup>15</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>16</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Págs. 8-9. 8
- <sup>17</sup> *Ibídem.* Pág. 9.
- <sup>18</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>19</sup> Cruz Fernández, P.A. *Pedro Sánchez Picazo*. Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Caja de Ahorros Provincial de Murcia, Museo Bellas Artes de Murcia, abril 1983.
- <sup>20</sup> Páez Burruezo, M. *Gómez Cano (1912-1985)*. Cat. de la Exp. antológica celebrada en Murcia, Iglesia de San Esteban, 13 de marzo-10 abril 1997.
- <sup>21</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 10.
- <sup>22</sup> *Ibídem.*
- <sup>23</sup> *Ibídem.* Pág. 11.
- <sup>24</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-97.
- <sup>25</sup> *Ibídem.*
- <sup>26</sup> Hernández-Ros, A. "Semana de Arte", *La verdad*, Murcia. 7-IV-1935.
- <sup>27</sup> *Ibídem.*
- <sup>28</sup> *Ibídem.*
- <sup>29</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 15.
- <sup>30</sup> Vid. "Visita de confianza al Salón de Primavera", publicado en dos partes en *La verdad*, Murcia, 4-V-1935 y 5-V-1935.
- <sup>31</sup> "En el Primer Salón de Primavera de Pintura y Escultura", *La verdad*, Murcia, 23-IV-1935.
- <sup>32</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 14.
- <sup>33</sup> Aragonese, M.J. *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*. Murcia. 1964. Págs. 103-104.
- <sup>34</sup> Fue a partir del libro de A. Martínez Cerezo sobre el pintor, que la fecha de 1935 aparece reflejada en innumerables textos como el inicio de su colaboración con *El Liberal*.
- <sup>35</sup> Vid. Ruiz Llamas, M.G. *Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia (1920-1950)*. Murcia. 1991.
- <sup>36</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 18.
- <sup>37</sup> *Ibídem.*
- <sup>38</sup> Vid. para más información, Ruiz Llamas, M.G. *Op. cit.* y Páez Burruezo, M. "Pintura", en *Historia de la Región de Murcia. Tomo X*. Murcia. 1980.
- <sup>39</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 18.
- <sup>40</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>41</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>42</sup> Citado por Julián, Y. "El cartelismo y la gráfica en la Guerra Civil", en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona. 1976. Pág. 56.
- <sup>43</sup> *Ibídem.*
- <sup>44</sup> Citado por Ruiz Abellán, M.C. *Cultura y ocio en una ciudad de retaguardia durante la Guerra Civil (Murcia 1936-1939)*. Murcia. 1993. Págs. 286-287.
- <sup>45</sup> *Ibídem.*
- <sup>46</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>47</sup> Oliver, A. *Medio siglo de artistas murcianos*. Madrid. 1952. Pág. 49.
- <sup>48</sup> Díez de Revenga, F.J.; Paco, M. de *Historia de la literatura murciana*. Murcia. 1988. Págs. 412-414.
- <sup>49</sup> Garay, L. *Una época de Murcia*. Murcia. 1977. Pág. 256.
- <sup>50</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>51</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 22.
- <sup>52</sup> Oliver, A. *Op. cit.* Pág. 187.
- <sup>53</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>54</sup> Cat. de la Exp. antológica, celebrada en Murcia, Centro de Arte Palacio Almodí, en febrero de 1989.
- <sup>55</sup> Molina Sánchez, J.A., *Op. cit.* Pág. 23.
- <sup>56</sup> Páez Burruezo, M. "Pintura", en *Historia de la Región de Murcia*. TX. Murcia. 1980. Págs. 331-332.
- <sup>57</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>58</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Págs. 21-22.
- <sup>59</sup> *Nuestra Lucha*, Murcia, 8-X-1936.
- <sup>60</sup> *Ibídem.*
- <sup>61</sup> Cruz Sánchez, P.A. "Diálogos con el arte murciano: Molina Sánchez", *Diario 16 Región de Murcia*. Murcia, 10-VIII-1997.
- <sup>62</sup> Páez Burruezo, M. *Op. cit.* Págs. 336-338.
- <sup>63</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 30.
- <sup>64</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>65</sup> *Ibídem.*
- <sup>66</sup> Olivares Galván, P. *Op. cit.*
- <sup>67</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>68</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Págs. 26-27.
- <sup>69</sup> Oliver, A. *Op. cit.* Págs. 123-136.
- <sup>70</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 28.
- <sup>71</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>72</sup> Sánchez Moreno, J. "Exposición Molina Sánchez", *Línea*, Murcia. 30-V-1941.
- <sup>73</sup> Sánchez Moreno, J. Presentación de la Exp. celebrada en Murcia, Asociación de la Prensa, mayo de 1941.
- <sup>74</sup> "Exposición Molina Sánchez en la Asociación de la Prensa", *La verdad*, Murcia. 30-V-1941.
- <sup>75</sup> Sánchez Moreno, J. "Exposición de pintura de Hernández Carpe", *Línea*, Murcia. 6-V-1941.
- <sup>76</sup> Ruiz Llamas, M.G. *Op. cit.* Pág. 124.
- <sup>77</sup> *Ibídem.* Pág. 126.
- <sup>78</sup> Sánchez Moreno, J. "Juicios sobre un certamen artístico regional", *Línea*, Murcia. 4-IX-1941.
- <sup>79</sup> Vid. García Izquierdo, C. *Breviario murciano*. Murcia. 1941.
- <sup>80</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 36.
- <sup>81</sup> *Ibídem.* Págs. 29-30. Vid. también Ruiz Llamas, M.G. *Op. cit.* Pág. 124.
- <sup>82</sup> *Ibídem.* Págs. 35-36.
- <sup>83</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>84</sup> *Ibídem.*
- <sup>85</sup> Molina Sánchez, J.A. *Op. cit.* Pág. 36.
- <sup>86</sup> *Ibídem.* Pág. 37.
- <sup>87</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 16-IX-1997.
- <sup>88</sup> Gállego, L. "De lo abstracto a lo figurativo", en *Molina Sánchez: Contrapunto 9*. Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Centro de Arte Palacio Almodí, abril-mayo 1988.
- <sup>89</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>90</sup> Gállego, J. *Op. cit.*
- <sup>91</sup> *Ibídem.*
- <sup>92</sup> Aguilera Cerní, V. *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*. Valencia. 1976. Pág. 27.
- <sup>93</sup> Martínez Cerezo, A. *La Escuela de Madrid*. 1977. Pág. 34.



- <sup>94</sup> Moreno Galván, J.M. *Introducción a la pintura española actual*. Madrid. 1960. Pág. 71.
- <sup>95</sup> *Ibíd.* Pág. 74.
- <sup>96</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>97</sup> Aguilera Cerni, V. *Op. cit.* Pág. 27.
- <sup>98</sup> "Molina Sánchez Premio "Francisco de Holanda": fala-no da pintura moderna espanhola e da arte portuguesa des nossos dias", *Diario Popular*, Lisboa, 28-XII-1949.
- <sup>99</sup> Martínez Cerezo, A. *Op. cit.* Págs. 36-42.
- <sup>100</sup> Declaraciones de pintor al autor: Murcia. 16-IX-1997.
- <sup>101</sup> Segado del Olmo, A. *7 pintores con Murcia al fondo*. Madrid. 1977. Pág. 50.
- <sup>102</sup> Cruz Sánchez, P.A. *Op. cit.*
- <sup>103</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 16-IX-1997.
- <sup>104</sup> Martínez Cerezo, A. *Op. cit.* Pág. 294.
- <sup>105</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 13-IX-1997.
- <sup>106</sup> Cat. de la Exp. celebrada en Santander, Sala de exposiciones del Ateneo, del 14 al 22 de agosto de 1946.
- <sup>107</sup> Azcoaga, E. "Molina Sánchez". Presentación de la Expo. celebrada en Santander, Ateneo, 14-22 agosto 1946.
- <sup>108</sup> Rodríguez Alcalde, L. *Pancho Cossío*. Madrid. 1976. Págs. 19-21.
- <sup>109</sup> *Ibíd.*
- <sup>110</sup> Sordo, E. "La obra y la esperanza de Molina Sánchez", *El Diario Montañés*, Santander; agosto 1946
- <sup>111</sup> *Ibíd.*
- <sup>112</sup> Oliver, A. "Dibujos de Molina Sánchez en la Sala Clan", *La verdad*, Murcia, 31-I-1948.
- <sup>113</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 16-IX-1997.
- <sup>114</sup> *Ibíd.*
- <sup>115</sup> Lizón, A. "Molina Sánchez, un pintor español que ha conquistado Lisboa", *Patria*, Madrid, noviembre 1948.
- <sup>116</sup> Martínez Cerezo, A. *Molina Sánchez*. Madrid. 1974. Pág. 30.
- <sup>117</sup> Oliver, A. "Molina Sánchez, en Lisboa", *La verdad*, Murcia, 1-X-1949.
- <sup>118</sup> Molina Sánchez Premio "Francisco de Holanda": fala-nos da pintura moderna espanohla e da arte portuguesa da nossos dias", *Diario Popular*, Lisboa, 28-XII-1949.
- <sup>119</sup> Oliver, A. "Molina Sánchez, premio Francisco de Holanda", *La verdad*, Murcia, 11-III-1950.
- <sup>120</sup> Gaya Nuño, J.A. *La pintura española del siglo XX*. Madrid. 1970. Págs. 230-231. Vid., igualmente, para contrastar opiniones, cualquier manual de arte español del siglo XX, en donde esta Bienal es ampliamente tratada.
- <sup>121</sup> Oliver, A. "La colaboración de Molina Sánchez con el arquitecto Jimeno", *La verdad*, Murcia, 1-XII-1951.
- <sup>122</sup> *Ibíd.*
- <sup>123</sup> Aragonese, M.J. *Op. Cit.* Pág. 168.
- <sup>124</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 19-XII-1997.
- <sup>125</sup> Aragonese, M.J. *Op. Cit.* Pág. 168.
- <sup>126</sup> *Ibíd.* Págs. 175-176.
- <sup>127</sup> *Ibíd.* Pág. 169.
- <sup>128</sup> *Ibíd.*
- <sup>129</sup> *Ibíd.*
- <sup>130</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 16-IX-1997.
- <sup>131</sup> Galiana, I. "Desde Murcia escribe Ismael Galiana", *El Alcázar*, Madrid. 25-VI-1962.
- <sup>132</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 16-IX-1997.
- <sup>133</sup> Kiehl, R. "À l'université (salle du Club), Exposition Molina Sánchez", *Les premiers nouvelles d'Alsace*, Estrasburgo, mayo 1954.
- <sup>134</sup> Aragonese, M.J. *Op. cit.* Pág. 150.
- <sup>135</sup> Moreno Galván, J.M. "Los artistas y la Bienal: Molina Sánchez", *El Alcázar*, Madrid, 19-IX-1955.
- <sup>136</sup> Kiehl, R. "À la galerie Aktuaryus, Exposition J.A. Molina Sánchez", *Les premiers nouvelles d'Alsace*, Estrasburgo, 13-IV-1956.
- <sup>137</sup> *Ibíd.*
- <sup>138</sup> Martínez Cerezo, A. *Molina Sánchez*. Madrid. 1974. Pág. 34.
- <sup>139</sup> Oliver, A. "Molina Sánchez expone en la Sala Abril", *La Verdad*, Murcia, 1-V-1960.
- <sup>140</sup> Martínez Cerzo, A. *Op. cit.* Págs. 34-36.
- <sup>141</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 19-XII-1997.
- <sup>142</sup> Ballester, J. *La Virgen de la Fuensanta y su santuario en el monte*. Murcia. 1972. Pág. 102.
- <sup>143</sup> *Ibíd.* Pág. 108.
- <sup>144</sup> *Ibíd.* Pág. 107.
- <sup>145</sup> Aragonese, M.J. *Op. cit.* Pág. 274.
- <sup>146</sup> *Ibíd.* Pág. 247.
- <sup>147</sup> *Ibíd.* Pág. 254.
- <sup>148</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 16-IX-1997.
- <sup>149</sup> Martínez Cerezo, A. *Op. cit.* Pág. 35.
- <sup>150</sup> Campoy, A.M. "Molina Sánchez", ABC, Madrid. 7-XI-1963.
- <sup>151</sup> Sánchez Camargo, "Molina Sánchez", *Hoja del Lunes*, Madrid. 2-XII-1963.
- <sup>152</sup> Figuerola Ferreti, "El óleo vuelve a ser pintura. Exposiciones de Molina Sánchez", *Arriba*, Madrid. 15-XI-1963.
- <sup>153</sup> Oliver, A. "Otra vez con Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 1-12-1963.
- <sup>154</sup> Martínez Cerezo, A. *Op. cit.* Pág. 36.
- <sup>155</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 16-IX-1997.
- <sup>156</sup> Martínez Cerezo, A. *Op. cit.* Pág. 36.
- <sup>157</sup> César, A. "Isto é África", en *Pinturas de Molina Sánchez*. Cat. de la Exp. celebrada en Estoril, Junta de Turismo da Costa do Sol, 7-14 julio 1966.
- <sup>158</sup> Molina Sánchez, J.A. *Recordações da viagem por Angola e Moçambique*. Cat. de la Exp. celebrada en Aveiro, Galería Borges, 26 noviembre-9 diciembre 1966.
- <sup>159</sup> Declaraciones del pintor al autor: Madrid. 22-XI-1997.
- <sup>160</sup> *Ibíd.*
- <sup>161</sup> *Línea*, Murcia. 25-II-1970.
- <sup>162</sup> Campoy, A. M. "Molina Sánchez", ABC, Madrid. 27-II-1970.
- <sup>163</sup> Cobos, A. "Pinturas de Molina Sánchez", *Ya*, Madrid. 19-V-1971.
- <sup>164</sup> Hierro, J. "Pinturas de Molina Sánchez", *El Alcázar*, Madrid, 3-IV-1962.
- <sup>165</sup> Martínez Cerezo, A. *Molina Sánchez*. Madrid. 1974. Págs. 46-85.
- <sup>166</sup> *Ibíd.* Págs. 46-48.
- <sup>167</sup> Sánchez Moreno, J. Presentación de la Exp. celebrada en Murcia, Asociación de la Prensa, mayo 1941.
- <sup>168</sup> Sordo, E. "La obra y esperanza de Molina Sánchez", *El Diario Montañés*. Santander, agosto 1946.
- <sup>169</sup> Declaraciones del pintor al autor: Madrid. 22-XI-1997.
- <sup>170</sup> Hegel, G.W.F. *De lo bello y sus formas*. Madrid, 1969. Pág. 88.
- <sup>171</sup> Sordo, E. *Op. cit.*
- <sup>172</sup> Martínez Cerezo, A. *Op. Cit.* Págs 48-54.
- <sup>173</sup> Segado del Olmo, A. *7 pintores con Murcia al fondo*. Madrid. 1977. Pág. 51.
- <sup>174</sup> V.F. "Molina Sánchez, pintor espanhol", *Ala*, Lisboa, octubre 1948.
- <sup>175</sup> Molina Sánchez, J.A. *De lo vivo y lo pintado*. Discurso de ingreso a la Academia Alfonso X el Sabio, leído, en Murcia, el 11 de febrero de 1988. Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 19-XII-1997.
- <sup>176</sup> *Ibíd.*
- <sup>177</sup> J.T.A. "Una colección de dibujos del pintor Molina Sánchez", *La Voz de Castilla*, Burgos, diciembre 1946.
- <sup>178</sup> Declaraciones del pintor al autor: Murcia. 19-XII-1997.
- <sup>179</sup> Gaya Nuño, J.A. *La pintura española del siglo XX*. Madrid. 1970. Pág. 337.
- <sup>180</sup> Vid. García Romo, F. *La escultura del siglo XI*. Barcelona. 1973. Pág. 39.
- <sup>181</sup> Vid. principalmente, Focillon, H. *La escultura románica. Investigación sobre la historia de las formas*. Madrid. 1987.
- <sup>182</sup> García Romo, F. *Op. cit.* Pág. 40.
- <sup>183</sup> Oliver, A. "Dibujos de Molina Sánchez en la Sala Clan", *La verdad*, Murcia, 31-I-1948.
- <sup>184</sup> *Ibíd.*
- <sup>185</sup> Martínez Cerezo, A. *Op. cit.* Págs. 54-58.



<sup>186</sup> Mateo 25 1-3, *Biblia de Jerusalén*. Bilbao.1980.

<sup>187</sup> Cruz Sánchez, P.A. "Diálogos con el arte murciano: Molina Sánchez", *Diario 16 Murcia*, Murcia, 10-VIII-1997.

<sup>188</sup> *Ibídem*.

<sup>189</sup> Castro de Arines, J. "Molina Sánchez", *Informaciones*, Madrid. 28-XI-1953.

<sup>190</sup> Figuerola-Ferretti, L. "Pinturas de Molina Sánchez", *Arriba*, Madrid. 29-XI-1953.

<sup>191</sup> Cruz Sánchez, P.A. *Op. cit.*

<sup>192</sup> *Ibídem*.

<sup>193</sup> *Ibídem*.

<sup>194</sup> Sánchez Camargo, "Molina Sánchez en la sala del Ateneo", *Pueblo*, Madrid. 9-XI-1954.

<sup>195</sup> Citado por Bassani, E. "Le peinture italienne", en Rubin, E. (ed.). *Le primitivisme dans l'art du 20 siècle*. Paris. 1987. Pág. 406.

<sup>196</sup> Jiménez, S. "Molina Sánchez", *Juventud*, Madrid, diciembre 1953.

<sup>197</sup> "Exposição de Molina Sánchez no SIN", *Novidades*, Lisboa, abril 1953.

<sup>198</sup> Castro de Arines, J. *Op. cit.*

<sup>199</sup> *Ibídem*.

<sup>200</sup> García Viño, M. "Molina Sánchez en Sala Abril", *Estafeta Literaria*, Madrid, diciembre 1952.

<sup>201</sup> Figuerola-Ferretti, L. "Exposición de Molina Sánchez en la Sala Ateneo", *Arriba*, Madrid. 16-XI-1954.

<sup>202</sup> Kiehl, R. "A la Université (salle du club): Exposition Molina Sánchez", *Les premiers nouvelles d'Alsace*, Estrasburgo, mayo 1954.

<sup>203</sup> Kiehl, R. "A la Galerie Aktuaryus: Exposition J-A. Molina Sánchez", *Les premiers nouvelles d'Alsace*, Estrasburgo. 18-VI-1956.

<sup>204</sup> "Declaración de 1957", en Aguilera Cerni, V. (ed). *La postguerra. Documentos y testimonios. I*. Madrid. 1975. Págs. 58-63.

<sup>205</sup> Martínez Cerezo, A. *La Escuela de Madrid*. Madrid. 1977. Págs. 133-143.

<sup>206</sup> Martínez Cerezo, A. *Molina Sánchez*, Madrid. 1974. Págs. 58-63.

<sup>207</sup> Rose, B. *Le peinture américaine. Le XX siècle*. Geneve. 1992. Pág. 87.

<sup>208</sup> Citado por Prini, P. *Historia del existencialismo. De Kiekegaard a hoy*, Barcelona. 1992. Pág. 207.

<sup>209</sup> Everitt, A. *El expresionismo abstracto*. Barcelona. 1984. Págs. 7-8.

<sup>210</sup> Citado por Toussaint, L. *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid. 1983. Pág. 119.

<sup>211</sup> Rubert de Ventós, X. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona. 1968. Págs.140-143.

<sup>212</sup> Citado por Toussaint, L. *Ibídem*.

<sup>213</sup> Kohler, A. "Molina Sánchez et le bonheur", *La Tribune de Geneve*, Ginebra. 2-III-1964.

<sup>214</sup> Crespo, A. "Evocaciones y sugerencias en la pintura de Molina Sánchez", *Artes*, Madrid, abril 1962.

<sup>215</sup> Bachelar, G. *La intuición del instante*. Buenos Aires. 1973. pág. 28.

<sup>216</sup> De Molina Sánchez a A. Gago, *Alerta*, Santander; 8-VI-1960 (la cursiva es nuestra).

<sup>217</sup> Cruz Sánchez, P.A. *Op. cit.*

<sup>218</sup> Worringer, C. *Abstracion and empathy*. New York. 1980. Pág.15.

<sup>219</sup> *Ibídem*.

<sup>220</sup> De Molina Sánchez a A. Gago. *Ibídem*.

<sup>221</sup> García Nieto, J. "Meditación ante unas pinturas", *El Alcázar*, Madrid, 5-IV-1960.

<sup>222</sup> Laurent, M. C. *Valor cristiano del arte*. Andorra. 1960. Pág. 133.

<sup>223</sup> Rubert de Ventós, X. *Op. cit.* Pág. 77.

<sup>224</sup> *Ibídem*.

<sup>225</sup> *Ibídem*. Pág. 85.

<sup>226</sup> Laurent, M.C. *Op. cit.* Pág. 104.

<sup>227</sup> *Ibídem*.

<sup>228</sup> Citado por Ochsé, M. *El arte sagrado de nuestra época*. Andorra. Pág. 11.

<sup>229</sup> Weidewer, F. *Concepto de cuadro*. Barcelona. 1973. Pág.14.

<sup>230</sup> Citado por Rubert de Ventós, X. *Op. cit.* Pág. 172.

<sup>231</sup> *Ibídem*.

<sup>232</sup> *Ibídem*. Pág. 173.

<sup>233</sup> *Ibídem*.

<sup>234</sup> Cruz Sánchez, P.A. *Op. Cit.*

<sup>235</sup> *Ibídem*.

<sup>236</sup> *Ibídem*.

<sup>237</sup> Ballester, J. "Molina Sánchez en Chys", *La verdad*, Murcia, 9-XI-1966.

<sup>238</sup> *Ibídem*.

<sup>239</sup> Martínez Cerezo, A. *Op. cit.* Págs. 64-85.

<sup>240</sup> Vicent, M. "Molina Sánchez: el germen del color", *Madrid*. 21-II-1970.

<sup>241</sup> Aransay, "Molina Sánchez, en la Sala Libros", *Aragón Express*, Zaragoza, 7-XI-1970.

<sup>242</sup> Vid. Lutzeler, H. "Mundo, hombre y Dios en el arte cristiano", en *El arte y la fe*. Buenos Aires. 1948. Págs. 16-24.

<sup>243</sup> Delgado, J. "Exposición de Molina Sánchez, en el Palacio de Garci-Grande", *El Adelantado*, Salamanca. 2-XI-72. Lützelzer, H. *Op. cit.* Pág. 11.

<sup>244</sup> Camón Aznar, J. "Molina Sánchez", *ABC*, Madrid. 23-III-1955.





## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**1941** Murcia, Asociación de la Prensa, mayo.

**1946** Santander, Ateneo, agosto. Burgos, Sala de Artesanía, diciembre.

**1947** Madrid, Sala Biosca, mayo. Vigo, Círculo Mercantil, junio.

**1948** Madrid, Sala Clan, enero. Barcelona, Sala Caralt, marzo. Zaragoza, Sala Libros, abril. Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, octubre. Coimbra, Sala Primeiro de Janeiro, diciembre.

**1949** Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, marzo.

**1950** Funchal (Madeira), Saloes da Delegação de Turismo, enero. Burgos, Sala Teatro Principal, septiembre. Santander, Sala Proel, octubre.

**1951** Zaragoza, Sala Libros, enero-febrero. Bilbao, Sala Stidio, marzo. Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, junio.

Zaragoza, Sala Libros, noviembre.

**1952** Madrid, Sala Abril, diciembre.

**1953** Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, abril. Madrid, Sala Alcor, noviembre.

**1954** Zaragoza, Sala Libros, marzo. Strasburgo, Palais Universitaire, mayo. Madrid, Ateneo, octubre.

**1955** Lérida, Delegación Provincial de Extensión Cultural, febrero. Madrid, Sala Alfíl, marzo.

**1956** Santander, Sala Dintel, febrero. Strasburgo, Sala Aktuaryus, abril. Basilea, Sala Stürchler, octubre.

**1959** Zaragoza, Sala Libros, noviembre.

**1960** Madrid, Sala Abril, abril. Santander, Sala Sur, junio.

Salamanca, Escuela de Nobles Artes y Bellas Artes de San Eloy, octubre. Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca, noviembre. Madrid, Sala Abril, diciembre.

**1961** Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, marzo. Zaragoza, Sala Libros, diciembre.

**1962** Madrid, Sala Amadis, abril. Madrid, Sala Abril, mayo-junio. Murcia, Sala Chys, mayo.

**1963** Oporto, Museo Soares dos Reis, mayo. Salamanca, Escuela de Nobles Artes y Bellas Artes de San Eloy, mayo. Madrid, Sala Quixote, noviembre. Alicante, Caja de Ahorros del Sureste de España.

**1964** Ginebra, Sala Saint-Germain, marzo. Berna, Sala Münster, octubre.

**1965** Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, marzo. Madrid, Sala Abril, mayo. Madrid, Sala Círculo 2, junio. Luanda, Palacio do Comercio.

**1966** Murcia, Caja de Ahorros del Sureste de España, enero. Murcia, Asociación de la Prensa, abril. Estoril, Junta do Turismo de la Costa do Sol, julio. Aveiro, Sala Borges, noviembre. Murcia, Sala Chys, noviembre.

**1967** Madrid, Sala Círculo 2, febrero. Aveiro, Sala Borges, marzo. Salamanca, Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, abril. Zaragoza, Sala Libros, mayo. Pamplona, Galería Decorart, junio.

**1968** Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, febrero. Murcia, Sala Chys, junio. Valencia, Galerías San Vicente, octubre. Santander, Información y Turismo, diciembre.

**1970** Madrid, Sala Edaf, febrero.

**1971** Santander, Sala Sur, septiembre. Bilbao, Sala Illescas, noviembre.

**1972** Valencia, Galería San Vicente, febrero. Murcia, Sala Chys, abril. Salamanca, Caja de Ahorros de Valladolid, noviembre.

**1973** Madrid, Sala Edaf, marzo. Valencia, Sala Nike, mayo. Barcelona, Camarote Granados, junio. Lorca, Sala Thais, octubre. Valladolid, Sala Castilla, diciembre.

**1974** Murcia, Sala Chys, marzo. Madrid, Sala Foro, abril. Zaragoza, Sala Libros, diciembre.

**1975** Cartagena, Sala Zurbarán, febrero. Lorca, Sala Thais, octubre.

**1976** Murcia, Sala Chys, abril.

**1977** Madrid, Sala Andrada, febrero.

**1978** Lorca, Sala Thais, febrero.

**1979** Alicante, Sala Rembrandt, enero. Salamanca, Sala Bohème, octubre. Cartagena, Sala Zurbarán, noviembre.

**1980** Lorca, Sala Thais, enero. Murcia, Sala Chys, abril. Madrid, Galería Biosca, junio.

**1981** Lorca, Sala Thais, enero. Santander, Sala Sur, marzo. Murcia, Sala Chys, abril.

**1982** Orihuela, San Juan de Juanes, febrero. Lorca, Sala Thais,

marzo. Murcia, Sala Chys, abril. Zaragoza, Sala Libros, mayo. Águilas, Sala Firenge, julio. Madrid, Galería Mínima, octubre. Alicante, Sala Rembrandt, noviembre. Almería, Sala Argar, noviembre.

**1983** Cartagena, Sala Zurbarán, enero. Cieza, Sala Municipal, abril. Murcia, Sala Chys, abril. Salamanca, Sala Winker, noviembre. Valladolid, Sala Castilla, diciembre.

**1984** Lorca, Sala Thais, enero. Murcia, Sala Chys, abril. Jumilla, Sala Sara Bernhardt, junio. Cartagena, Sala Zurbarán, octubre. Madrid, Sala Delos, octubre.

**1985** Lorca, Sala Thais, enero. Murcia, Sala Chys, abril. Madrid, Skala Alfama, mayo. Santander, Museo Municipal de Bellas Artes, julio.

**1986** Cartagena, Expo-Galería, enero. Murcia, Galería Chys, septiembre. Lorca, Sala Thais, abril.

**1987** Madrid, Galería Balboa, noviembre. Lisboa, Galería Artex, noviembre.

**1988** Murcia, Palacio Almuñí (Contraparada 9), abril-mayo. Torrelavega (Santander), Sala Espi, diciembre. Murcia, Sala Chys, abril-mayo. Leiria (Portugal), Galería de Exposiciones de la Región, octubre.

**1989** Lisboa, Galería Príncipe Real, mayo.

**1990** Alicante, Galería María Blanchard, mayo. Santander, Galería Cervantes, noviembre. Murcia, Sala Verónicas, diciembre.

**1991** Murcia, Sala Chys, marzo. Madrid, Galería Rafael García, mayo.

**1992** Almería, Sala Algar, enero. Cartagena, Sala Callejón de la Parra, enero. Murcia, Sala Chys, febrero. Lorca, Sala Thais, marzo. Lisboa, Galería San Francisco, abril. Sevilla, Pabellón de Sevilla en la Expo.

**1993** Almería, Galería Argar, febrero.

**1994** Almería, Galería Argar, enero. Murcia, Sala Chys, febrero. Zaragoza, Sala Goya, noviembre.

**1995** Almería, Sala Argar, febrero. Murcia, Sala Chys, febrero.

Lorca, Sala Thais, marzo. Madrid, Aula de Cultura de CajaMurcia, noviembre. Murcia, Centro de Arte Palacio Almuñé, diciembre.

**1996** Murcia, Galería Chys, Santander, Santiago Casar, marzo.

**1997** Lorca, Galería Thais, marzo. Murcia, Galería Chys, marzo.

**1998** Murcia, Galería Chys, enero-febrero. Cieza, Galería Efe Serrano, marzo. Cartagena, Galería Bissel, octubre.

**1999** Almería, Galería Argar, enero. Murcia, Galería Chys, febrero. Zaragoza, Galería Goya, abril. Santander, Galería El Cantil, noviembre-diciembre.

**2000** Murcia, Galería Chys, marzo.

**2001** Murcia, Galería Chys, febrero.

**2002** Murcia, Comunidad Autónoma, Sala San Esteban, mayo.

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

**1946** *Facetas del Arte Moderno Español*. Madrid, Sala Buchholz, enero.

**1948** *6 dibujantes españoles*. Madrid, Sala Clan, enero.

*16 artistas de hoy*. Madrid, Sala Buchholz, mayo.

**1950** *Un decenio de arte moderno*. Madrid, Galería Biosca.

**1951** *Pintores del Sudeste*. Madrid, Instituto de Boston, febrero. *Exposición de pintura y escultura*. Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, mayo. *Cristmas*. Zaragoza, Sala Libros.

*I Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid.

**1953** *Arte español actual*. Santiago de Chile. *Pintura española contemporánea*. Lima, octubre.

**1954** *Artistas de hoy*. Madrid, Sala Fernando Fe, abril. *II Bienal Hispano-Americana de Arte*. La Habana.

**1955** *III Bienal Hispano-Americana de Arte*. Barcelona. *I Exposición Antológica de Artistas Españoles de Hoy*. Santander.

**1956** *XXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte*. Venecia. *Picasso y el arte contemporáneo hispanoamericano*. Ginebra.

**1959** *20 años de pintura española contemporánea*. Lisboa, abril.

**1960** *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid.

**1962** *IV Bienal de los Países Mediterráneos*. Alejandría, marzo. *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid. *Artistas murcianos residentes fuera de Murcia*. Murcia, Casa de la Cultura.

**1963** *Certamen Interprofesional de Arte*. Albacete, septiembre. *Artistas españoles contemporáneos*. Madrid, Delegación General de Bellas Artes.

**1964** *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, junio. *Pintores españoles contemporáneos en la Feria Mundial de*

*Nueva York. Nueva York. XXV años de arte español.* Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro.

**1965** *Artistas galardonados con 1ª Medalla en las Exposiciones Nacionales.* Madrid, Círculo de Bellas Artes, marzo.

**1966** *Exposición Nacional de Bellas Artes.* Madrid, julio.  
*Exposición de los Premios del S.N.I.* Lisboa, Palacio Foz.

**1969** *Concursos Nacionales de Bellas Artes.* Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, junio. *Exposición Homenaje a D. Miguel Romá.* Murcia, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, octubre.

**1972** *Exposición colectiva de Premios Chys.* Murcia, Galería Chys, marzo. *Colectiva de Primavera.* Madrid, Sala Edaf, abril.

**1978** *Cerámicas.* Murcia, Galería Zero, enero.

**1981** *Pequeño formato.* Madrid, Galería Biosca. *Homenaje a Luis Mª Zunzunegué.* Madrid, Club Urbis.

**1982** *Pequeño formato.* Madrid, Galería Biosca.

**1983** *Pequeño formato.* Madrid, Galería Biosca.

**1985** *Cita con el dibujo.* Madrid, Galería Alfama. *Homenaje a la música.* Galería Alfama, junio. *Exposición de aguafuertes sobre Calasanz.* Salamanca, Escuela de Bellas Artes de San Eloy, julio.  
*Arte en Murcia. 1862-1985.* Museo Municipal de Madrid y Sala de Exposiciones de San Esteban.

**1986** *Pintura en Murcia.* Siglo XX. Moscú, Riga.

**1987** *Arco.* Madrid, Galería Chys, febrero.

**1990** *25 pintores murcianos.* Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí, junio.

**1992** *XX, un siglo de arte en Murcia.* Sevilla, Pabellón de Murcia en la Expo, junio.

**1996** *Interarte.* Valencia, Galería Puchol, octubre. *Salón de los trece.* Academia Libre de las Artes y las Letras de San Antón, Madrid, septiembre.

**1997** *Verónicas. 43 artistas en Murcia.* Madrid, Sala Millares, octubre.

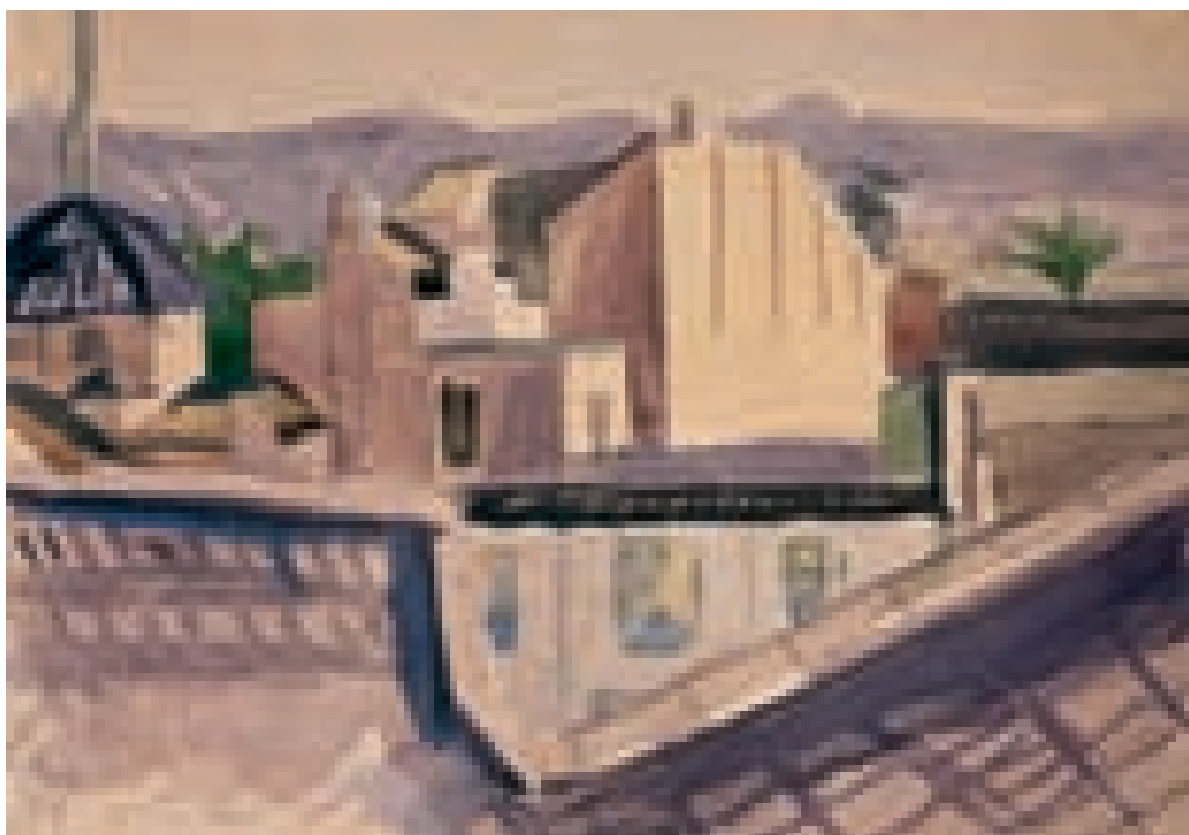
**1998** *Murcia, un tiempo de postguerra. 1939-1956.* Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí, abril-mayo. *Arte Santander.* Santander, Galería Pedro Flores, agosto. *Aurelio Biosca y el arte español.* Sala Julio González, Madrid, octubre-diciembre.

**1999** *Pequeñas obras de grandes artistas.* Alfama, Madrid, junio.





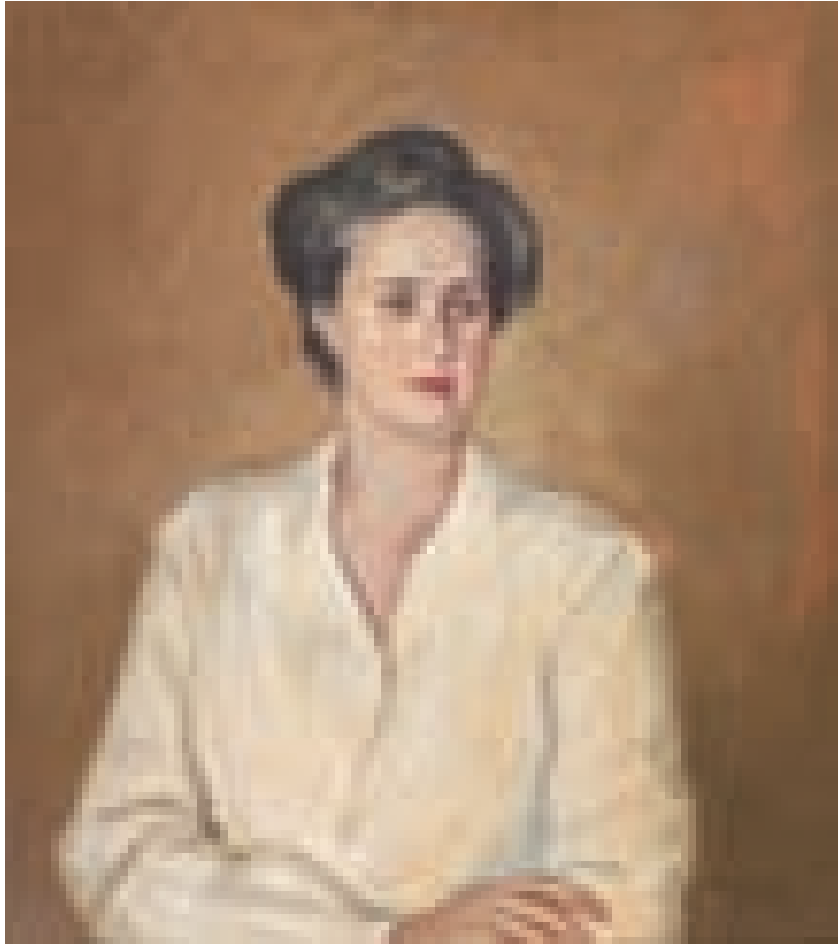
Catálogo  
de obra expuesta



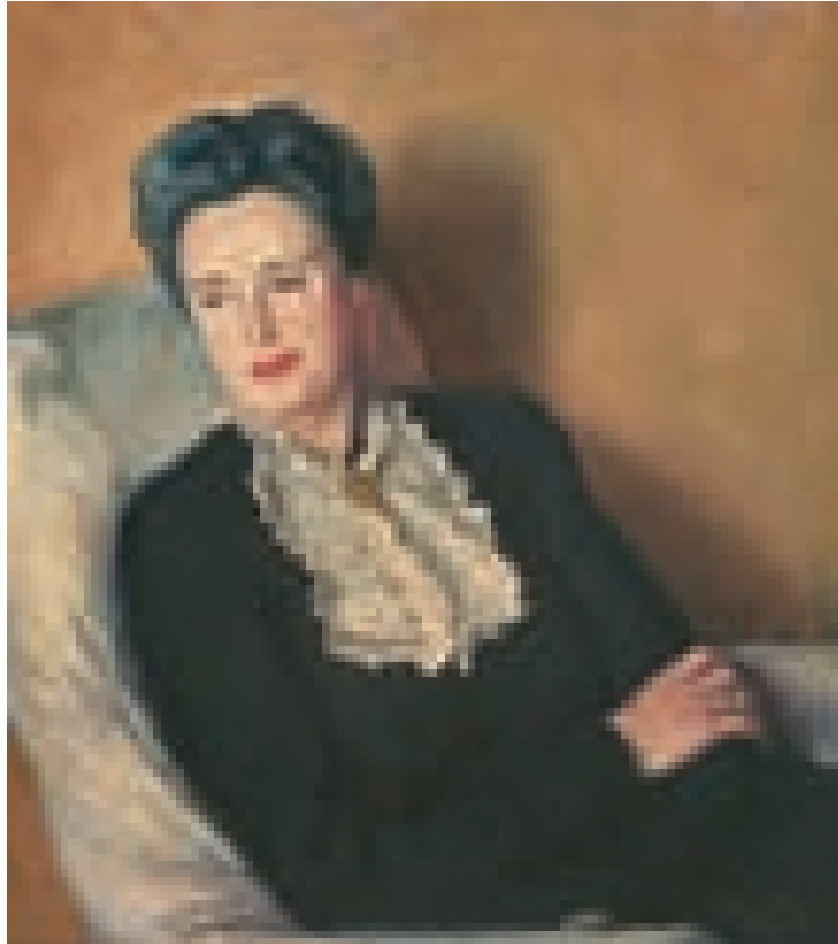
**Desde la terraza. 1943**  
Acuarela/papel. 22,5 x 32 cm



**El niño y la muerte. 1945**  
Tinta, aguada/papel. 32 x 31,5 cm



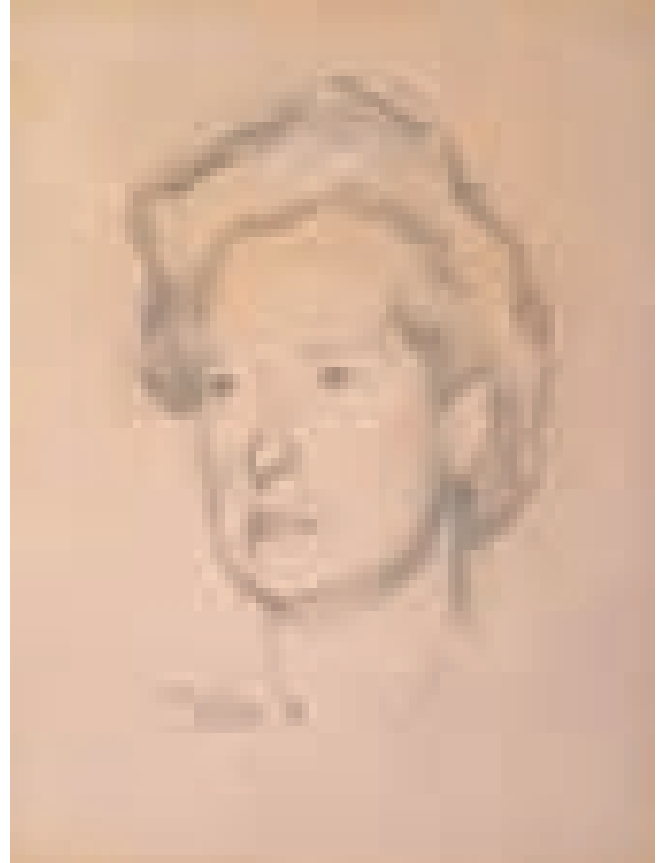
Retrato de Mercedes. 1946  
Óleo/lienzo. 81 x 70,5 cm



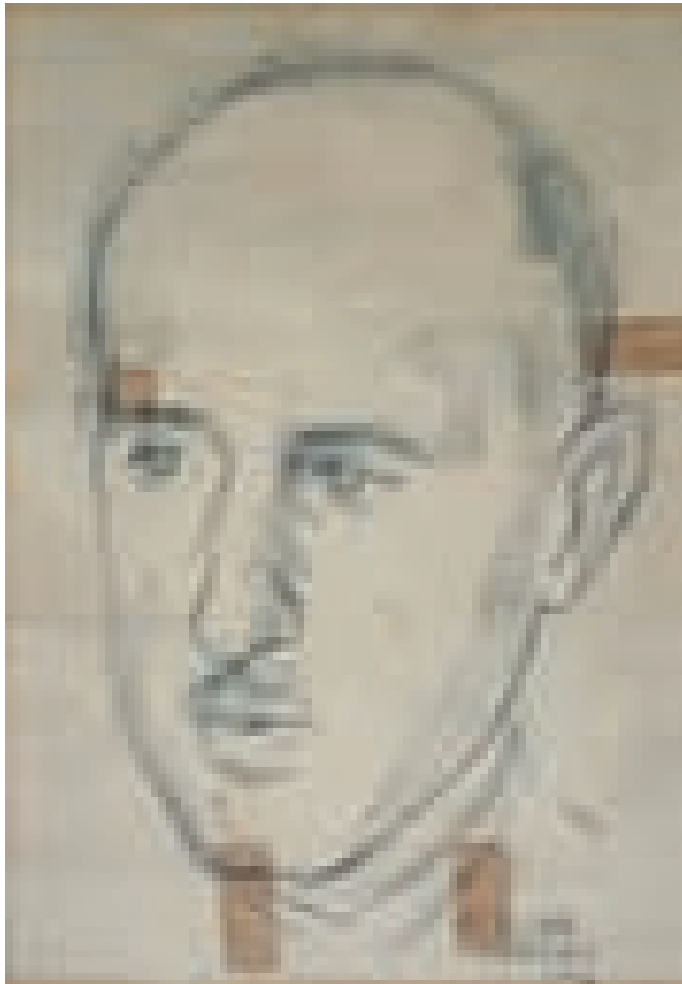
Retrato de Amanda. 1946  
Óleo/lienzo. 81 x 70,5 cm



**Retrato de Carmen Conde. 1946**  
Lápiz/papel. 21 x 15 cm



**Retrato de Carmen Conde. 1947**  
Lápiz/papel. 32 x 24 cm

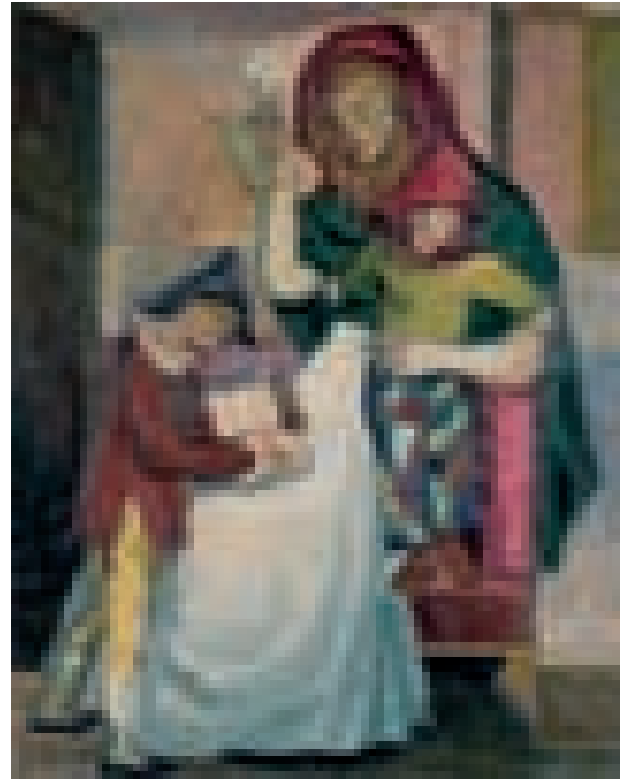


Antonio Oliver. 1947  
Lápiz/papel. 21 x 15 cm





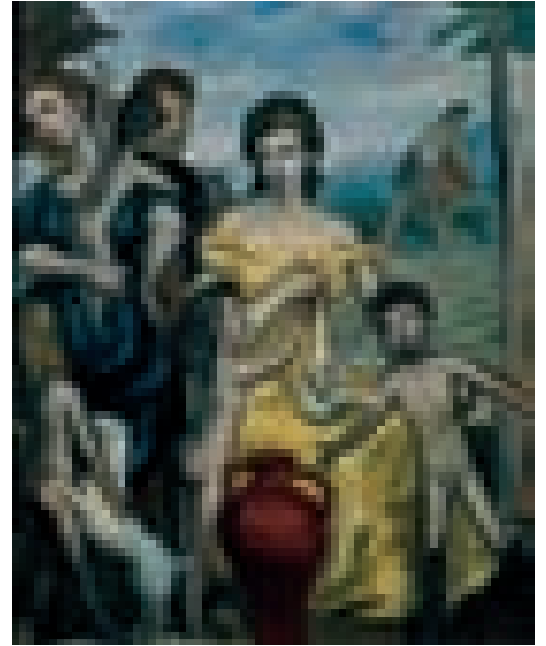
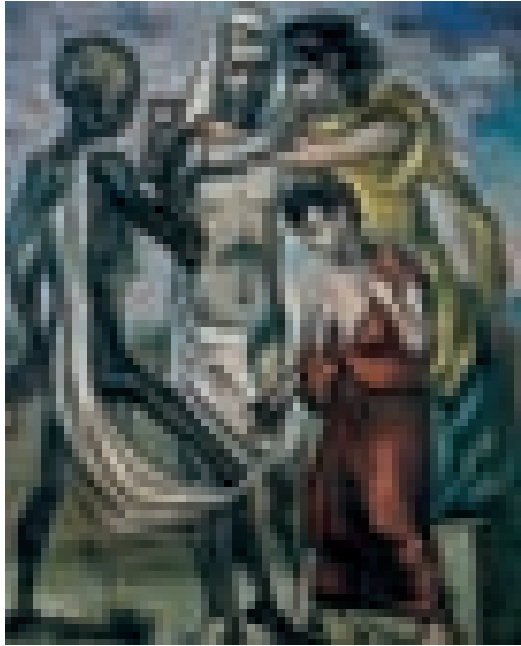
**Mujer sentada. 1948**  
Óleo/lienzo. 35 x 24 cm



**Alegoría, h. 1950**  
Óleo/tabla. 80 x 63 cm

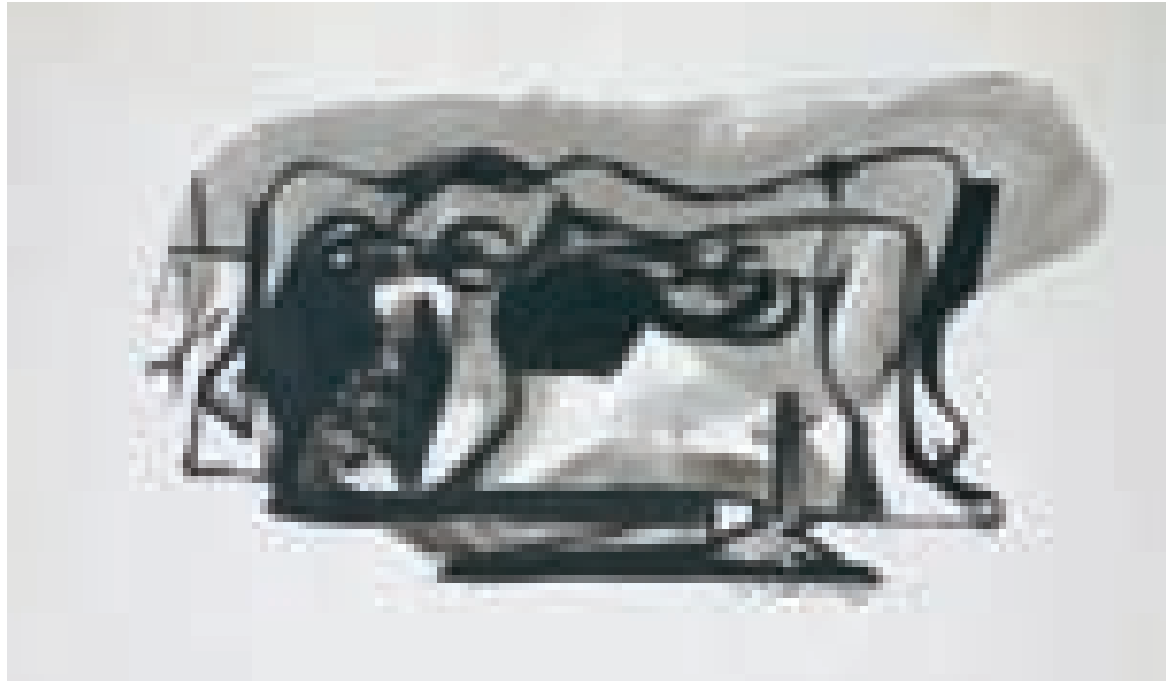


Ángeles bañándose. 1951  
Óleo/lienzo. 102 x 171 cm





Alegoría del Derecho Civil. 1950  
Óleo/lienzo. 64 x 280 cm



**La saltimbanqui. 1954**  
Tinta, aguada/papel. 24 x 33,5 cm



**Cabeza de niña, h. 1955**  
Tinta, aguada/papel. 27 x 20 cm



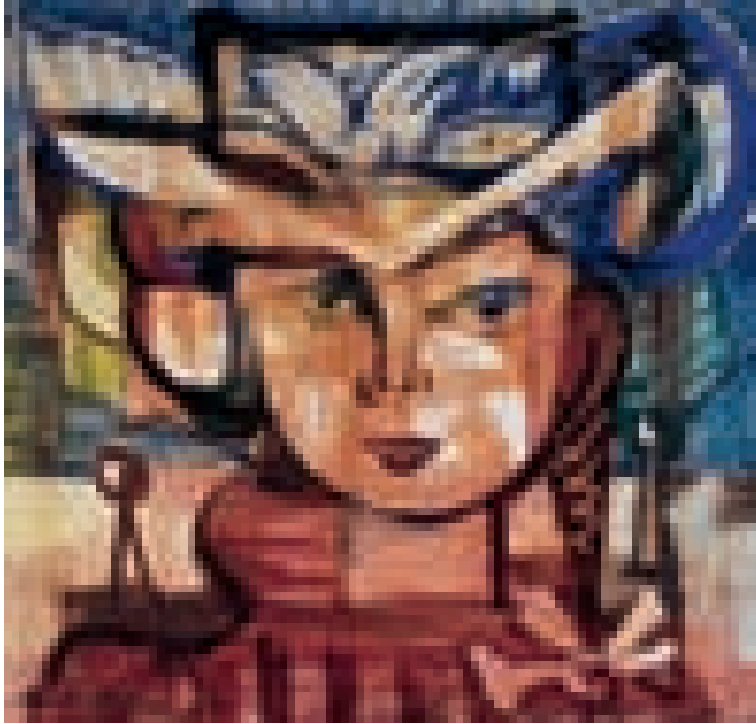
**Bodegón, h. 1950**  
Tinta/papel. 27,3 x 38,5 cm



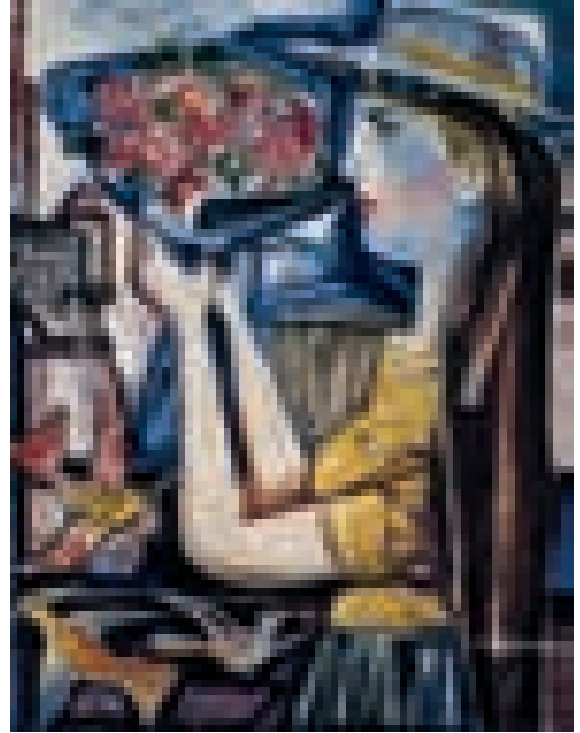
Virgenes necias y prudentes,  
h. 1952  
Óleo/tabla. 185 x 275 cm







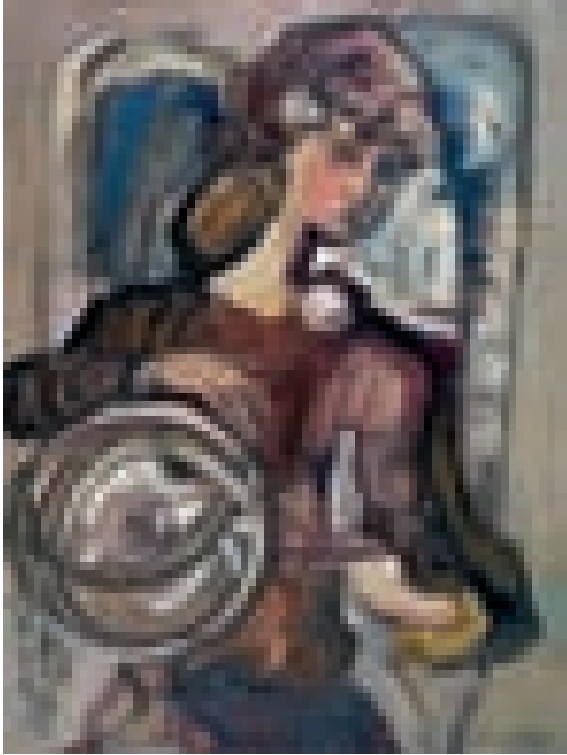
Niña con sombrero. 1953  
Óleo/couché. 33 x 35 cm



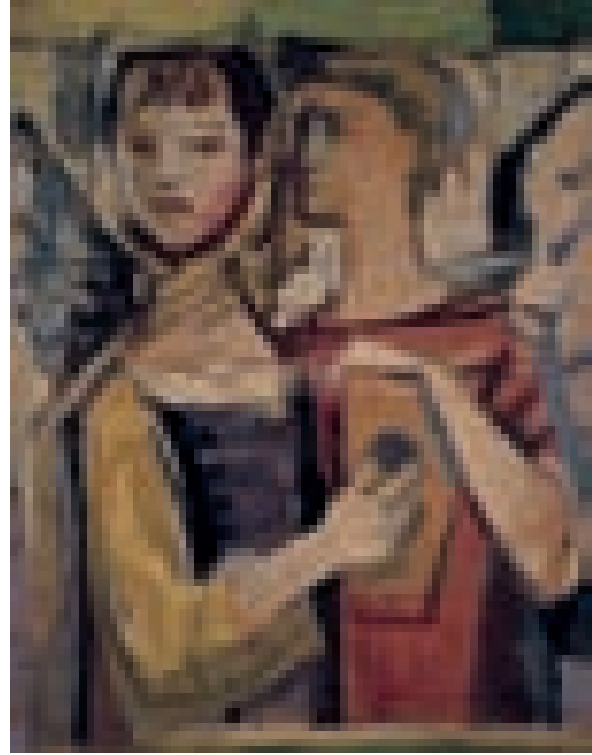
La niña de los pájaros, h. 1955  
Óleo/couché. 65 x 51,5 cm



**Juego de niños. 1956**  
Óleo/lienzo. 46 x 116 cm



Ángel con esfera. 1965  
Óleo/lienzo. 86 x 60 cm



Ángeles músicos, h. 1954  
Óleo/lienzo. 91 x 73 cm



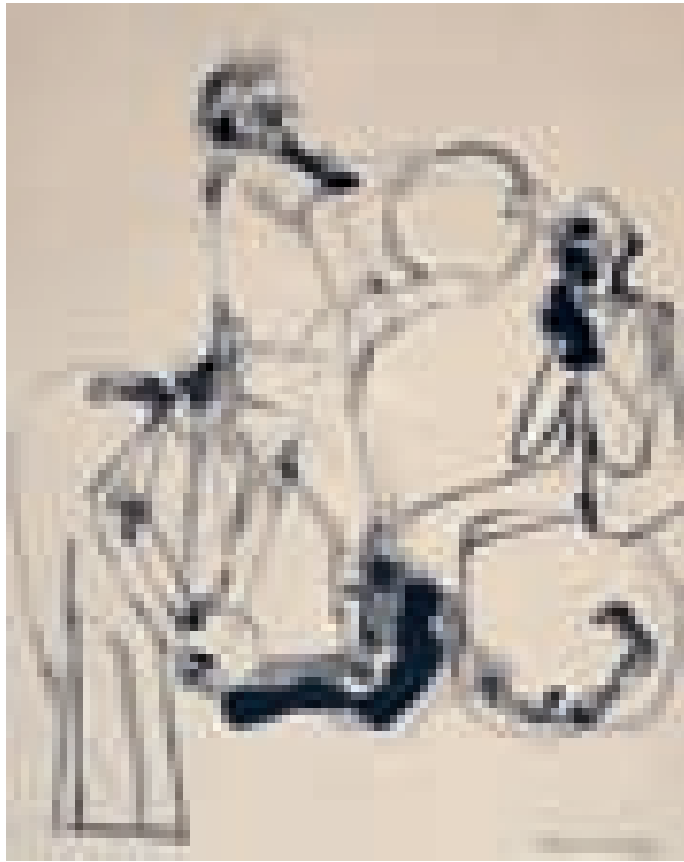
Ángel músico. 1952  
Óleo/couché. 50 x 98 cm



**Boceto de mural, h. 1958-60**  
Tinta, aguada/papel. 10,2 x 25,3 cm



**Cabeza de hombre, h. 1960**  
Tinta, aguada/papel. 35 x 25 cm



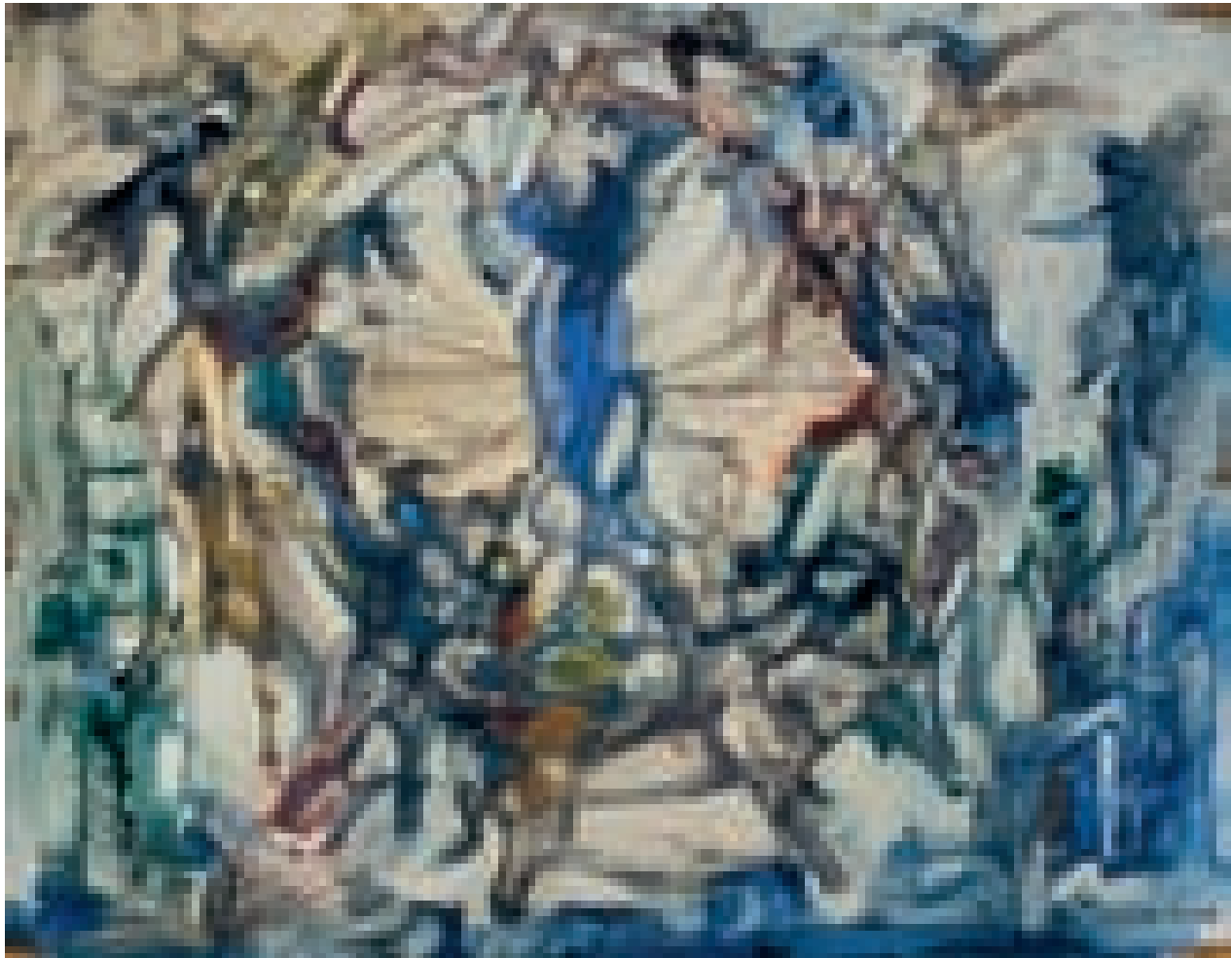
**Escena con saltimbanqui. 1963**  
Aguada, tinta china/papel. 55,5 x 43,5 cm



**Meditación, h. 1960-62**  
Aguada, tinta china/papel. 57,3 x 41,7 cm

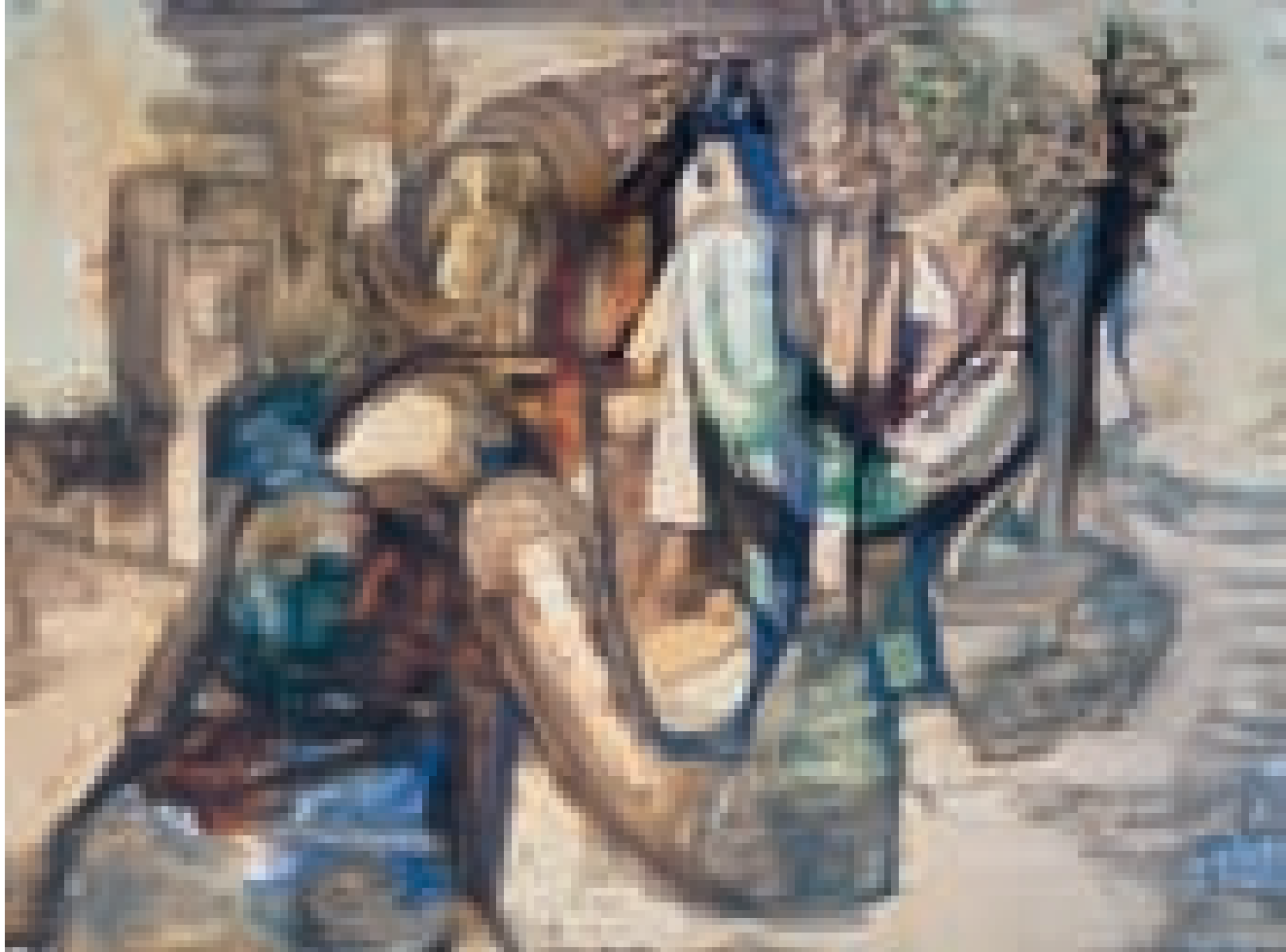


**Toro florido. 1960**  
Óleo/couché. 65 x 50 cm

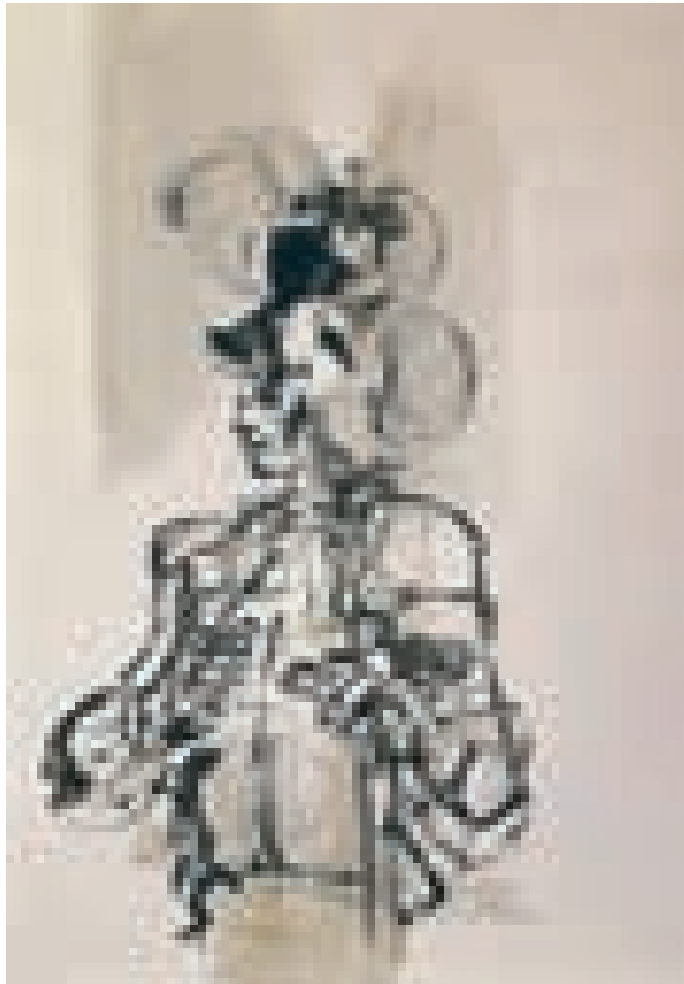


Rueda de la fortuna. 1962  
Óleo/couché. 33,5 x 43,5 cm





Mujer secándose. 1961  
Óleo/couché. 52 x 72,5 cm



**Figura, h. 1960-62**  
Tinta china, aguada/papel. 57,3 x 41,7 cm



**El caballero, h. 1963**  
Tinta china, aguada/papel. 64 x 47 cm



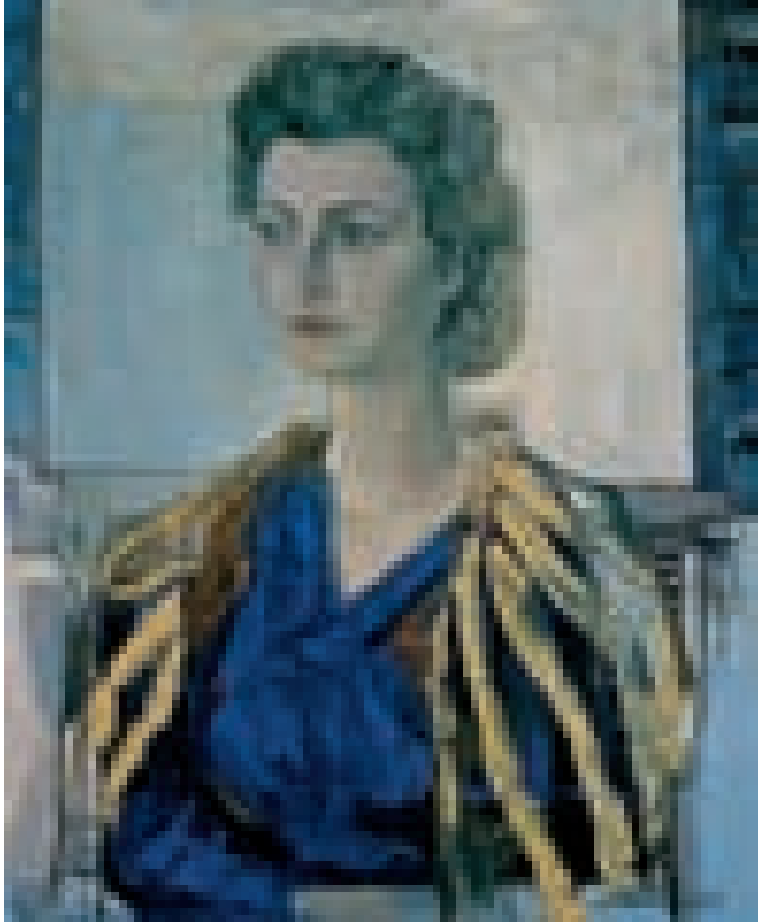
Arlequín, h. 1960  
Gouache/papel. 50 x 35,1 cm



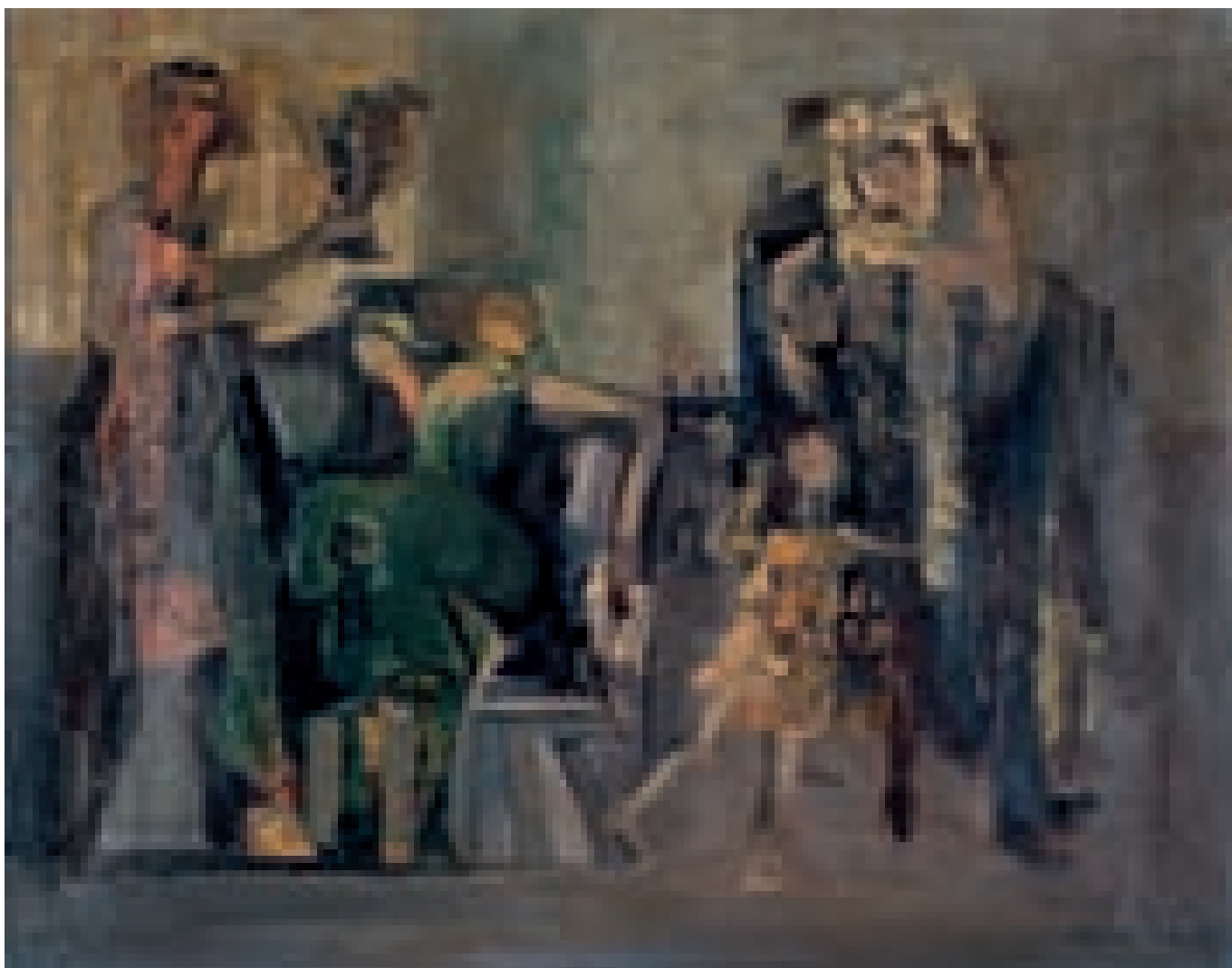
Conversación, h. 1962  
Óleo/couché. 65 x 50,5 cm



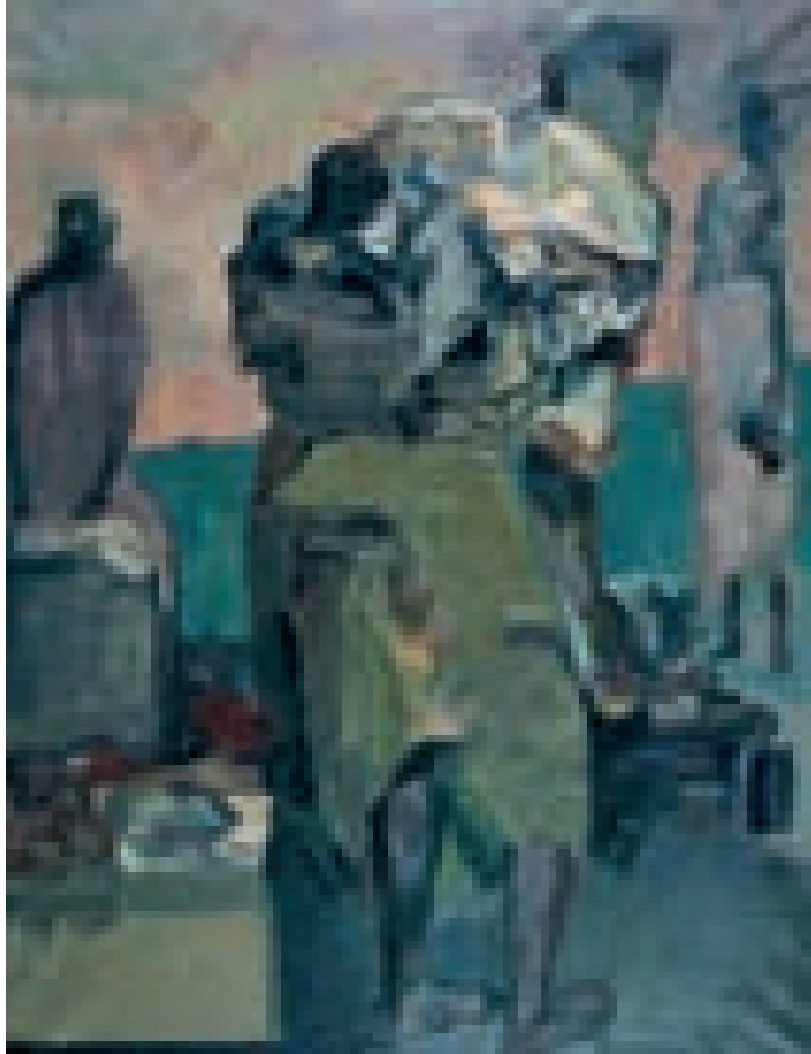
Anunciación. 1962  
Óleo/couché. 45,5 x 65 cm



Retrato de Amparo. 1964  
Óleo/lienzo. 83 x 70 cm



Escena. 1962  
Óleo/lienzo. 52,5 x 67,5 cm



**Mercado de Luanda. 1965**  
Óleo/lienzo. 144,4 x 112,3 cm



Camino de la Goromgosa. 1965  
Óleo/lienzo. 120 x 160 cm

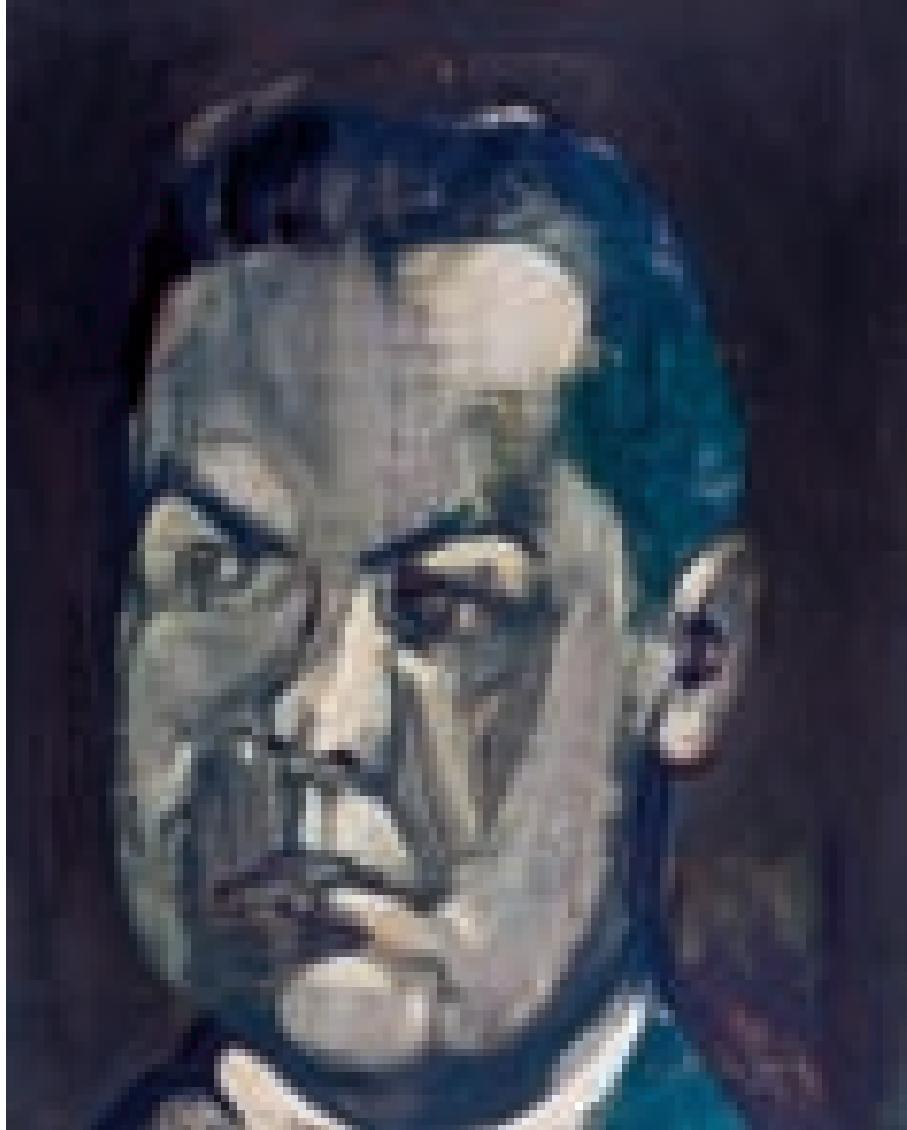


La comida de los pavos reales. 1964  
Óleo/lienzo. 46 x 61 cm

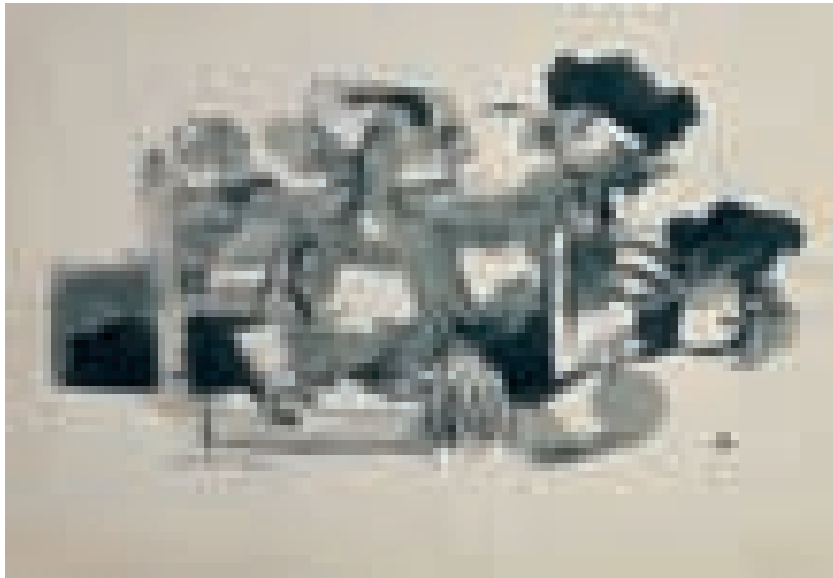




Lope de Vega. 1963  
Óleo/couché. 70 x 52 cm



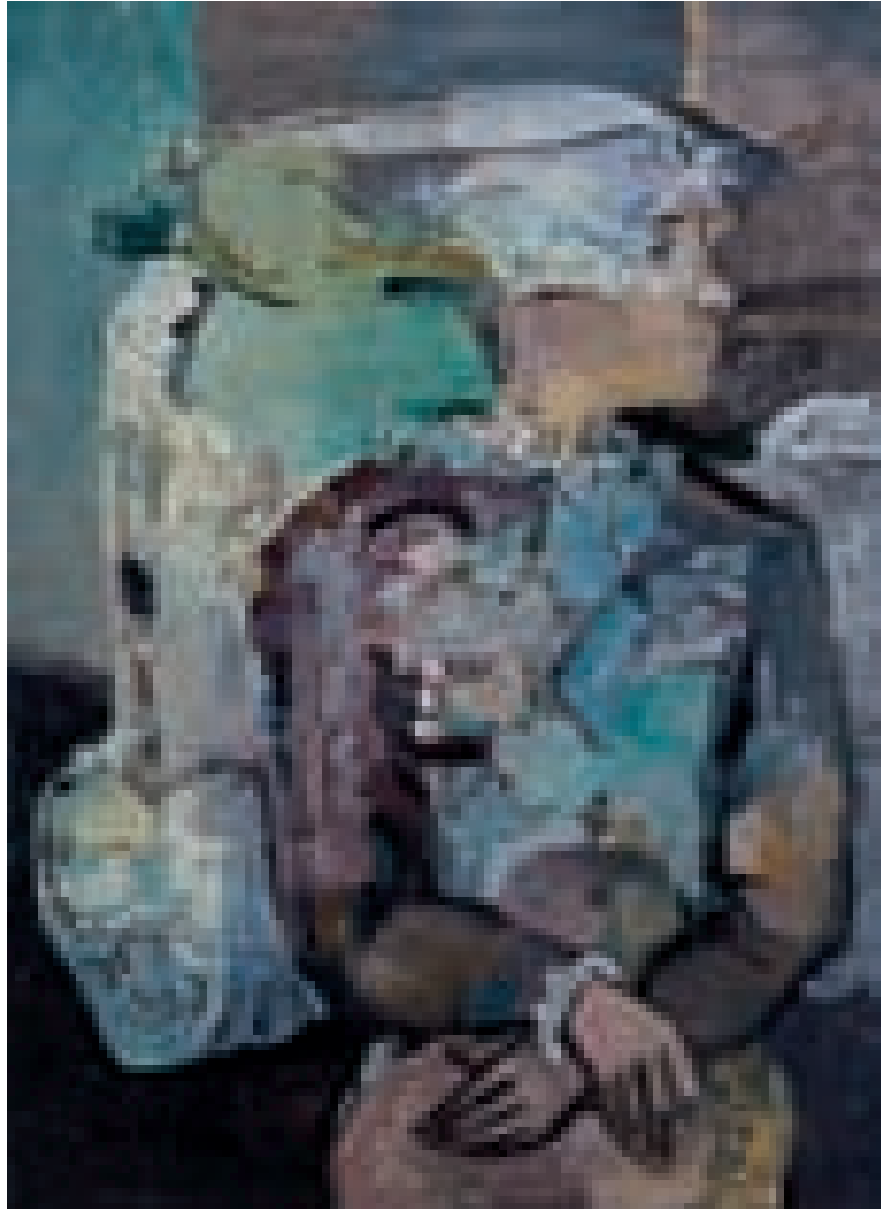
Rubén Darío. 1964  
Óleo/couché. 65 x 52,5 cm



**La bruja, h. 1965**  
Tinta, aguada/papel. 35 x 50 cm



**San Pablo, 1965**  
Tinta, aguada/papel. 50 x 23,5 cm



Escena bíblica, h. 1967  
Óleo/lienzo. 100 x 70 cm



San Miguel, h. 1966-68  
Óleo/lienzo. 47,5 x 61,9 cm



**San Gabriel, h. 1966-68**  
Óleo/lienzo. 47,5 x 61,9 cm



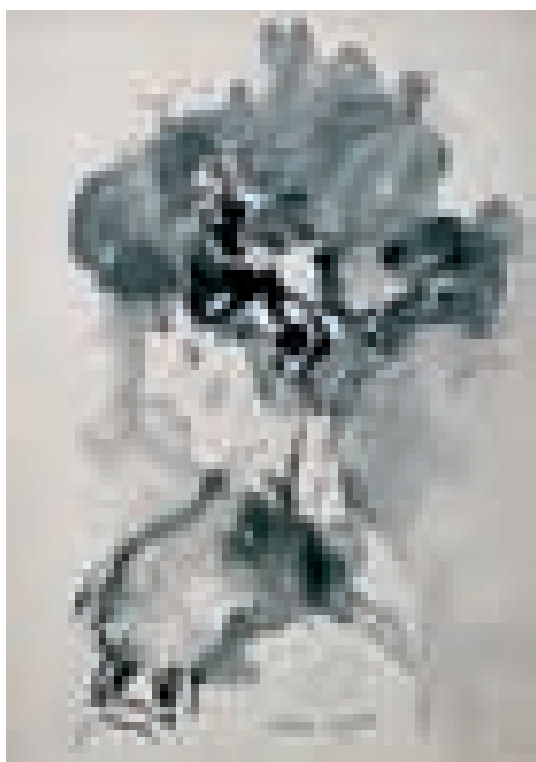
**Sorpresa. 1970**  
Óleo/lienzo. 65 x 100 cm





Juego de bolos. 1970  
Óleo/lienzo. 47,7 x 63 cm

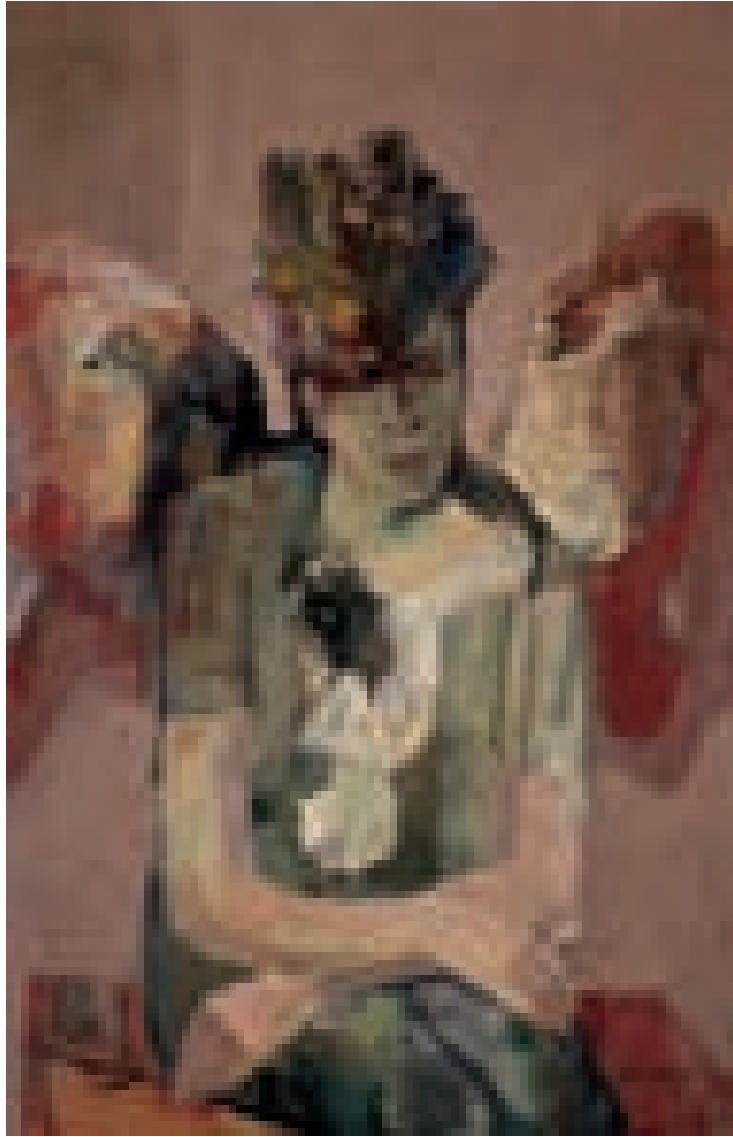




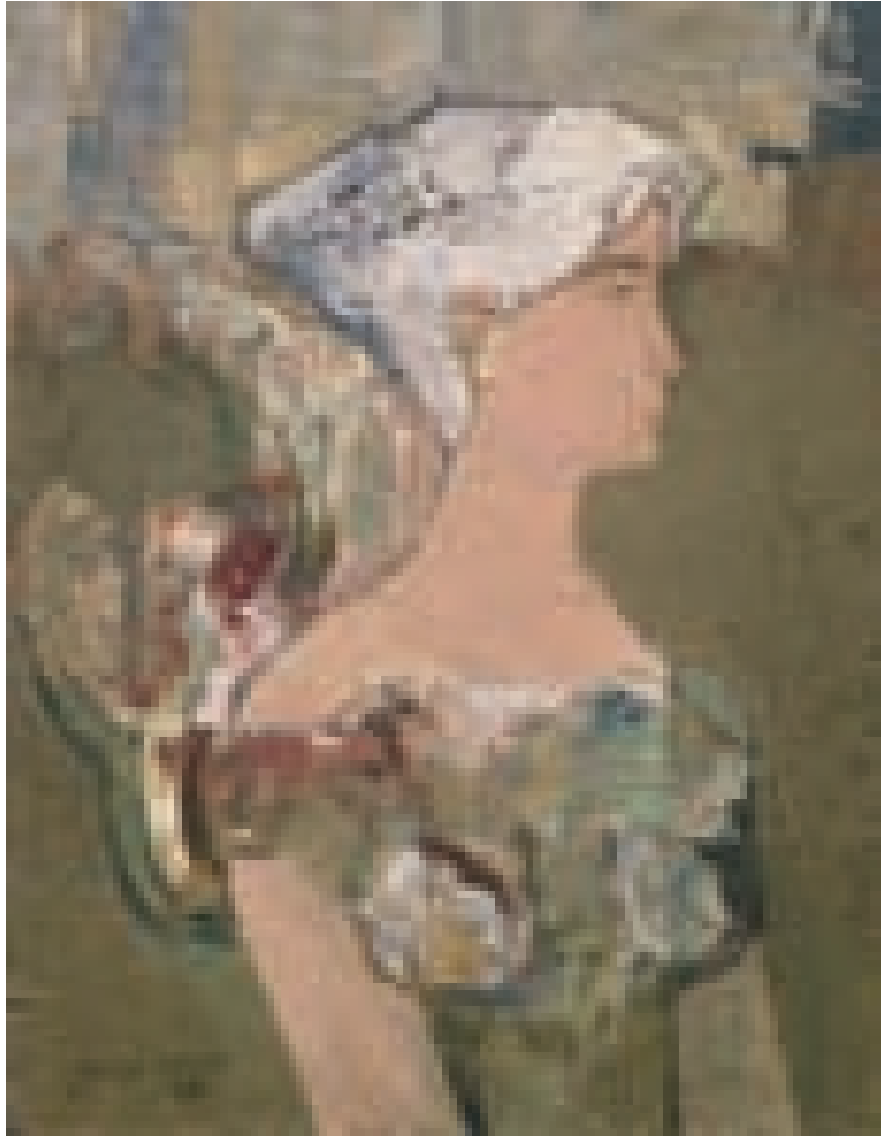
**Perfil. 1970**  
Tinta, aguada/papel. 47,5 x 33 cm



Mujer con flores. 1972  
Óleo/lienzo. 46 x 55 cm

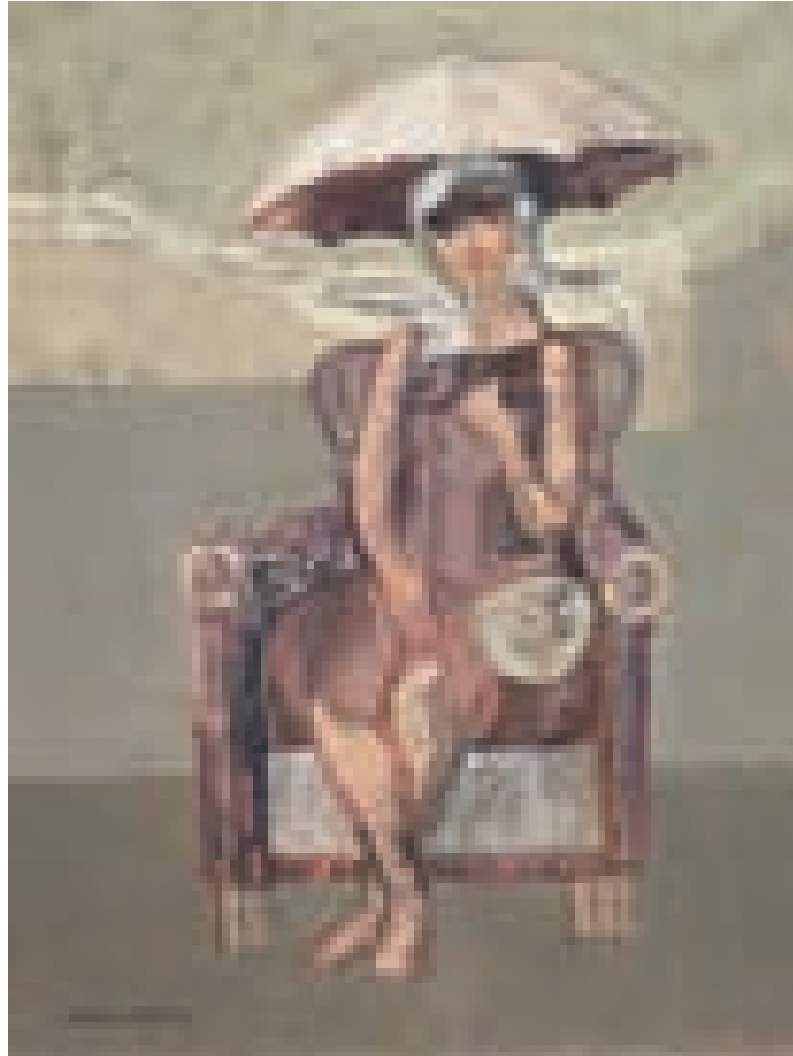


Se empieza a torcer. 1972  
Óleo/lienzo. 97,5 x 63,7 cm



Retrato de mujer: 1974  
Óleo/lienzo, 63 x 49 cm

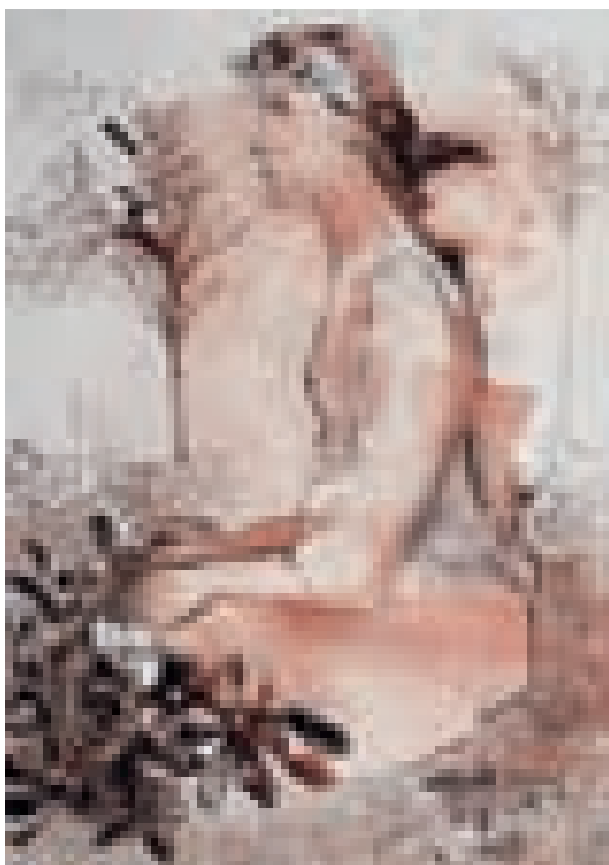




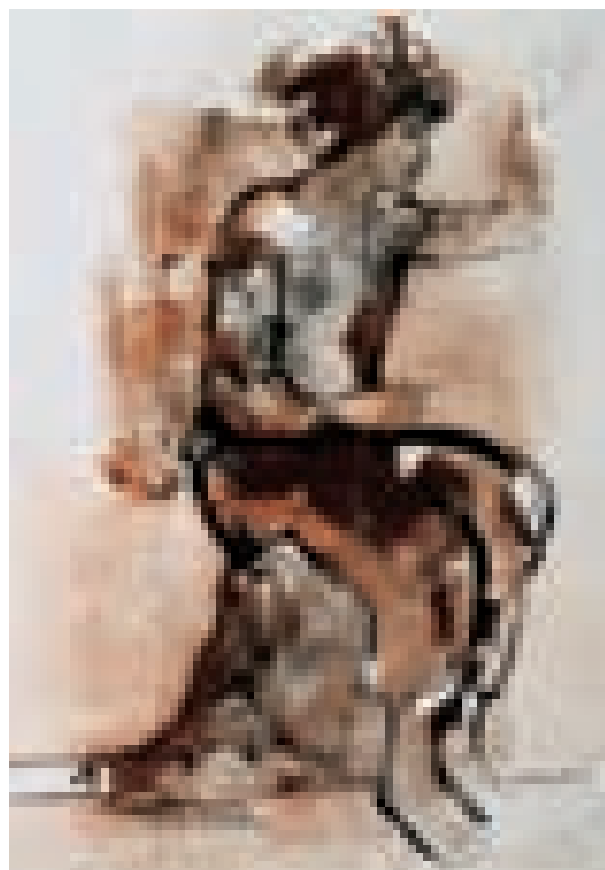
**Mujer con paraguas. 1973**  
Óleo/lienzo. 70,5 x 52,3 cm



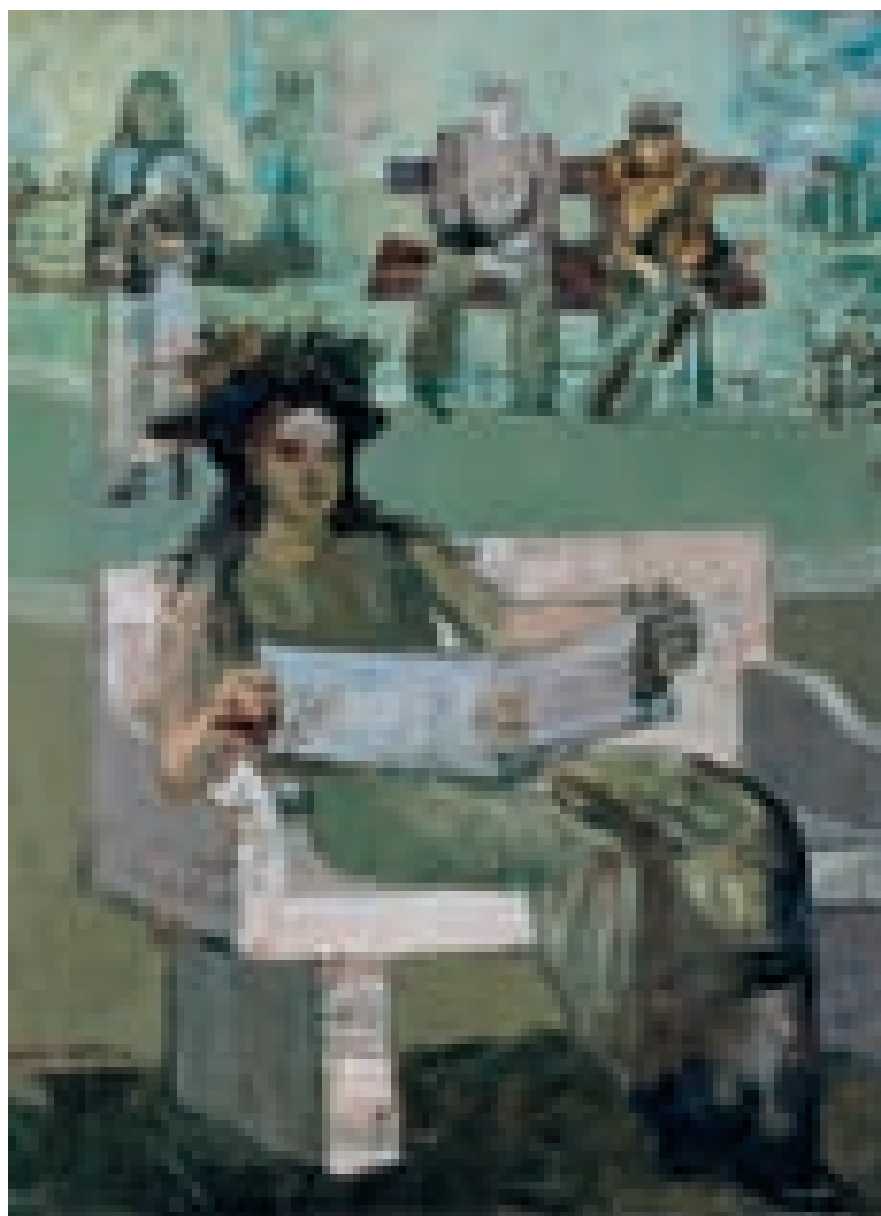
Cogiendo rosas. 1977  
Óleo/lienzo. 65 x 92 cm



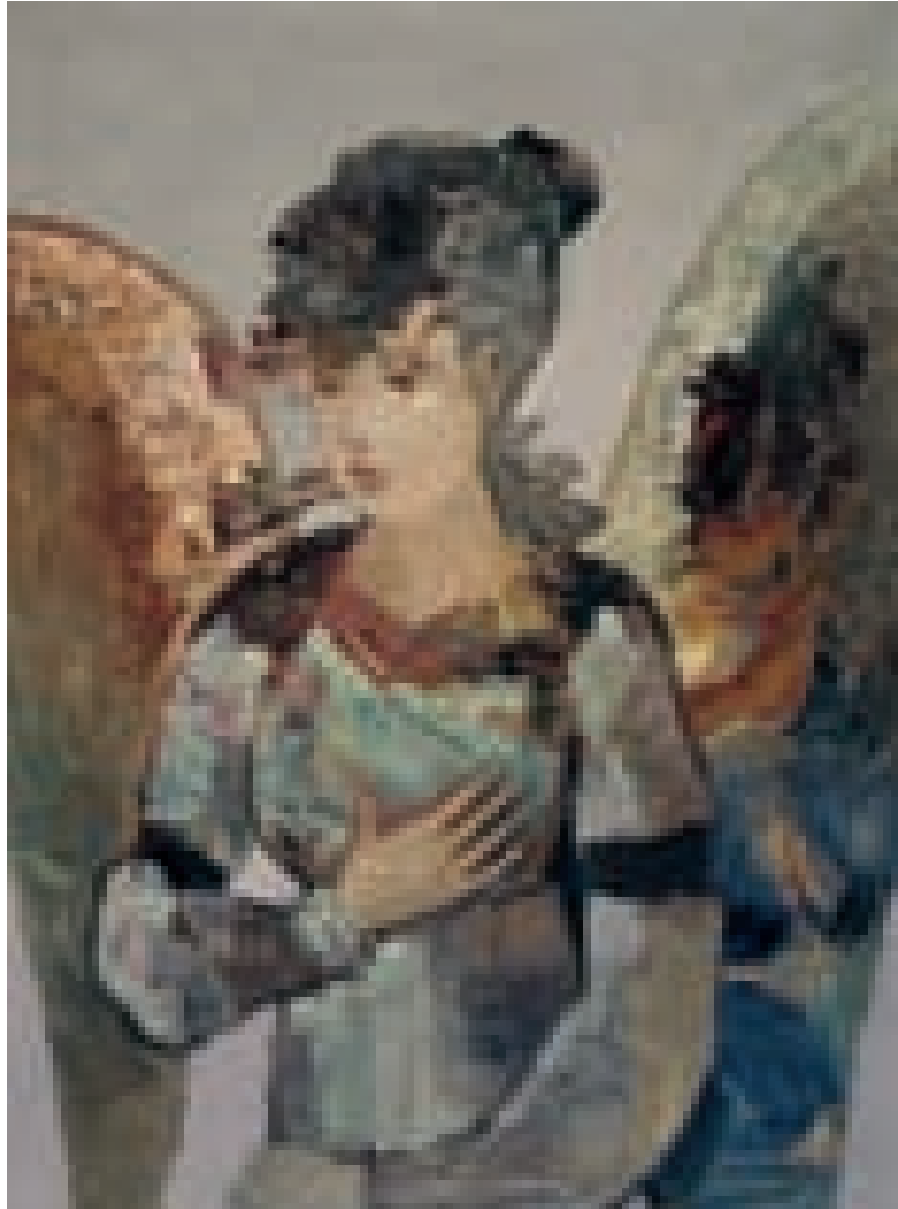
**La egipcia. 1975**  
Tinta, aguada/papel. 30 x 21 cm



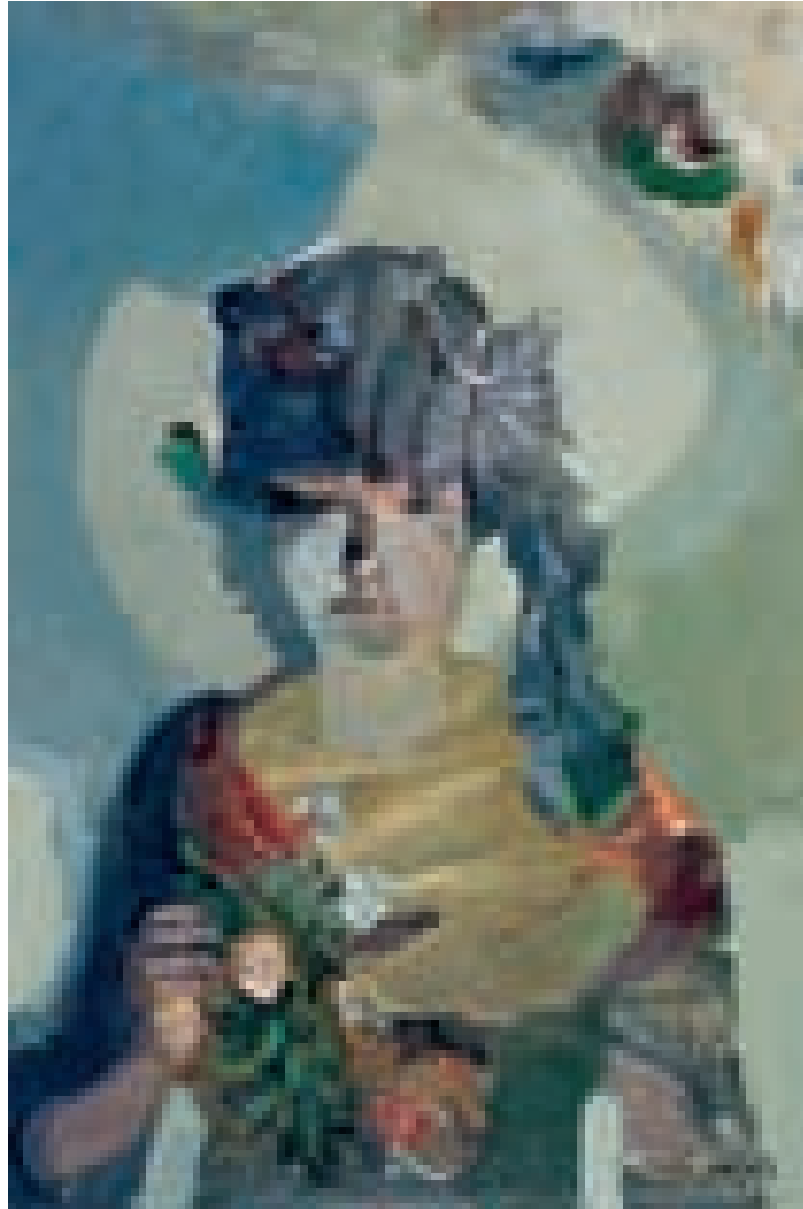
**Ángel sentado. 1975**  
Tinta, aguada/papel. 43 x 29 cm



El banco de piedra. 1979  
Óleo/lienzo. 65 x 50 cm



Se ofrece. 1976  
Óleo/lienzo. 73 x 54 cm



Niña con flores. 1978  
Óleo/lienzo. 81 x 54 cm



**El lindo. 1979**  
Tinta/papel. 45 x 32 cm

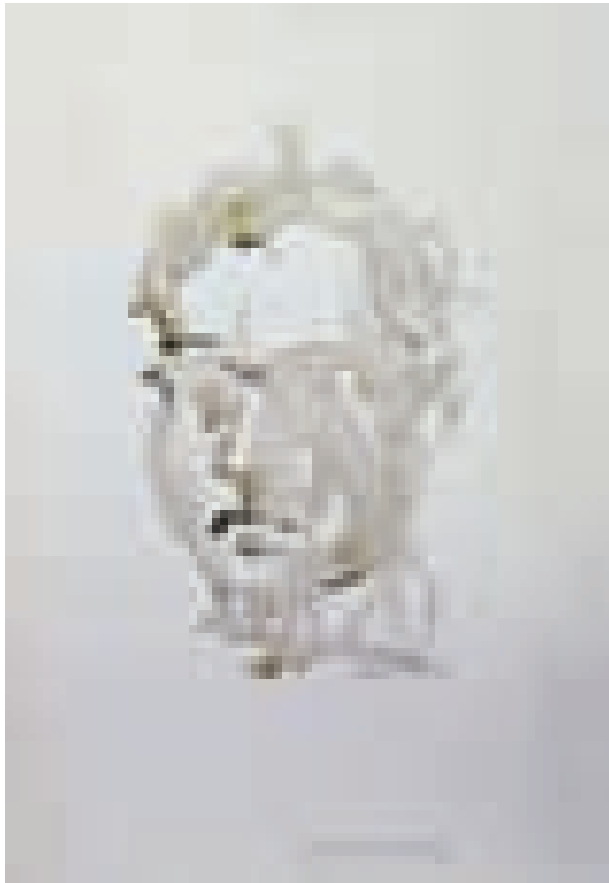


**Castillos de arena, h. 1979**  
Tinta, gouache/papel. 35 x 25 cm



**Pan. 1975**  
Tinta, aguada/papel. 44 x 33,5 cm

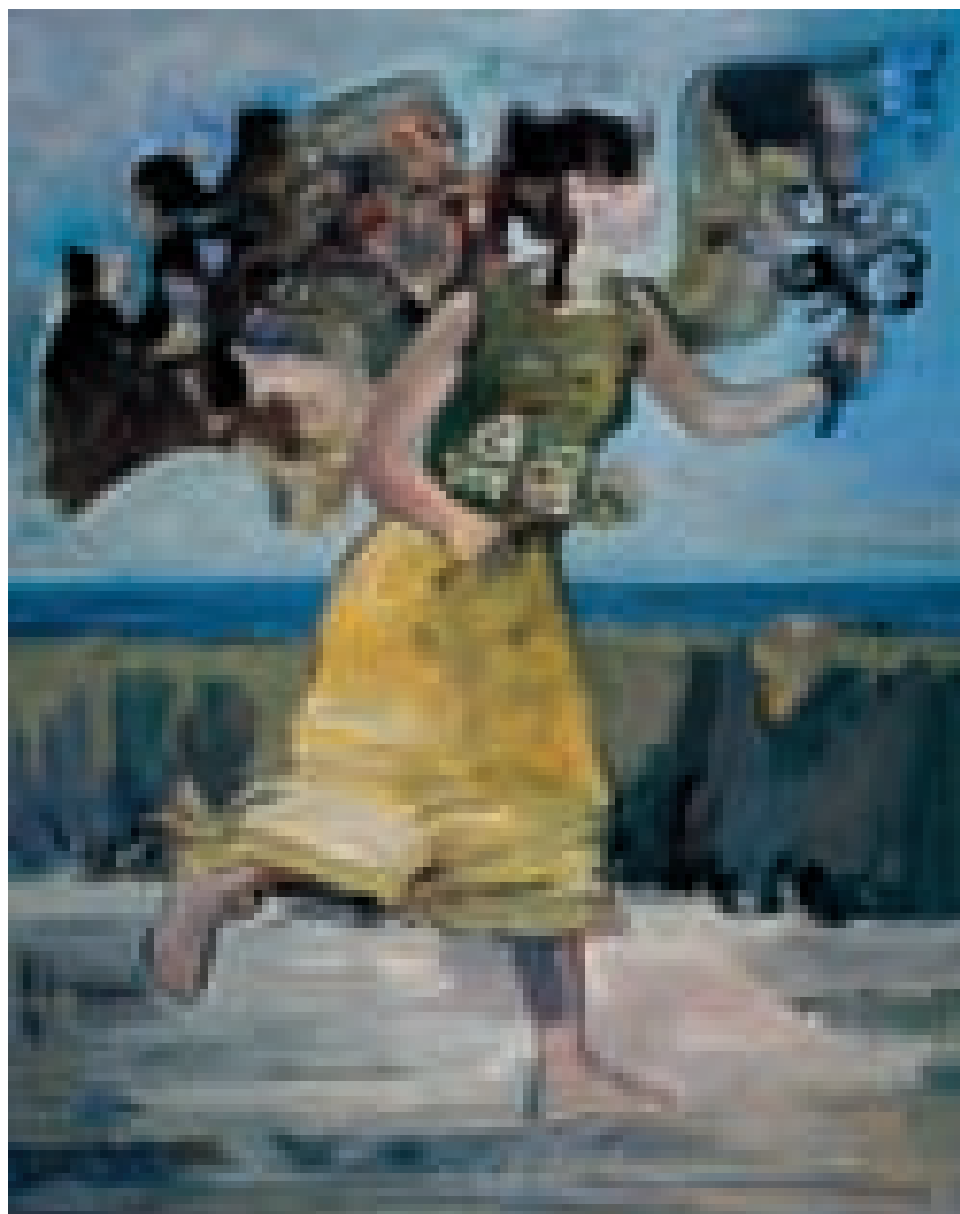




**Autorretrato. 1979**  
Aguada/papel. 58 x 41 cm



Siempre perseguido. 1983  
Óleo/lienzo. 46 x 55 cm



**Dos triunfos. 1981**  
Óleo/lienzo. 162 x 130 cm

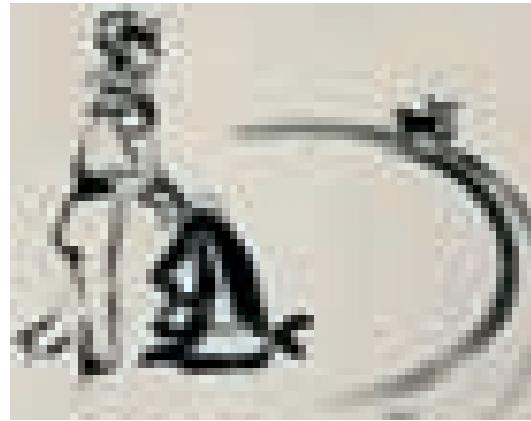
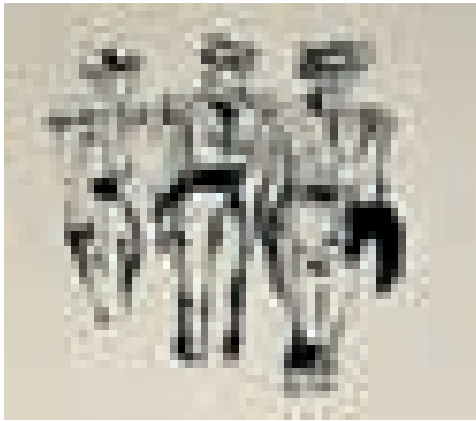


La columna. 1981  
Óleo/lienzo. 130 x 162 cm



La palma. 1981  
Óleo/lienzo. 130 x 162 cm





Escenas taurinas, h. 1980  
Tinta/papel



Retrato de Salvador Jiménez. 1983  
Óleo/lienzo. 73 x 59 cm





**Amazona. 1983**  
Tinta, gouache/papel. 47,5 x 33,5 cm



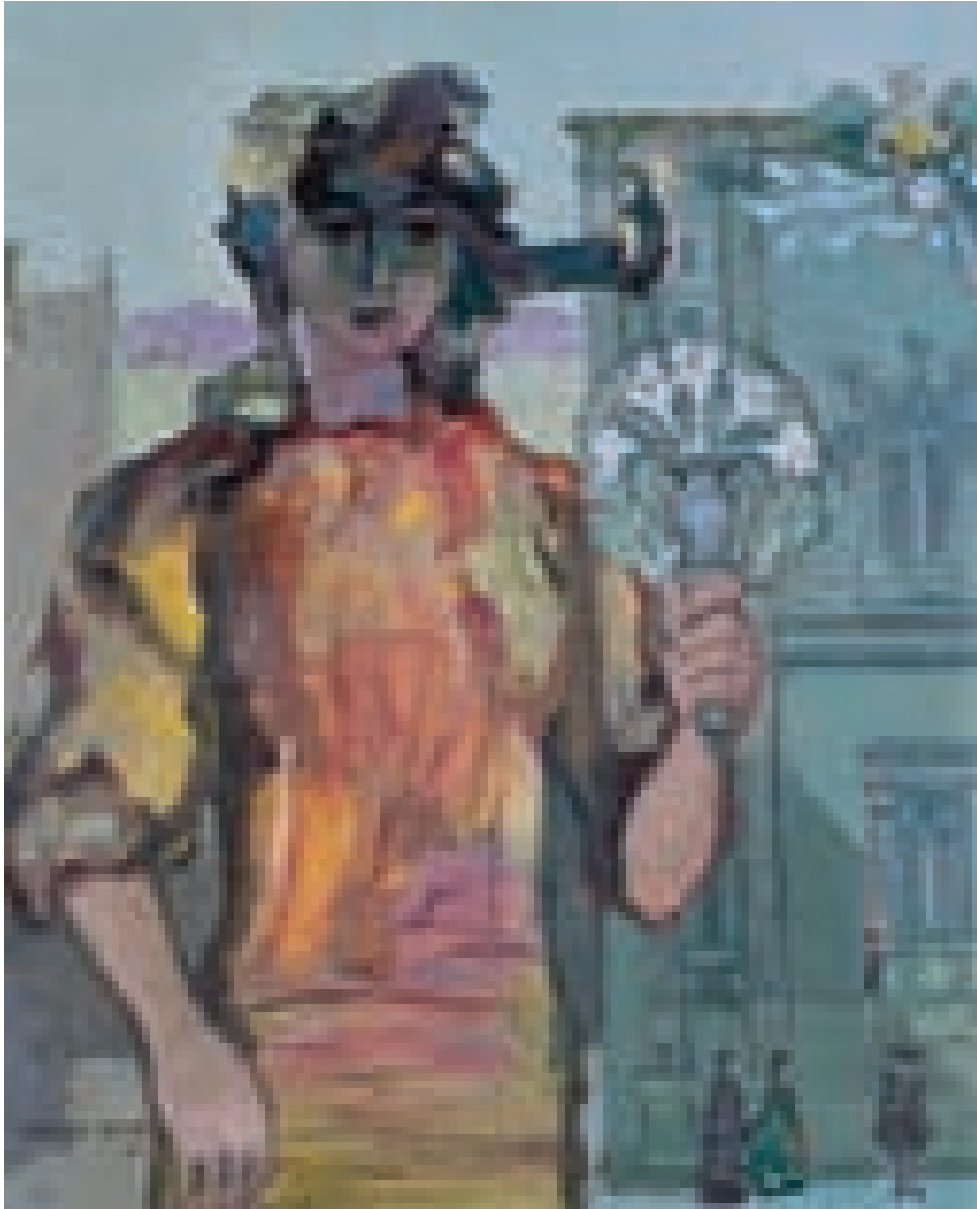
**Tres amigos. 1984**  
Mixta/papel. 50 x 35,5 cm



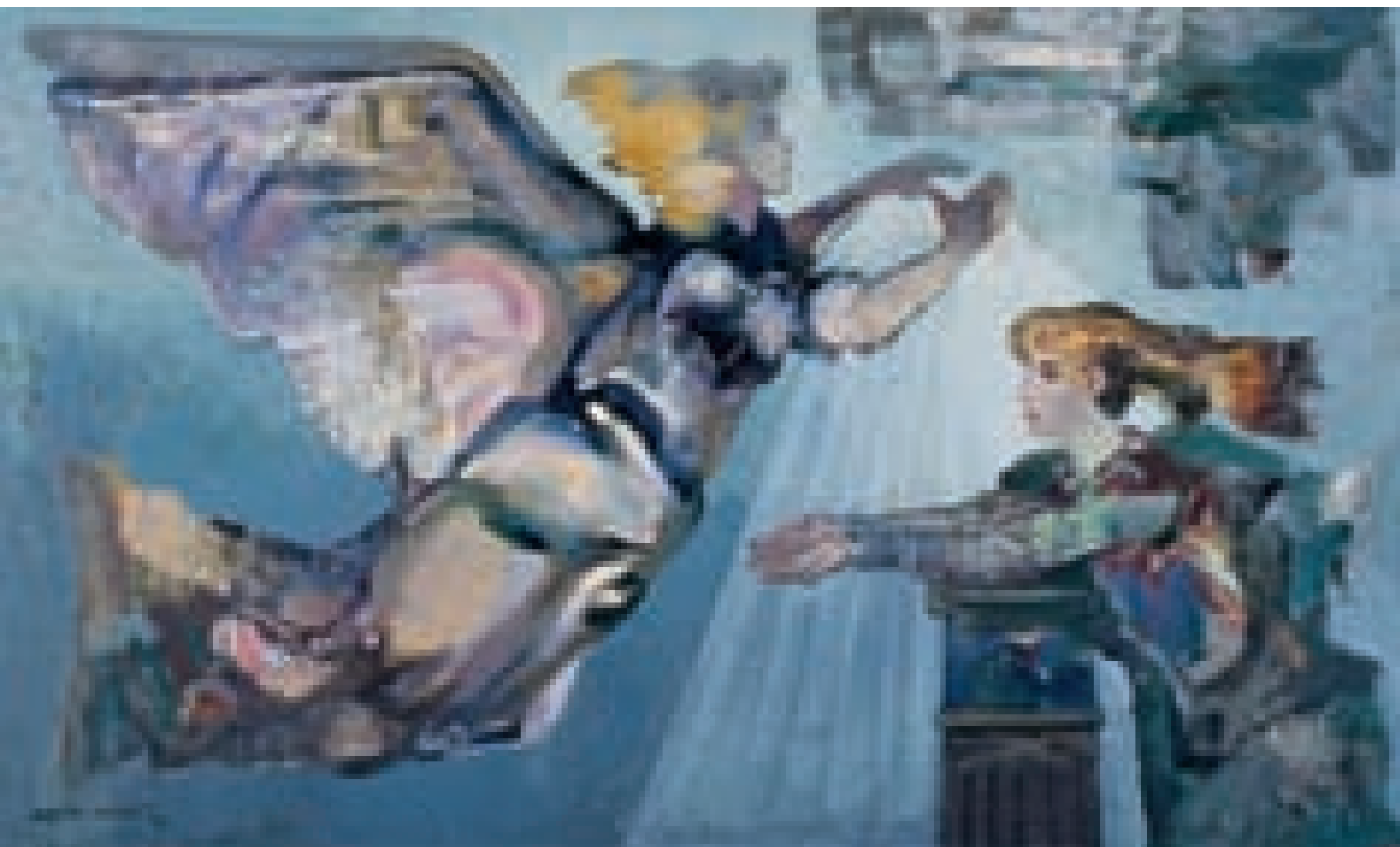
**Mujer. 1986**  
Tinta, aguada/papel. 48 x 35 cm



**Avanza. 1986**  
Tinta, aguada/papel. 34 x 48 cm



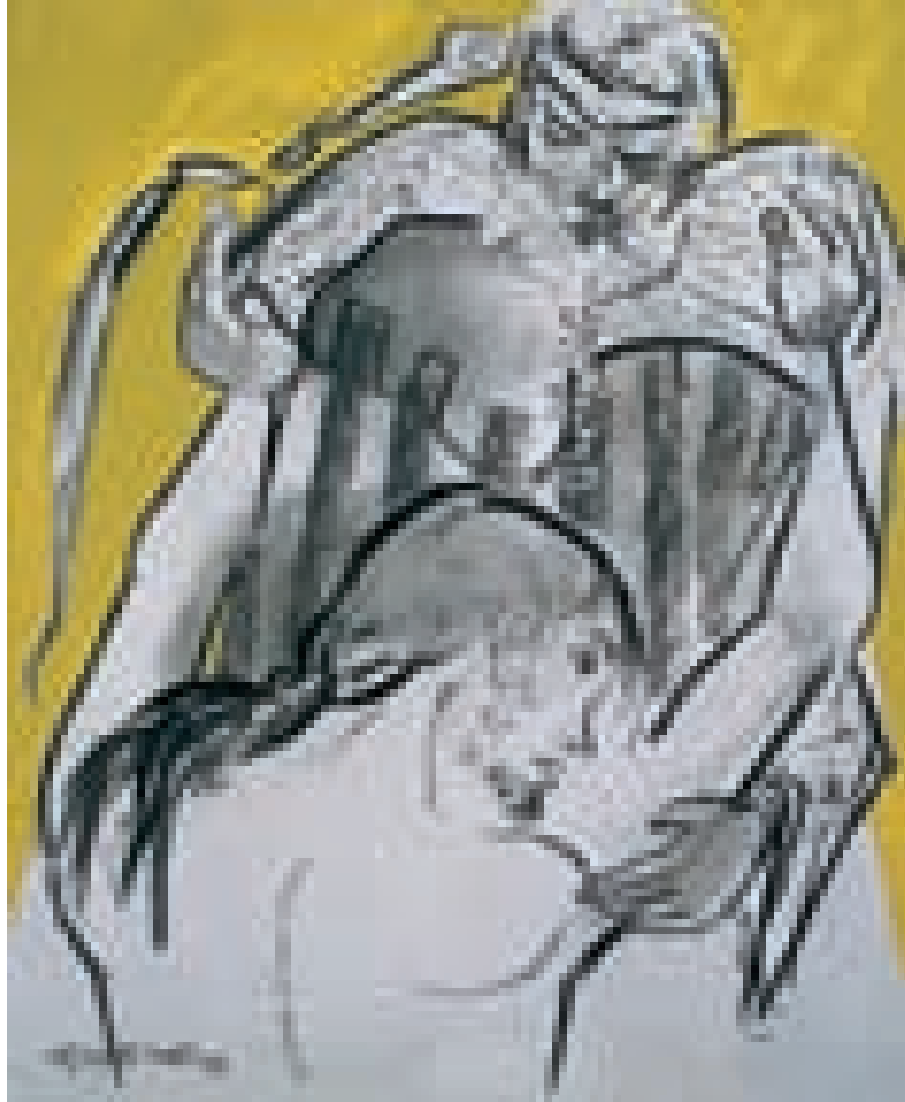
Alegoría de la construcción de la Catedral, h. 1980  
Óleo/lienzo. 73 x 60 cm



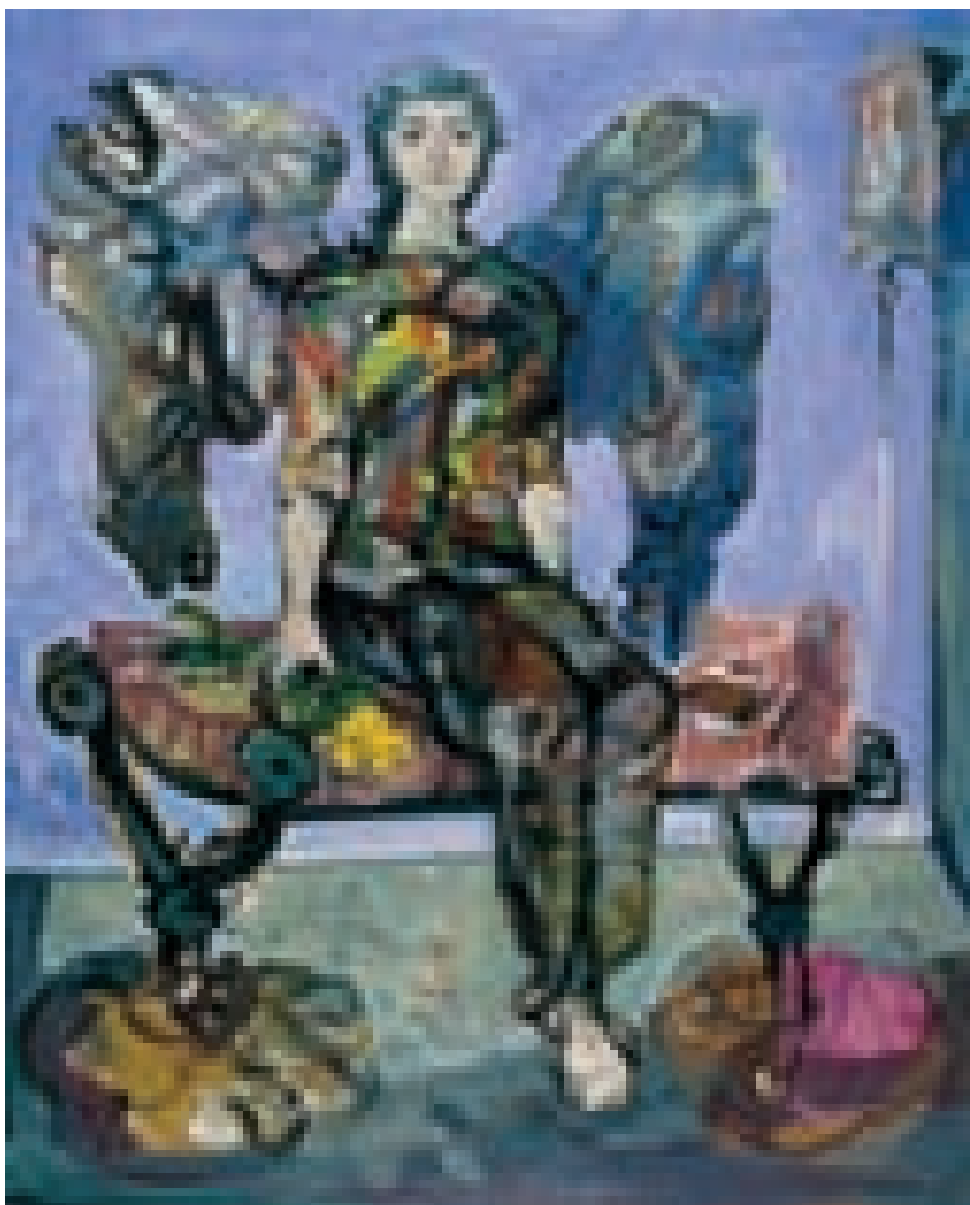
Anunciación. 1986  
Óleo/lienzo. 95 x 162 cm



**El hijo pródigo. 1998**  
Carboncillo, aguada/papel. 82 x 100 cm



**El hijo pródigo. 1998**  
Carboncillo, aguada/papel. 82 x 100 cm



Tiempo sin agujas. 1995  
Óleo/lienzo. 162 x 130 cm



El hechizo de la rosa. 1996  
Óleo/lienzo. 130 x 162 cm



## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS Y CATÁLOGOS

- AA.VV., *Artistas murcianos, 1920-1930*. Murcia. 1972.
- AA.VV. *Arte en Murcia. 1862-1985*. Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Sala de Exposiciones de San Esteban, noviembre-diciembre 1985.
- AA.VV. *Almela Costa*. Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Centro de Arte Palacio Almuñé, febrero 1989.
- Aragoneses, M.J. *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*. Murcia. 1964.
- Ballester, J. *La Virgen de la Fuensanta y su santuario en el monte*. Madrid. 1972.
- Cruz Fernández, P.A. *Pedro Sánchez Picazo*. Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Caja de Ahorros Provincial de Murcia y Museo de Bellas Artes, abril 1983.
- Díez de Revenga, F.J.; Paco, M. *Historia de la literatura murciana*. Murcia. 1988.
- Garay, L. *Una época de Murcia*. Murcia. 1977.
- García Izquierdo, C. *Breviario murciano*. Murcia. 1941.
- Gaya Nuño, J.A. *La pintura española del siglo XX*. Madrid. 1970.
- Gaya Nuño, J.A. *La pintura española del medio siglo*. Barcelona. 1952.
- Martínez Cerezo, A. *Molina Sánchez*. Madrid. 1974.
- Martínez Cerezo, A. *La Escuela de Madrid*. Madrid. 1977.
- Martínez Cerezo, A. *Elucidario de Molina Sánchez*. Santander. 1985.
- Molina Sánchez, J.A. *De lo vivo y lo pintado*. Discurso de ingreso a la Academia Alfonso X el Sabio, leído en Murcia el 11-II-1988.
- Moreno Galván, J.M. *Introducción a la pintura española actual*. Madrid. 1960.
- Oliver, A. *Medio siglo de artistas murcianos*. Madrid. 1952.
- Páez Burruezo, M. *Gómez Cano (1912-1985)*. Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Iglesia de San Esteban, 13 marzo-10 abril 1987.
- Páez Burruezo, M. "Pintura", en *Historia de la Región de Murcia*. T.X. Murcia. 1980.
- Panofsky, E. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid. 1986.
- Pérez Sánchez, A. "Arte", en *Murcia*. Barcelona. 1977.
- Ruiz Abellán, M.C. *Cultura y ocio en una ciudad de retaguardia durante la Guerra Civil (Murcia 1936-1939)*. Murcia. 1993.
- Ruiz-Llamas, M.G. *Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia (1920-1950)*. Murcia. 1991.
- Schelling, F. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Buenos Aires. 1972.
- Sedlmayr, H. *El arte descentrado*. Barcelona. 1959.
- Segado del Olmo, A. *7 pintores con Murcia al fondo*. Madrid. 1977.
- Séneca. *Sobre la felicidad*. Madrid. 1992 (Trad. Julián Marías).
- Taine, H. *La naturaleza de la obra de arte*. México. 1969.
- Toussaint, L. *El paso y el arte abstracto en España*. Madrid. 1983.
- Vaçant, A.; Mangenot, E. *Dictionnaire de Théologie catholique*. París. 1903.
- Vattimo, G. *Más allá del sujeto*. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica. Barcelona. 1992.
- Vernant, J.P. *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona. 1992.
- Weidewer, R. *Concepto de cuadro*. Barcelona. 1973.
- Winterntiz, E. *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*. Torino. 1982.
- Worringer, C. *Abstraction and empathy*. New York. 1980.

### ARTÍCULOS, PRENSA Y OTROS TEXTOS

- Alemán Sainz, F. "La pintura con alas de Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, abril 1953.
- Alemán Sainz, F. "Hablando de pintura con José Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 9-I-1954.
- Antolín, M. "La emoción en Molina Sánchez", *Época*, Madrid, 3-9-VI-1985.
- Antolín, M. "Molina Sánchez", *Ya*, Madrid, mayo 1985.
- Aransay, "Molina Sánchez en la Sala Libros", *Aragón Express*, Zaragoza, 7-XI-1970.
- Arce, M. "El mundo mágico de Molina Sánchez en la Sala Libros", *Amanecer*, Zaragoza, 6-XI-1970.
- Azcoaga, E. Presencia de la Exp. celebrada en Santander, *Ateneo*, agosto 1946.
- Azcoaga, E. "La pintura de Molina Sánchez", en *Molina Sánchez*, Cat. de la Exp. celebrada en Madrid, Galería Quixote, noviembre 1963.
- Azcoaga, E. Presentación de la exp. celebrada en Madrid, *Sala Edaf*, marzo 1973.
- Azcoaga, E. "Molina Sánchez", *Blanco y Negro*, Madrid, 2-III-1977.
- Azcoaga, E. "Molina Sánchez", *Blanco y Negro*, Madrid, 30-VII-1980.

- Azpeitita, A. "Molina Sánchez", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 17-XI-1994.
- Ballester, J. "Molina Sánchez, en Chys", *La verdad*, Murcia, 23-V-1962.
- Ballester, J. "Molina Sánchez, en Chys", *La verdad*, Murcia, 9-XI-1966.
- Ballester, J. "Molina Sánchez: el color", *La verdad*, Murcia, 8-V-1971.
- Borges, R. "Molina Sánchez", *Diario de Lisboa*, Lisboa, 4-XII-1987.
- Cajilde, I. "José Molina Sánchez", *Artes*, Madrid, 23-VI-1965.
- Campmany, J. Presentación de la Exp. celebrada en Madrid, Galería Alfama, mayo 1985.
- Campmany, L. *Molina Sánchez*. Madrid. 1982 (inéedito).
- Camón Aznar, J. "Molina Sánchez", *ABC*, Madrid, 23-III-1955.
- Campoy, A. M. "Molina Sánchez", *ABC*, Madrid, 7-XI-1963.
- Campoy, A. M. "Molina Sánchez", *ABC*, Madrid, 2-VI-1965.
- Campoy, A. M. "Molina Sánchez", *ABC*, Madrid, 7-III-1967.
- Campoy, A. M. "Molina Sánchez", *ABC*, Madrid, 27-II-1970.
- Campoy, A. M. "Molina Sánchez", *ABC*, Madrid, 21-V-1971.
- Campoy, A. M. "Molina Sánchez, su huerta y sus ángeles", *ABC*, Madrid, 22-VI-1980.
- Campoy, A. M. "Aproximación a Molina Sánchez", en *Molina Sánchez*. Cat. de la Exp. celebrada en Madrid. Galería Biosca, Junio 1980.
- Campoy, A. M. "Molina Sánchez, pintor con ángel", *ABC*, Madrid, 25-IV-1991.
- Casanova. "Conversación con Molina Sánchez", *La Gaceta Regional*, Salamanca, octubre 1960.
- Casanova. "Pinturas de Molina Sánchez (Galería Winker)", *La Gaceta Regional*, Salamanca, 2-XI-1983.
- Casper, P. "Molina Sánchez", *Honneur la patrie*, Estrasburgo, abril 1956.
- Castillo, A. del. "Molina Sánchez", *Goya*, Madrid, nº 101, 1971.
- Castro de Arines, J. "Molina Sánchez", *Informaciones*, Madrid, 10-XI-1954.
- César, A. "Isto é Africa". en *Pinturas de Molina Sánchez*, Cat. de la Exp. celebrada en Estoril, Junta do Turismo de la Costa do Sol, julio 1966.
- Cobos, A. "Molina Sánchez", *Ya*, Madrid, 19-V-1971.
- Cobos, A. "Cuando la pintura es pintura", *Ya*, Madrid, 31-III-1973.
- Cobos, A. "Los ángeles de Molina Sánchez", *Ya*, Madrid, 3-VII-1980.
- Contreras, W. "Óleos de Molina Sánchez", *Información*, Alicante, 22-XII-1963.
- Crespo A. Presentación de la Exp. celebrada en Santander, Galería Sur, Junio 1960.
- Crespo A. Presentación de la Exp. celebrada en Salamanca, Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, mayo 1963.
- Crespo A. "La pintura de Molina Sánchez", *Artes*, Madrid, nº 32, 1962.
- Crespo A. "Evocaciones y sugerencias en la pintura de Molina Sánchez", *Artes*, Madrid, abril 1962.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 26-IV-1981.
- Cruz Fernández, P.A. "Dibujos y gouaches de Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 11-IV-1982.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 10-IV-1983.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 16-IV-1985.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 8-IV-1986.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez, una dimensión desconocida para muchos", *Semanario murciano de La verdad*, Murcia.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 22-II-1990
- Cruz Fernández, P.A. "20 aniversario, 20 maestros", *La verdad*, Murcia, 6-XII-1990.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 19-XII-1990.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 27-II-1991.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 18-II-1992.
- Cruz Fernández, P.A. "Últimas obras de Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 7-III-1993.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 18-IV-1993.
- Cruz Fernández, P.A. "Academia del Jardín", *La verdad*, Murcia, 18-IV-1993.
- Cruz Fernández, P.A. "El mundo angelical de Molina Sánchez en Chys", *La verdad*, Murcia, 8-III-1994.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez en Chys", *La verdad*, Murcia, 13-II-1995.
- Cruz Fernández, P.A. "Luz, color y forma de Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 21-II-1996.
- Cruz Fernández, P.A. "Segunda generación", *La verdad*, Murcia, 4-II-1997.
- Cruz Fernández, P.A. "Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 11-III-1997.
- Cruz Fernández, P.A. "Pinturas de Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 26-II-1988.
- Cruz Fernández, P.A.; Cruz Sánchez, P.A. "Situación actual de la pintura murciana", en *I Premio Regional de Pintura "José María Párraga"*. Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Sala de Exposiciones de San Esteban, 7-29 octubre 1997.

- Cruz Sánchez, P.A. "Diálogos con el arte murciano: Molina Sánchez", Murcia, *Diario 16 Murcia*, Murcia, 6-I-1998.
- De Gusmao, A. "Molina Sánchez", *Ler*, Lisboa, mayo 1953.
- De la Peña, C. "Molina Sánchez", *Línea*, Murcia, 26-XII-1982.
- Delgado, J. "Exposición de Molina Sánchez en el palacio Garci-Grande", *El Adelantado*, Salamanca, 29-XI-1972.
- Entrambasaguas, J. de. Presentación de la Exp. celebrada en Burgos, Sala de Artesanía, diciembre 1946.
- Faraldo, R. "Molina Sánchez", *Ya*, Madrid, 1-III-1967.
- Figuerola-Ferreti, L. "Pinturas de Molina Sánchez", *Arriba*, Madrid, 29-XI-1953.
- Figuerola-Ferreti, L. "Exposición de Molina Sánchez en Sala Ateneo", *Arriba*, Madrid, 16-XI-1954.
- Figuerola-Ferreti, L. "La pintura de Molina Sánchez", *Arriba*, Madrid, 13-IV-1960.
- Figuerola-Ferreti, L. "El óleo vuelve a ser pintura", *Arriba*, Madrid, 15-XI-1963.
- Figuerola-Ferreti, L. "La pintura actual de Molina Sánchez", *Arriba*, Madrid, 1-III-1970.
- Flórez, E. "Molina Sánchez con luces de vidriera", *El Alcázar*, Madrid, 15-V-1985.
- Flores Arroyuelo, F. Presentación de la Exp. celebrada en Murcia, Galería Chys, marzo 1975.
- F.F. "Molina Sánchez, pintor spanhol", *Ala*, Lisboa, octubre 1948.
- De Molina Sánchez a A. Gago, *Alerta*, Santander, 8-VI-1960.
- Galiana, I. "Desde Murcia escribe Ismael Galiana", *El Alcázar*, Murcia, 25-VI-1962.
- Galiana, J. M<sup>a</sup>. "Molina, bajo alas de Salzillo", *La verdad*, Murcia, 20-I-1991.
- Gallego, J. Presentación de la Exp. celebrada en Madrid, Galería Edaf, febrero 1970.
- García Baró, M. "Molina Sánchez expone en Madrid", *La verdad*, Murcia, 10-VI-1947.
- García Martínez, J. "Gente de Murcia: Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 6-VII-1975.
- García Montalbo, P. "Molina Sánchez, en Chys", *La verdad*, Murcia, 7-IV-1972.
- García Montalbo, P. "El tercer día de la creación", en *Molina Sánchez*, Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Galería Chys, abril 1983.
- García Nieto, J. "Carta abierta a mis amigos de las Rías Bajas", *Faro de Vigo*, Vigo, junio 1947.
- García Nieto, J. "Meditación ante unas pinturas", *El Alcázar*, Madrid, 5-IV-1960.
- García Viño, M. "Molina Sánchez en la Sala Abril", *Estafeta Literaria*, Madrid, diciembre 1952.
- García Viñolas, M.A. "Molina Sánchez", *Pueblo*, Madrid, 25-II-1970.
- García Viñolas, M.A. "Molina Sánchez", *Pueblo*, Madrid, 12-V-1971.
- García Viñolas, M.A. "Molina Sánchez", *Pueblo*, Madrid, marzo 1973.
- García Viñolas, M.A. "Presentación de la Exp. celebrada en Lorca, Galería Thais, enero 1980.
- Gaya Nuño, J.A. "Molina Sánchez", *Insula*, Madrid, n° ?. 1955.
- González Vidal, J.M. "¿Qué es lo que abre abril?", en *Molina Sánchez*, Cat. de la Exp. celebrada en Murcia, Galería Chys, abril 1982.
- Gisasola, F. "Molina Sánchez", *Sábado Gráfico*, Madrid, 3-VII-1980.
- Gutiérrez, F. "Molina Sánchez", *La Vanguardia Española*, 21-II-1971.
- Hernández-Ros, A. "Semana de Arte", *La Verdad*, Murcia, 7-IV-1935.
- Hierro, J. Presentación de la Exp. celebrada en Santander, Sala Proel, octubre 1950.
- Hierro, J. "Molina Sánchez en Proel", *Diario Montañés*, Santander, octubre 1950.
- Hierro, J. "Molina Sánchez en abril", *El Alcázar*, Madrid, 3-IV-1962.
- Hierro, J. "Pinturas de Molina Sánchez", *El Alcázar*, Madrid, 6-XII-1963.
- Hierro, J. "Exposición en la Sala Amadis", *El Alcázar*, Madrid, 6-V-1965.
- Hierro, J. "Molina Sánchez", *Informaciones*, Madrid, 22-II-1970.
- Hierro, J. "Molina Sánchez", *Nuevo Diario*, Madrid, 9-V-1971.
- Hierro, J. "Molina Sánchez", *Nuevo Diario*, Madrid, 1-IV-1973.
- Hierro, J. "Molina Sánchez", *Nuevo Diario*, Madrid, 21-IV-1974.
- Horia, V. "Pintura para todos", *Semana*, Madrid, 7-IV-1970.
- Horia, V. "Con alas en los hombros", *Semana*, Madrid, 14-IV-1973.
- Hoyos, A. de. "El pintor Molina Sánchez en Chys", *Hoja del Lunes*, Murcia, 21-V-1962.
- Huidobra, M.T. de. "La pintura de Molina Sánchez", *Diario Montañés*, Santander, octubre 1950.
- J.M.J. "5 minutos de palestra com o pintor Molina Sánchez", *Primeiro de Janeiro*, Coimbra, diciembre 1948.

- Javier. "Óleos de Molina Sánchez en la Escuela de San Eloy", *El Adelanto de Salamanca*, Salamanca, 23-X-1960.
- Jiménez, P. "Molina Sánchez o de lírica y color", *El Punto*, Madrid, 23-X-1987.
- Jiménez, P. "Dibujos de Molina Sánchez", *ABC*, Madrid, 10-I-1991.
- Jiménez, S. "Los ángeles llevan alas", *Juventud*, Madrid, 4-I-1953.
- Jiménez, S. "Molina Sánchez", *Juventud*, Madrid, diciembre 1953.
- Jiménez, S. "Molina Sánchez en Ateneo", *Juventud*, Madrid, noviembre 1954.
- Jiménez, S. "Dibujos de Molina Sánchez en Alfíl", *Juventud*, Madrid, marzo 1955.
- Jiménez, S. "Molina Sánchez", *ABC*, Madrid, 16-V-1969.
- Jiménez, S. "Confesión general de Molina Sánchez", *Semanario murciano de La verdad*, Murcia, 17-IV-1988.
- J.T.A. "Una colección de dibujos del pintor Molina Sánchez", *La voz de Castilla*, Burgos, diciembre 1946.
- Kiehl, R. "A la Universite (salle du club). Exposition Molina Sánchez", *Les Premiers Nouvelles d'Alsace*, Estrasburgo, mayo 1954.
- Kiehl, R. "A la Galerie Aktuarys. Exposition Molina Sánchez", *Les Premiers Nouvelles d'Alsace*, Estrasburgo, mayo 1954.
- Kohler, A. "Molina Sánchez et le bonheur", *La tribune de Gêneve*, Ginebra, 2-III-1964.
- Levi, E. "Molina Sánchez", *Diario Montañés*, Santander, 12-VII-1985.
- Lino, A. "Molina Sánchez", *Diario Ilustrado*, Santander, 3-XII-1957.
- Lizón, A. "Molina Sánchez, un pintor español que ha conquistado Lisboa", *Patria*, Madrid, noviembre 1948.
- Manzano, R. "Molina Sánchez en la Sala Caralt", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 14-III-1948.
- Marsa, A. "Molina Sánchez", *El Correo Catalán*, Barcelona, 27-II-1971.
- Martín Juárez, M.A. "Los ángeles. La fe del antiguo Israel", en "Los ángeles. Doctrina teológica-bíblica", *Biblia y fe*, septiembre-diciembre 1993.
- Martín Santiago, M. "La evasión del hombre por la línea", *El adelanto de Salamanca*, Salamanca, 20-X-1979.
- Martínez Benavente, "Molina Sánchez en la Sala Libros", *El Noticiero*, Zaragoza, 5-XI-1970.
- Martínez Cerezo, A. "El ángel pictórico de Molina Sánchez", *La Gaceta del Norte*, Santander, 2-IX-1972.
- Martínez Cerezo, A. Presentación de la Exp. celebrada en Santander, Galería Sur, marzo 1981.
- Martínez Cerezo, A. Presentación de la Exp. celebrada en Santander, Museo Municipal, julio 1985.
- Martínez de la Hidalga, R. "Molina Sánchez", *Estafeta Literaria*, Madrid, 15-IV-1973.
- Martínez de la Hidalga, R. "Molina Sánchez en la Galería Adrada", *Estafeta Literaria*, Santander, 15-II-1977.
- Martínez Mena, A. "Molina Sánchez, pintor del expresionismo figurativo", *Diario SP*, Madrid, 10-V-1969.
- Martínez Mena, A. "Desde la independencia, Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 26-IV-1991.
- Martínez Pujalte, M. "Molina Sánchez, pintor de ángeles", *Pueblo*, Madrid, 29-IV-1974.
- Molina, C. "Molina Sánchez en Chys", *Línea*, Murcia, 9-XI-1962.
- Molina, C. "Dibujos de Molina Sánchez en la Asociación de la Prensa", *Línea*, Murcia, 14-IV-1966.
- Molina, C. "Molina Sánchez en Chys", *Línea*, Murcia, 9-XI-1966.
- Molina, C. "Molina Sánchez triunfa en Barcelona", *Línea*, Murcia, 21-III-1971.
- Molina, C. "Molina Sánchez en Chys", *Línea*, Murcia, 9-IV-1972.
- Molina, C. "Molina Sánchez en Chys", *Línea*, Murcia, 3-III-1974.
- Molina, C. "Dibujos de Molina Sánchez", *Línea*, Murcia, abril 1977.
- Moreno Galván, J.M<sup>a</sup>. "Los artistas y la Bienal: Molina Sánchez", *El Alcázar*, Madrid, 19-IX-1955.
- Moreno Galván, J.M<sup>a</sup>. "Molina Sánchez", *El Alcázar*, Madrid, 21-XI-1955.
- Molina Sánchez, J.A. *Recordações da viagem por Angola e Moçambique*. Cat. de la Exp. celebrada en Aveiro, Galería Borges, noviembre-diciembre 1966.
- Muller, L. "Molina Sánchez", *Neve-Berner Zeitung*, Berna, 27-XI-1965.
- Oliver, A. "La pintura de Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, enero 1947.
- Oliver, A. "Dibujos de Molina Sánchez en la Sala Clan", *La verdad*, Murcia, 31-I-1948.
- Oliver, A. "Molina Sánchez en Lisboa", *La verdad*, Murcia, 1-X-1949.
- Oliver, A. "Molina Sánchez, Premio Francisco de Holanda", *La verdad*, Murcia, 11-III-1950.

- Oliver, A. "El tema angélico en la obra de Molina Sánchez", *Correo Literario*, Madrid, 15-VIII-1950.
- Oliver, A. "La colaboración de Molina Sánchez con el arquitecto Jimeno", *La verdad*, Murcia, 1-XII-1951.
- Oliver, A. "Los ángeles de Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 14-VIII-1954.
- Oliver, A. "La exposición de Molina Sánchez en Estrasburgo", *La verdad*, Murcia, 14-VIII-1954.
- Oliver, A. "Molina Sánchez en la Sala Ateneo", *La verdad*, Murcia, 14-VIII-1954.
- Oliver, A. "Nuevas actividades de artistas murcianos en Madrid", *La verdad*, Murcia, 8-I-1955.
- Oliver, A. "Nueva exposición de Molina Sánchez en Estrasburgo", suplemento dominical de *La verdad*, Murcia, 27-V-1956.
- Oliver, A. "Molina Sánchez expone en la Sala Abril", *La verdad*, Murcia, 1-V-1960.
- Oliver, A. "Molina Sánchez expone en Salamanca", *La verdad*, Murcia, 4-XII-1960.
- Oliver, A. "Otra vez con Molina Sánchez", *La verdad*, Murcia, 1-XII-1963.
- Oliveira, M. "Un pintor spanhol no SIN", *Diario Popular*, Lisboa, 22-IV-1953.
- Páez Burruezo, M. "Molina Sánchez, exaltación de lo figurativo". Presentación de la Exp. celebrada en Murcia, Galería Chys, abril 1984.
- Pamplona, F. "Molina Sánchez y su teoría de los ángeles", *Diario de La Mancha*, 22-VI-1953.
- Pérez Guerra. "Carne y nervios en los cuadros de Molina Sánchez", *5 Días*, Madrid, mayo 1985.
- Popovici, C. "Molina Sánchez", *Diario SP*, Madrid, enero 1970.
- Ramírez de Lucas, "Molina Sánchez", *Estafeta Literaria*, Madrid, nº 279, 1963.
- Rodríguez Alcalde, L. Presentación de la Exp. celebrada en Santander, Información y Turismo, diciembre 1968.
- Rodríguez Alcalde, L. "Molina Sánchez en la Sala Sur", *Alerta*, Santander, 23-XII-1971.
- Rodríguez Méndez, J.M. "Molina Sánchez", *Alcalá*, Madrid, diciembre 1953.
- Rubio, J. "Molina Sánchez", *ABC*, Madrid, mayo 1985.
- Sánchez Camargo, M. "Exposición en el Ateneo de Madrid", *Pueblo*, Madrid, 9-XI-1954.
- Sánchez Camargo. "Molina Sánchez", *Hoja del Lunes*, Madrid, 2-XII-1963.
- Sánchez Marín, V. "El expresionismo lírico de Molina Sánchez", *Artes*, Madrid, noviembre 1963.
- Sánchez Moreno, J. Presentación de la Exp. celebrada en Murcia, Asociación de la Prensa, mayo 1941.
- Sánchez Moreno, J. "Exposición Molina Sánchez", *Línea*, Murcia, 30-V-1941.
- Sánchez Moreno, J. "Exposición de pintura de Hernández Carpe", *Línea*, Murcia, 6-V-1941.
- Sánchez Moreno, J. "Juicios sobre un certamen artístico regional", *Línea*, Murcia, 4-IX-1941.
- Sánchez Moreno, J. "Notas a una exposición", *Línea*, Murcia, 2-V-1943.
- Sánchez Moreno, J. Presentación de la Exp. celebrada en Murcia, Galería Chys, enero 1953.
- Santos, T. "Óleos de Molina Sánchez", *Diario Regional de Valladolid*, Valladolid, 23-XI-1960.
- Santos Torroella, R. "Molina Sánchez", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 22-II-1971.
- Santos Torroella, R. "Molina Sánchez", *El Noticiero Universal*, Barcelona, junio 1973.
- Scheidegger, J. "Molina Sánchez", *Schwetz*, 28-X-1984.
- Sentís, C. "Molina Sánchez, en Sala Ribalta", *Levante*, Valencia, 6-II-1972.
- Soler, P. "Molina Sánchez en Chys", *La verdad*, Murcia, 3-III-1974.
- Sordo, E. "La obra y la esperanza de Molina Sánchez", *Alerta*, Santander, agosto 1946.
- Stevenson, S. "In spanish studies today", *The studio*, London, 1948.
- Stevenson, S. "Painter's paradise", *Facet*, London, winter 1947-48.
- Trenas, J. "Molina Sánchez, ante problemas de la pintura", *La verdad*, Murcia, 3-VIII-1945.
- Trenas, J. "En Molina Sánchez, moralismo y plástica angélica en el pintor murciano", *Juventud*, Madrid, 1952.
- Valcárcel, C. "Dibujos de Molina Sánchez en la Asociación de la Prensa", *Hoja del Lunes*, Murcia, 18-IV-1966.
- Valcárcel, C. "Molina Sánchez en uno de los momentos más felices de su pintura", *Hoja del Lunes*, Murcia, 4-III-1974.

Valle, J.L. "Los ángeles. Aporte de la literatura apócrifa", en "Los ángeles.

Doctrina teológica-bíblica", *Biblia y fe*, septiembre-diciembre 1993.

Vicent, M. "Molina Sánchez, el germen del color", *Madrid*, Madrid, 21-II-1970.

#### TEXTOS NO FIRMADOS

"En el primer Salón de Primavera de Pintura y Escultura", *La verdad*, Murcia, 23-IV-1935.

"Exposição de Molina Sánchez no SIN", *Novidades*, Lisboa, abril 1953.

"Exposición Molina Sánchez en la Asociación de la Prensa", *La verdad*, Murcia, 30-V-1941.

"José Antonio Molina Sánchez está asustado del éxito...", *Línea*, Murcia, 25-II-1970.

"Molina Sánchez, Premio "Francisco de Holanda", falanos da pintura moderna espanhola e da arte portuguesa des nossos dias", *Diario Popular*, Lisboa, 28-XII-1949.

"Visita de confianza al Salón de Primavera", *La verdad*, Murcia, 4-V-1935 y 5-V-1935.



Este catálogo se imprimió con motivo de la exposición  
**MOLINA SÁNCHEZ**  
que se celebró entre mayo y junio de 2002  
en la Sala de Exposiciones de la Iglesia de San Esteban  
de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia