

JESÚS MOLINA
VIVIR UNA IDEA

Zamora

Del 5 al 30 de abril de 2006

Palencia

Del 4 al 29 de mayo de 2006

Valladolid

Del 1 al 25 de junio de 2006

León

Del 4 al 30 de julio de 2006

COMISARIO
Eduardo Aguirre Romero

EXPOSICIONES

Zamora
Del 5 al 30 de abril de 2006

Palencia
Del 4 al 29 de mayo de 2006

Valladolid
Del 1 al 25 de junio de 2006

León
Del 4 al 30 de julio de 2006

PRODUCCIÓN
Caja España Obra Social

TRANSPORTE
Feltretero División Arte
Artefacto Producciones

SEGUROS
Caja España
AON Gil y Carbajal

MONTAJE
Artefacto Producciones

CATÁLOGO

DOCUMENTACIÓN
Rafael Molina Fernández
e Isabel Ramos Roda

IMPRIME
Graficas Celarayn, León

La Obra Social de Caja España y el comisariado de "Vivir una idea" desean dejar constancia de su agradecimiento por la gran ayuda recibida de don Rafael Molina Fernández y doña Isabel Ramos Roda, sin ellos esta exposición no hubiese podido llevarse a cabo de la misma forma. Asimismo, han sido muy valiosas las colaboraciones de doña María Ascensión Molina Fernández, don Juan Manuel Rodríguez Prada y don Juan de Ávalos. Y al pintor Adolfo Álvarez Barthe, quien creyó desde el principio en el proyecto.

© de la edición:
CAJA ESPAÑA

© de los textos: sus autores

© de las fotografías:

Pas-Quin

Archivo Familia Molina

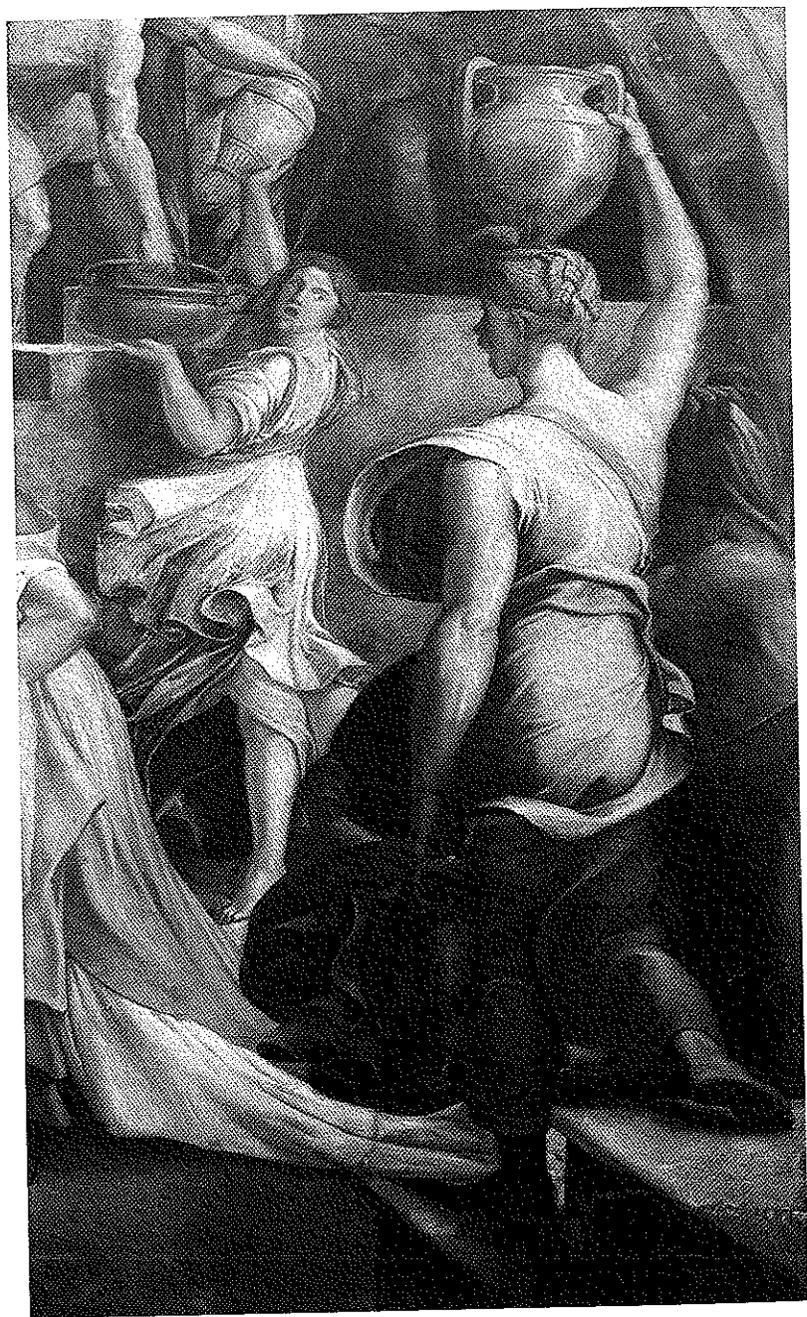
Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid, pp. 133, 142, 143, 171, 214, 215, 228, 232, 233 y 241

MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2006

Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagristà. Pp. 138, 176, 177, 178, 179,
180, 181 y 193

ISBN: 84-95917-31-9

Depósito Legal: LE-793-2006



JESÚS MOLINA

Y EL INGREDIENTE ITALIANO EN EL ARTE DE NUESTRO SIGLO DE PLATA

MIGUEL CABAÑAS BRAVO [DPTO. DE HISTORIA DEL ARTE. I.H. CSIC]

A la vista de la producción del pintor Jesús Molina (Cerecinos de Campos, Zamora, 2-X-1903/Madrid, 14-IX-1968), se podría decir que la influencia del primitivismo y la simplificación clasicista del arte italiano, que empezó a hacer especial mella en él a raíz de su estancia en Italia durante el primer lustro de los pasados años treinta, no sólo fue un hecho fundamental en su evolución, sino también toda una constante, luego reelaborada, en su obra. Pero es más, por lo común se ha insistido en hacer provenir la primera llegada de renovación y avance al arte español de las cercanías a la Escuela de París y, en general, de las múltiples aproximaciones o influencias respecto al vanguardismo que se cocinaba en la capital gala, olvidando otra vía de penetración renovadora, acaso menos directa, pero profundamente imbricada en la tradición española. Ésta es la que discurría desde que, en el siglo XVIII, se intensificara la visita del artista español a Italia, oficialmente sancionada —en la voluntad de consolidar el fenómeno— con la creación en 1873 de la Academia de España en Roma.

Página anterior: Copia de un fragmento del mural de Rafael Sanzio *El incendio del Borgo*, realizado por Jesús Molina durante su estancia en la Academia de España en Roma. Ministerio de Asuntos Exteriores.

En otras palabras, se ha tenido poco en cuenta, respecto al progreso del arte avanzado español, la vía de la influencia del arte italiano; un arte que, tras la Gran Guerra y subsiguiente "regreso al orden", con su llamada a una nueva consideración de las figuraciones, la mediterraneidad y el clasicismo, también fue calando entre los españoles ávidos de una novedad cercana a lo propio. Estos artistas, así, sumaron a su dirección vanguardista un importante ingrediente de aire italiano, que no podemos desconocer y que no sólo se fue desarrollando durante el brillante período de la llamada Edad de Plata, sino que se extendió sin demasiados problemas, aun con sus adaptaciones, varias décadas más allá. De esta manera, dado el escaso margen de acción concedido durante la década de la autarquía a la renovación vanguardista y las rápidas acusaciones de "arte extranjerizante" aplicadas a cualquier mirada sobre lo foráneo, la influencia del arte italiano será uno de los más importantes elementos que traspasen la guerra civil y que se mantenga luego, durante las primeras décadas de postguerra. Por tanto, ello formará una parte destacada y argumentadora no sólo de la llamada Edad de Plata, sino de lo que, en conjunto y más ampliamente, hemos calificado en más de una ocasión como nuestro *Siglo de Plata*.

Jesús Molina, bien que poco conocido, es una muestra inmejorable de esa penetración y de esa permanencia de la influencia italiana –aun con su reelaboración y absorción en la tradición

clásico-realista de nuestro arte-, que se daría en buena parte de esa esplendorosa centuria pasada. Aunque avanzando el tiempo, cuando otros valores como los de la abstracción hicieron acto de presencia, la permanencia desactualizada de esa influencia también se convertirá en una rémora. Pero vayamos por partes, para mejor percatarnos de esa nada fácil instalación de la evolución y producción de nuestro pintor, que luego exponaremos, en ese doble contexto.

Efectivamente, Jesús Molina se formó y comenzó viviendo inmerso no sólo entre algunos interesantes y poco atendidos aspectos de la llamada Edad de Plata, sino que también su trayectoria continuó siendo resistente e ilustrativa de la fortuna de esos aspectos a su paso por las décadas centrales de esa brillante centuria a la que nos hemos acabado de referir como *Siglo de Plata*. No obstante, puesto que también compete a la inscripción de muchos otros artistas, quizá se haga preciso matizar algo sobre esa larga centuria y los amplios tramos que, con una guerra civil tras su primer tercio, se suelen marcar como compartimentos casi estancos del desarrollo artístico español. Urge, en este sentido, una relectura globalizada sobre el escenario artístico de actuación de muchos artistas que, como Jesús Molina, pasaron por algunos de estos tramos. De forma que, disminuyendo los prejuicios y ampliando las miras, se destierren muchos de los tópicos historiográficos que andan generalizados y que, para el caso del período franquista, nos hablan de un páramo o erial cultural, sin apenas continuidad

El pintor Jesús Molina.



con la llamada Edad de Plata, la cual habría perdido su continuidad y lo mejor de sus protagonistas en el exilio.

Ciertamente fue importante y muy trascendente la recurrente adjetivación de “Edad de Plata” que, en 1965, empezó a utilizar José M^a Jover y popularizó luego José Carlos Mainer, la cual aportó una rápida e ilustrativa imagen del notable periodo artístico-cultural español que discurrió a lo largo del primer tercio del siglo XX¹. Pero la cuestión es que, con ella, en gran medida se actuaba por contraste menospreciador de lo que vino después, tras el conflicto bélico. No tardaron mucho en surgir las voces de alarma y las llamadas a los replanteamientos, tras que en 1976, Julián Marías, publicara su famoso y significativo artículo “La vegetación del páramo”; en el cual porfiaba, arguyendo la necesidad de revisión de la imagen del erial intelectual y creativo aplicado a la España de postguerra, con quienes –concluía Marías– “hablan de páramo y se les pasa esta frondosa, esperanzadora vegetación, que pudo brotar en el clima más inhóspito, sin abono, sin cultivo, mientras tantos intentaban simplemente descartarla”². Pero hoy, a la vista de los estudios, cada vez más abundantes, sobre la creatividad y la cultura desarrolladas en uno y otro momento separados por la guerra, mientras se haya consolidada la primera imagen, parece habernos crecido ya tanto la “vegetación” de la otra, que bien haríamos en enlazar sus floraciones, aunque debamos considerar entre medias momentos de ralentización a causa de sequías y falta de cuidados.

1. MAINER, J.C.: *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de un proceso cultural*, Barcelona, Asenet, 1975 y *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983. El propio Mainer ha explicado («Al final de otro noventa y ocho», *Residencia*, nº 7, Madrid, Marzo 1999, pp.33-35), como la denominación de Edad de Plata, aplicada al primer tercio de siglo, procede del profesor José M^a Jover Zamora (véase URBIETO, A.; REGLÁ, J.; JOVER, J.M. y SECO, C.: *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1965, pp.717-739).
2. MARÍAS, Julián: «La vegetación del páramo», *El País*, Madrid, 21-XI-1976.

La figura y producción de algunos artistas que estuvieron presentes en ambos momentos, como Jesús Molina, nos muestran así, con su trayecto, diferentes aspectos en el proceso de transición de uno a otro escenario, incluso la complejidad de los mecanismos de paso y actualización de muchas de las inquietudes y búsquedas artísticas. Éste es el caso del citado interés por el arte italiano, que podemos figurarnos con cierta evidencia en el caso de artistas como Roberto Fernández Balbuena, Timoteo Pérez Rubio, Joaquín Valverde, Eduardo Chicarro, Gregorio Prieto, Manuel Pascual, Mariano Rodríguez Orgaz, Enrique Pérez Comendador, Honorio García Condoy, Arturo Souto, Luis Berdejo, el propio Molina y algunos otros artistas que, durante los años veinte y hasta el comienzo del conflicto bélico español, fueron formándose, en diferentes años, en la Academia de España en Roma. Algunos de ellos, como Fernández Balbuena, Pérez Rubio, Prieto, Pascual, Rodríguez Orgaz, García Condoy o Souto, arrastraron luego esa influencia italiana durante su exilio postbélico; pero otros, entre los que se encuentra nuestro pintor, mantuvieron y alentaron ese ingrediente en la España de postguerra. Además, por otro lado, ese interés por el arte de Italia, no se dio sólo entre los artistas vinculados a la citada Academia, sino que también alcanzó a otros que, por diferentes medios y circunstancias, viajaron durante los años veinte y treinta a Italia y su influencia fue luego importante en el arte desarrollado en la España de los constreñidos años cuarenta. Pongamos por caso entre ellos –por su diferente orientación y audiencia– a dos pintores ausentes

Cartelistas durante la guerra.



3. Véase respecto a la inscripción de la primera: CABAÑAS BRAVO, M.: «Delhy Tejero: Una imaginación ensimismada en las décadas centrales del siglo XX», en ALAMINOS, E. (comisario): *Delhy Tejero (1904-1968), 111 Dibujos*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Diciembre 2005-Enero 2006, pp.27-54. Respecto a los viajes e influencia italiana del segundo: FRANCO, A.: «Itinerarios de un pintor errante» y PÉREZ SEGURA, J.: «El impacto de lo italiano: primitivismo, metafísica y novecento», ambos en FRANCO, A. (comisario): *Ortega Muñoz*, Badajoz, MEIAC, Mayo-Julio 2004, pp.17-46 y 99-118.

4. La propuesta sobre el esplendor artístico-cultural de nuestro siglo XX abarcaría y consideraría, por tanto, no sólo el mayor o menor esplendor del período anterior al conflicto bélico, sino también la cultura española desarrollada luego en el exilio, la que se dio en la España de Franco e, incluso, los destellos del desarrollo cultural del último cuarto del siglo. Y englobamos también la diferente y frondosa «vegetación» que se comprueba pobló las hasta ahora consideradas etapas más sombrías del siglo, sencillamente porque, además de sus valores intrínsecos, pensamos que los períodos políticos autoritarios, como lo fue el franquista, no tienen por qué estar necesariamente reñidos con



del escenario español durante la guerra –y por ello con menos problemas a su regreso– como la zamorana Delhy Tejero, en cuanto a la pintura mural y la absorción de los primitivos, y, sobre todo, el extremeño Godofredo Ortega Muñoz, respecto al impacto del primitivismo, la metafísica y el novecentismo italianos³.

Circunstancias como esta presencia del influjo italiano, que nos sirven de puente entre uno y otro momento y apoyan la visión de continuidad en el avance renovador del siglo, son, entre otras, las que hacen que, desde hace algún tiempo, nuestra propuesta sea la de considerar al conjunto del arte y la cultura españoles del siglo XX como nuestro *Siglo de Plata*, extendiendo una denominación que, hasta ahora, sólo se venía aplicando para su primer tercio. No obstante, quizá cupiera hablar, al tratar de las primeras décadas de postguerra, de ciertas ralentizaciones y nefastos conatos reorientadores; mas su peso no es suficiente ni decisivo para dejar de conformar este *Siglo de Plata*, que en todo caso contaría, de manera más abundante y positiva, con el resto de los aportes del período franquista a la cultura y el arte⁴.

En la misma línea, a pesar de poderse contar con diferentes frenos e incluso extravíos, para hacer más cabal esa relevante consideración de la centuria del novecientos y fijar mejor en su contexto las filiaciones creativas que mantuvieron pintores como Jesús Molina, también conviene analizar la interesante permanencia de la influencia italiana en las primeras décadas de

postguerra; asunto durante mucho tiempo apenas considerado o simplemente englobado entre los registros más clasicistas y academicistas de la nueva cultura artística impuesta por los vencedores del enfrentamiento bélico. No obstante, hace ya más de una década, que historiadores como Francisco Calvo Serraller empezaron a insistir en “el intento de promocionar una orientación vanguardista de naturaleza «clásico-mediterránea» al estilo del *novacentismo italiano*” que hubo en la España más inquieta de estos años; un “clasicismo novecentista italiano [que al cabo] venció a la Escuela de París”⁵. Fueron los inicios de cierta revisión en torno a la presencia y el papel de la influencia extranjera durante la postguerra, que luego se ampliaron con nuevas reflexiones generales. Como es el caso de la de Guillermo Solana, quien asimismo argüiría que se hacía necesario reparar en “un eslabón fundamental: la huella que el arte italiano, de la *pittura metafísica* al movimiento *Novocento*, había dejado impresa en el arte español en la década de 1940”⁶. Los trabajos de éstos y otros pocos especialistas, que a veces también han profundizado en casos concretos de artistas, como el citado de Ortega Muñoz o el de otros que buscaron entonces su acomodo mirando a lo italiano⁷, en su argumentación, han venido insistiendo fundamentalmente en el impulso de algunos teorizadores, como Pedro Laín, Rafael Sánchez Mazas y muy especialmente el influyente Eugenio D’Ors, que ya desde sus primeras proclamas de la Academia Breve de Crítica de Arte, dejó claro su deseo de que fueran conocidos en España los pintores del grupo *Novocento*. A ello habría que sumar

la sagacidad y la brillantez cultural y artística, como demuestra el magnífico ejemplo referente de nuestro Siglo de Oro. (Véanse entre otros breves desarrollos nuestros del planteamiento: CABAÑAS BRAVO, M.: «El exilio artístico del 39 en México. Etapas y actividad del artista transterrado durante los años cuarenta», en AA.VV: *El franquismo: El régimen y la oposición*. Actas de las IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre la investigación en Archivos, vol. 2, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha, 2000, pp.753-754 y n.1; CABAÑAS BRAVO, M.: «Ortega Muñoz», *Archivo Español de Arte*, nº 307, Madrid, CSIC, Julio-Sep. 2004, pp.339-340; CABAÑAS BRAVO, M.: «Del “páramo cultural” al “siglo de plata”», *ABC* (Blanco y Negro, Cultural, nº 665), Madrid, 23-X-2004, p.18; CABAÑAS BRAVO, M.: «Delhy Tejero,...», *Op. cit.*, 2005, pp.27-54 y CABAÑAS BRAVO, M.: *Antonio Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, p.18).



5. CALVO SERRALLER, F.: «¿Aislamiento internacional o vacío social? Reflexiones sobre el arte español de la década de los cuarenta a través de las exposiciones», en TUSELL, J. y MARTÍNEZ-NOVILLO, A. (comisarios): *Arte para después de una guerra*, Madrid, CAM, Sala de Plaza de España, Diciembre 1993-Enero-1994, pp.69-75.

6. SOLANA, G.: «Un cierto aire italiano. Resonancias del exterior en los años cuarenta», en BRIHUEGA, J. y LLORENTE, A. (comisarios): Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil, Madrid, Fundación Caja Madrid, Oct. 1999-Enero 2000, pp.135-142.

7. Véase, por ejemplo, el caso del pintor Juan Antonio Morales (ARIAS, Laura: Juan Antonio Morales. De la vanguardia al retrato de sociedad, Palencia, Diputación P. de Valladolid, 2005, pp.117-121, 146-151).

El pintor (el primero por la izquierda) durante una cena homenaje con amigos.

significativas exposiciones de artistas italianos en el Museo de Arte Moderno madrileño, con las tempranas individuales de los italianos Domenico de Marchis (1940) y Guido Caprotti (1942) y, sobre todo, la importante y culminante colectiva de 1948 *Arte italiano contemporáneo*, la cual, entre los casi treinta artistas representados, exhibía obra de algunos relacionados con la Metafísica –De Chirico, Carrà, Morandi–, el Novecento –Campigli, Sironi, De Pisis, Carena, Casorati, Tosi, etc.– o el posterior grupo antifascista *Corrente* –Guttuso, Manzù, Billori, Mafai, Tomea, etc.–. Varias de sus obras incluso fueron compradas por el museo, pero asimismo podríamos señalar como sintomático, entre otras tantas vías de acercamiento y fomento de lo italiano, la creación de grupos avanzados de vínculo italiano, como el efímero Postismo (creado en 1945 y que contó entre sus miembros con antiguos pensionados de Roma, como Chicharro y Gregorio Prieto), el



regreso en 1947 y exposición en el Museo de Arte Moderno de Gregorio Prieto o la activa presencia en aquella escena de postguerra de figuras como Alberto Sartoris y Carla Prina. No obstante, conviene separar de las penetraciones e influjos artísticos procedentes de la península mediterránea, cualquier intento serio de asociar ideológicamente las directrices del fascismo italiano y las reorientaciones estilísticas españolas de postguerra, que apenas llegaron a constituir un conato insustancial de estilo franquista⁸.

Se han indicado con más o menos insistencia, por tanto, algunos de los factores más significativos que explican esa mirada hacia lo italiano, pero quizá se han analizado poco algunos de los componentes que, desde nuestro punto de vista, más contribuyeron a hacer posible que prosperara esa relativa "italianización" de nuestro arte, sin que hubiera acusaciones relevantes de extranjería. Y es que el terreno ya estaba abonado; pues, además de los viajes y vivencias italianas más particulares, que dejaron hondo poso estético entre nuestros artistas, se mantuvo en nuestra escena de postguerra un gran prestigio hacia quienes se habían formado en instituciones como la Academia de España en Roma, favoreciendo la continuidad de la aproximación a lo italiano o su recuerdo en una línea apenas interrumpida por la guerra (aunque tras el estallido bélico del 36, la Academia permaneciera cerrada hasta 1948). Ese bagaje, por tanto, fue esencial en el caso de pintores como Jesús Molina, envuelto

8. Como ha indicado Ángel Llorente, una «mirada a las obras de los artistas que, de una u otra manera, podemos relacionar con el pretendido "estilo franquista", nos revela la presencia de características cercanas a la pintura italiana de entreguerras, sobre todo de Valori Plastici y del Novecento, tendencias con las que, como se sabe, el fascismo de Mussolini se relacionó por su mitificación de la historia de Italia, que entroncaba con el retorno al clasicismo y a la tradición nacional auspiciadas por aquéllas. Pero salvo en el caso de unos pocos artistas que conocían la ideología por haber residido en Italia (José Aguiar, Joaquín Valverde), el parentesco fue más formal que ideológico» (LLORENTE, A.: «Pertrechos visuales de una postguerra. Presencia y recepción del arte de los años treinta», en *Ibidem*, p.49).



claramente en este contexto y cuya trayectoria artística se vio sobremano marcada por su estancia italiana, sin que lograra desasirse del todo y a tiempo de algunos rigores pronto devenidos en rémora academicista. En consecuencia con ello, nos proponemos analizar aquí la presencia del pintor zamorano, sobre todo, en el panorama artístico español de los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta, esto es, prácticamente durante las décadas centrales del pasado siglo, que también son las que abarcan lo fundamental de la trayectoria profesional del pintor. No obstante, para entender bien su inscripción posterior al conflicto bélico, donde discurrirá la mayor parte de esa trayectoria, es necesario reparar con detalle en la trascendente década de los años treinta, en la que se produjo su fundamental inmersión en lo italiano y el nada desdeñable factor del compromiso republicano ante la guerra, pues de esos años extrajo enseñanzas que siempre le resultaron recurrentes. Nos explicaremos mejor así su vuelta en los cuarenta a los géneros figurativos tradicionales y a las formas rotundas y clasicistas de lo italiano, incluso su aproximación a ciertos cauces promocionales de lo académico (como certámenes e instituciones oficiales y semioficiales y algunas galerías); obligándole luego, a partir de los años cincuenta, a subsistir creativamente con su destreza dibujística y su vivo cromatismo en ese tipo de ambientes, alejados del avance artístico más visible de otras alternativas. Veamos, pues, como evolucionó este pintor.

Venido al mundo en Cerecinos de Campos (Zamora), el 2-X-1903, el futuro pintor Jesús Molina, al igual que su hermano menor Francisco (nacido cuatro años después y cuya vocación pictórica se perdería luego entre la diáspora republicana), no permanecieron mucho en tierras zamoranas. Poco después del nacimiento del último, debieron instalarse en Ciudad Real, de donde era originaria su madre, y donde Jesús cursó un año en la Escuela de Artes y Oficios. Aunque, en 1920, ya estaba instalado en Madrid y había ingresado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, al tiempo que perfeccionaba sus aptitudes en la academia particular que mantenía Fernando Álvarez de Sotomayor, antiguo pensionado de Roma e influyente pintor de la "oficialidad", que llegó a ser director del Museo del Prado antes y después de la República y la guerra civil (entre 1922-1931 y 1939-1960) y de quien Molina se llamaría discípulo.

De su rápido aprendizaje y buenas aptitudes artísticas, nos hablan ya las cartas de recomendación de sus profesores de San Fernando, Álvarez de Sotomayor, Julio Romero de Torres, Mariano Benlliure y Victorio Macho, con las que Jesús Molina acompañó dos frustradas solicitudes de ayuda económica a la Diputación de Zamora, una en 1924, para continuar sus estudios en Madrid, y otra en 1926, para ampliar sus estudios pictóricos en Roma. Dado el pobre resultado, entre octubre de 1930 y mayo de 1931, el joven zamorano se centró en la realización de los exámenes de oposición para obtener la pensión de pintura de la Academia de España en Roma. La cual, tras



9. La convocatoria se publicó en la Gaceta de Madrid de 24-V-1930. Hubo 20 aspirantes a la plaza de pintura (de las 24 solitudes iniciales), que realizaron los ejercicios de oposición entre el 10-X-1930 y el 28-V-1931, cuyo temario teórico comprendía Anatomía Artística, Perspectiva y 40 temas de Historia de las Bellas Artes. La plaza se concedió a Luis Berdejo, aunque también se indemnizó reglamentariamente a Jesús Molina y Juan Eugenio Mingorance por haber llegado al final de los ejercicios. El repentino fallecimiento del candidato elegido para la pensión de música, hizo que, por Orden Ministerial de 19-XII-1931, la vacante se trasformara en beca de pintura y que, el mismo tribunal de oposición hubiera de elegir entre quienes acabaron todos los ejercicios de oposición, el cual, reunido el 13-II-1932, otorgó por mayoría la pensión a Jesús Molina. Éste, pues, fue nombrado para la pensión de pintura (figura), con un sueldo de 6000 pesetas anuales, el 22-II-1932, tomando posesión tres días después. (Véase CASADO, Esteban: «La Academia de Roma entre 1900 y 1936», en REYERO, Carlos (comisario): *Roma. Mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España, 1900-1936*, MAE, Roma/Murcia, Academia de España/Palacio Almudí, Sep.-Dic.1998, pp.64-65).

diferentes avatares, le fue concedida en 1932, tomando posesión de la pensión en febrero, aunque no se presentó en Roma hasta finales de agosto, al haber hecho uso del permiso de seis meses para viajar al extranjero, que obligatoriamente hubieron de tomar todos los pensionados por las obras que se ejecutaron en ese año en el edificio de la Academia⁹.

Efectivamente, Molina, que durante ese tiempo viajó por Portugal, Francia, Inglaterra, Alemania, Austria, Suecia y Noruega, también pasó en París parte del verano de 1932¹⁰, antes de instalarse en Roma, donde todavía coincidirá en la Academia –hasta octubre de 1933– con algunos compañeros de la promoción anterior, como los pintores Eduardo Chicharro y Gregorio Prieto, el escultor Tomás Colón y la músico María de Pablos. Además de convivir con los de su promoción: el pintor Luis Berdejo, el escultor Francisco Gutiérrez Frechina, el grabador y escultor Manuel Pascual y el arquitecto y pintor Mariano Rodríguez Orgaz (todos ellos cesados entre diciembre de 1935 y enero de 1936, salvo Frechina, que sólo había tenido una pensión de dos años, y el propio Molina, que obtuvo una prórroga de seis meses), y, algún tiempo, con los de la promoción siguiente: los pintores Balbino Giner y Arturo Souto, los escultores Enrique Pérez Comendador y Honorio García Condoy, el arquitecto José Ignacio Hervada y el músico José Muñoz Molleda (incorporados a partir de abril de 1934 y cesados, a causa del alzamiento del 18 de julio de 1936, bien en noviembre de ese año, como Molina y los pensionados que siguieron fieles a la República, o bien en agosto de 1939)¹¹.

Con todo, advertamos sobre su formación y fuentes de inspiración, como ha hecho Carlos Reyero refiriéndose esencialmente a Berdejo y Molina, que los “pensionados por la pintura de figura durante el período republicano representan la definitiva integración de la vanguardia en unos esquemas formativos tradicionales”; y, en este sentido, como continúa indicando en su análisis, observaremos que tanto la mayoría de las pinturas de Berdejo, “como, sobre todo, las posteriores de Molina García de Arias, son susceptibles de ser puestas en paralelo –en virtud de su propio testimonio, sobre todo– con el movimiento de los «valori plastici» italianos y la revisión del clasicismo renacentista, que supone un renovado interés hacia Giotto y Massaccio a base de la representación de cuerpos rotundos de ascendencia cubista”. Incluso la producción de Molina, como opina Reyero, se hace más expresiva –y por ello mismo acaso más “conservadora”– de esa renovada recuperación y visión del clasicismo¹².

En este ámbito, por tanto, nos hallaremos con un Molina que pasó su primer año en Roma inmerso en estudios sobre el desnudo, entregando, como obra correspondiente a su primer envío reglamentario, un óleo con desnudos de ambos sexos, que en lo formal suponía la reactualización del viejo ejercicio del desnudo clásico, acorde con ese ámbito de “regreso al orden” de los años treinta tan presente en Italia. De hecho, esa misma línea figurativa y recuperadora, centrada sobre las referencias clásicas y la reflexión sobre el desnudo,

10. Véase REYERO, Carlos: «Pintura y pintores en la Academia Española, 1900-1936» en *Ibidem*, pp.35-36, SANZ Y DÍAZ, José: «La plenitud creadora de Molina», *El Progreso*, Lugo, 28-III-1952 y LORENTE, Jesús-Pedro: «Pensionados de entreguerras de la Academia Española en Roma», *Artigrama*, no 5, Zaragoza, 1988, p.226.

11. Hay que matizar, en cuanto al último hecho, que la Academia quedó del lado del bando sublevado, por lo que los ceses de noviembre del 36 sólo los acataron Souto, García Condoy y Molina, a quien el estallido de la guerra casualmente le pilló en Madrid y ya no regresó. Sin embargo, Balbino Giner también cesó en noviembre de 1936 al ser llamado a filas en la zona franquista, aunque Pérez Comendador pasó toda la guerra en la Academia hasta su cese en agosto de 1939, al igual que los más viajeros Muñoz Molleda y Hervada, que previamente pasaron parte del período bélico en Alemania y Grecia, respectivamente. (Véase CASADO, E.: *Op. cit.*, 1998, pp.67-68 y LORENTE, J.-P.: *Op. cit.*, 1988, pp.213-230). Por otro lado, comentemos que, la estancia de Molina en la Academia, en su mayor parte coincidió con el período de dirección de Ramón del Valle Inclán, iniciado a comienzos de 1933 y acabado en 1935 (sucedió a Miguel Blay,



1926-1933, y fue seguido por Emilio Moya, 1936-1939), así como que algunos pensionados del momento, como Pérez Comendador (que luego, entre 1969 y 1974, también fue su director), han recordado su presencia, entre la buena amistad y el fervoroso trabajo que hubo entre ellos, indicando que destacaban de Molina «sus dibujos de color plenos y expresivos», así como que estuvo entre «los mejor dispuestos a dar la batalla» contra las arbitrariedades del director, hasta que se marchó a Madrid. «La guerra civil de 1936 –continúa– nos separó a los pensionados sin que la amistad sufriera. Souto y Condoy estaban en París; Berdejo y Molina estaban ya en España y Pascual marchó a un país de Centroamérica. En Roma quedamos Hervada, Molleda y yo, pues Giner se marchó a España». (PÉREZ COMENDADOR, E.: «Recuerdos de la Academia», en *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Palacio de Velázquez, 1979, pp.41-50).

«

12. Para argumentarlo acude Carlos Reyero, además, a la revisión de los tópicos sobre la Antigüedad que hace el propio Molina en su memoria reglamentaria, donde el pintor señala: «Rechazo la

»

fue también la que mantuvo su inseparable colega Luis Berdejo, quien sintetizó en su pintura ciertas características del clasicismo de Ingres, la descomposición en planos cromáticos de ascendencia neocubista y cierto mediterraneísmo tardío. Además, en 1933 y 1934, para la realización de su segundo envío, Molina decidió estudiar la pintura florentina y se estableció con su amigo Berdejo en Florencia –donde éste ya se había instalado en la primavera de 1933 con objeto de estudiar la técnica del fresco–, y, como el turolense, realizó una copia de un fragmento de *La última cena* del cuatrocentista Andrea del Castagno, conservada en el Cenacolo di Sant' Apollonia. Luego aprovechó para viajar por las ciudades de Venecia, Arezzo, Asís y Padua.

En el último trimestre de 1934, Molina trabajó en la Academia de Roma, estudió las obras de varias villas y museos romanos y visitó Nápoles y la exposición de Arte Decorativo de Génova. A comienzos de 1935 se instaló en París, ciudad que le entusiasmó, aunque a finales de agosto de ese año ya estaba en Roma y había hecho entrega de su envío de tercer año: tres bocetos y el óleo *Desnudo de mujer*, que representaba, con aire ingresco, una mujer de espadas ante un espejo, obra acaso también pensada para figurar en la Bienal de Venecia de 1936. Comenzó entonces a trabajar en el envío de cuarto año, titulado *Atletas (Jugadores Olímpicos)*, concluido a principios de año y con el que asimismo participó en Madrid en la Exposición Nacional de 1936. También entregaría,

tras concedérsele una prórroga de seis meses –por Orden Ministerial de 28-III-1936–, cuyo disfrute en Roma quedaría truncado por el estallido de la guerra, una última obra, posiblemente *Ofrenda a la vida (El triunfo de la vida)*, con desnudos del mismo tipo que sus anteriores obras¹³.

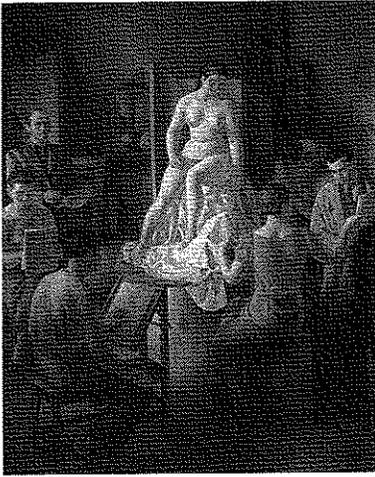
Mas, si buscamos una imagen tanto sobre el peso de la influencia italiana, marcada por la revisión de lo clásico y las miradas de retorno al clasicismo del novecentismo, como sobre la atmósfera de valores que circundaba a aquellos pintores pensionados de la Academia de Roma, quizá la podamos resumir en el cuadro de Luis Berdejo *Clase de dibujo*; lienzo realizado a lo largo de 1935 –y acabado en enero de 1936 para conformar su envío reglamentario–, en el cual aparecen retratados, tomando apuntes alrededor de una oronda modelo desnuda, émula de aspectos clasicistas e italianizantes, el autor, Jesús Molina (sobre quien además Berdejo realizó varios estudios previos) y otros personajes. Curiosamente, este cuadro, con toda su carga de significaciones, sería presentado por el pintor turolense a la primera Exposición Nacional que hubo tras la de 1936, esto es la de 1941, obteniendo con la tela la Medalla de Segunda Clase. Lo cual nos demuestra la pervivencia, continuidad y buena acogida de ese tipo de valores potenciados por los pensionados republicanos en Roma en los inicios de la postguerra española.

No obstante, antes de que acabara el conflicto bélico y Molina buscara acomodo en ese duro escenario postbélico,

idea de seguir la tradición (...)/. [Hemos sido] idólatras pobres de talento, intuición y sensibilidad [de la Antigüedad] (...)/ Pudiera “ser” que cuando nos acordamos o miramos a la antigüedad, nuestro recuerdo sufriera un calambre vertebral y nuestra mirada no viera aquello que “es” y “fue” para los antiguos. ¿Por qué no? Cuantas manifestaciones antiguas guardan aun virgen su secreto para nosotros. Pero el hecho de que aún no hayan sido comprendidas o descubiertas no quiere decir que aquello no tenga valor o por el contrario afirmar que es una maravilla (...).» (Véase REYERO, C.: “El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma, 1900-1936”, en AAVV: *La visión del mundo clásico en el arte español*. VI Jornadas de Arte, Madrid, CSIC-Alpuerto, 1993, pp.399-401).

«

13. Sobre el paso de Molina por la Academia, sus viajes, actividad y envíos, véanse los diferentes datos aportados LORENTE, J.-P.: *Op. cit.*, 1988, pp.226-227; REYERO, C.: *Op. cit.*, 1998, pp. 35-36 y 86 y CASADO, E.: *Op. cit.*, 1998, pp.64-65.



Clase de dibujo de Luis Berdejo.

le quedaba por recorrer al pintor un largo camino, de muy diferentes circunstancias e influencias a las del pensionado romano. Efectivamente, desde 1935 venía presentándose el pintor zamorano a diferentes certámenes celebrados en Madrid, en los que obtendría muy buenas críticas, como ocurrió en el Concurso Nacional de Pintura convocado por la República en 1935, dedicado a dos temas de gran interés: el desnudo –precisamente– y un proyecto de decoración mural para una escuela. El reputado crítico Manuel Abril, que se paró extensamente a comentar los pros y los contras que conllevaba potenciar el asunto del desnudo, consideró que sólo hubo seis artistas que presentaran “obras logradas: Molina, Berdejo, Muntaner, Vázquez Díaz, Pérez Rubio y Flores”, añadiendo sobre los dos primeros: “Muy bueno el de Berdejo, aunque ya tanto, que quizá sea académico. Le gana, en ese sentido, el de Molina, cuadro espléndido, de una fortaleza vital, que nos hace ver cumplidas –y aún más de lo que pensábamos– las esperanzas que en este pintor pusimos al conocerle, hace unos años”¹⁴. Pero también desde otros sectores más académicos, como la *Gaceta de Bellas Artes*, órgano de la Asociación de Pintores y Escultores, que tanto criticaron estos concursos nacionales, precisamente se destacó el trabajo de Molina, “con dos figuras tendidas, no mal compuesto y con algunos trozos bien conseguidos”, y a Berdejo, con “cierta noble preocupación por las formas y volúmenes, conseguido casi todo y compuesto con cierta soltura, pero inexpresivo”¹⁵. Al tiempo que, en la misma revista, al hacer balance de los pensionados de artes plásticas de las

14. ABRIL, Manuel: «El Concurso Nacional de Pintura», Blanco y Negro, Madrid, 5-I-1936, p.64.

15. «La actualidad artística en Madrid. El Concurso Nacional de Pintura 1935», *Gaceta de Bellas Artes* no 453, Madrid, Enero 1936, pp.1-3.

dos últimas promociones que se hallaban en la Academia de Roma, se volvía a emparejar el trabajo de Berdejo y Molina, por su "mayor adherencia a la tradición", por su influencia de los grandes artistas italianos del cuatrocientos y el quinientos y por su preocupación respecto al desnudo y la naturaleza; aunque también se observaran rasgos propios¹⁶.

Por otro lado, en 1936, Jesús Molina asimismo formó parte de los artistas promocionados en el exterior por diferentes cauces. Así, con su óleo *Nus dormant*, el zamorano estuvo representado (al igual que otros colegas pensionados en Roma, como Berdejo, Rodríguez Orgaz, Souto y Pérez Comendador, e incluso los anteriores pensionados Fernández Balbuena, Valverde, Pérez Rubio, Chicharro y Gregorio Prieto), en la magna exposición *L'Art Espagnol Contemporain*, organizada por los responsables de la Sociedad de Artistas Ibéricos Manuel Abril (comisario general), Luis Blanco Soler y Pérez Rubio y celebrada, entre febrero y marzo de 1936, en el Museo del Jeu de Paume de París. Una amplia, importante y compleja muestra –participaron unas 407 obras, de unos 144 artistas, entre quienes también estaban Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Sorolla, Zuloaga, Solana, Gargallo, Julio González, Hugué, Rebull, Vázquez Díaz, Moreno Villa, Miró, Dalí, Maruja Mallo, etc.–, con la que la República, a través de la SAI, intentó mostrar la diversa realidad de sus logros y el plantel artístico-cultural¹⁷. Igualmente, Molina estuvo presente ese año, con su óleo *Nudo*, en otro importante escaparate exterior del Estado

16. Entre los del zamorano se indicaban: «Molina, orientado a la composición, se logra, también, óptimamente, en el retrato. Siente la necesidad de agrupar, de armonizar y de sintetizar sus visiones, sin olvidar, no obstante, nada de los elementos esenciales, confiándose más al color que al claroscuro. Muestra un gran conocimiento del dibujo y de la anatomía, que forman la base de todas las composiciones, y sus trabajos preciadísimos adquieren, como consecuencia de este estudio, una gran seguridad plástica sin artificios forzados ni aun en los detalles». («La Academia de España en Roma», en *Ibidem*, se ilustra con su óleo *El triunfo de la vida*).

17. Véase *L'Art Espagnol Contemporain (Peintre et Sculpture)*. Catalogue, (3a ed.), París, Musée des Écoles Étrangères Contemporaines-Jeu de Paume des Tuileries, Febrero-Marzo 1936 (Molina con asiento no 167, p.17). Sobre su compleja organización y su trascendencia véase el documentado análisis de PÉREZ SEGURA, J.: *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC-MEAC, 2003, pp.225-264.

18. Nuevamente se trató de una amplia representación –casi se llegó al centenar de artistas–, en la que cupieron algunos compañeros y cercanos antecesores de Molina en Roma (Chicharro, García Condoy, Balbino Giner, Manuel Pascual, Pérez Comendador, Gregorio Prieto y Arturo Souto), pero en la que la intención fundamental era ofrecer el contraste descrito, por lo que hubo obra de José Caballero, Emiliano Barral, González Bernal, Grau Sala, Apel Ales Fenosa, Maruja Mallo, Moreno Villa, Ángeles Santos, Ortega Muñoz, Cristóbal Ruíz, Rosario de Velasco, Sunyer, Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Genaro Lahuerta, Ucelay..., pero también de Álvarez de Sotomayor, Benedito, Adsuara, José Clará (con una muestra individual), Benlliure, Gonzalo Bilbao, Mariano Fortuny, Marceliano Santamaría, Piñole, Eliseo Meifrén, Gregorio Toledo, Eugenio Hermoso, etc. (Véase *XXª Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*. Catalogo della Mostra Spagnuola, Venecia, Ministerio de Instrucción Pública de la República Española, 1936 (Molina con asiento nº 161, p.21; sobre las características de la representación: TORRENT, R.: *España en la Bienal de Venecia 1895-1997*, Castellón, Diputació de Castelló, 1997, pp.147 y 286 y, de la misma, *Un siglo de Artes español en el exterior. España en*



español: la XX Exposición Bienal de Venecia. Una última edición de envío republicano (en la de 1938 Mussolini cedió el pabellón al gobierno de Franco), que tuvo por comisario de la ecléctica representación a José López Rey –el presidente y el vicepresidente del comité organizador fueron José Francés y Juan de la Encina– y que intentó confrontar novedad avanzada y tradición¹⁸. Visión que estaba muy en sintonía con la de Jesús Molina, quien por entonces consideró, en uno de los pocos textos que conocemos que publicara, que el arte español no era bien conocido en Italia, donde su exhibición se reducía “al grupo de la Academia de Roma y a las [muestras] que episódica y parcialmente han ofrecido los artistas hispanos en diversas ciudades italianas”, considerando que la Bienal de Venecia podría ser “un poderoso medio de conocimiento”, “si restricciones impuestas por su organización no impidieran el acceso a ella de preeminentes figuras que la honrarían”, por lo que recordaba unos amplios antecedentes pictóricos que comenzaban por Rosales y Fortuny y terminaban con el “primero de los surrealistas de España y aún de Europa: Salvador Dalí”¹⁹.

No se diferenció mucho esa mirada convergente y ecléctica que llevó la República al exterior, de pausada dirección hacia lo avanzado y renovador, pero que se arropaba con una ambivalente tradición, de lo que la misma apoyó y exhibió en el interior a través de certámenes oficiales como la Exposición Nacional de 1936. Molina, que durante todo ese año, vivió más en España que fuera, también fue seleccionado para esta

edición, que tuvo un jurado de admisión presidido por Aniceto Marinas y fue celebrada entre mayo y junio en los Palacios del Retiro madrileño y en ciertas dependencias ministeriales. Entre las 724 obras que figuraron, de Molina se exhibían dos óleos, *Jugadores olímpicos* e *Interior*, en la sala 14 (donde, entre los pensionados romanos, también se hallaba Souto con otras dos obras y Gregorio Prieto y Berdejo con una), aunque la muestra no pudo llegar a establecer sus tradicionales galardones y apenas si permaneció abierta algo más de medio mes, ante el estallido de la guerra civil²⁰.

Este grave hecho último, trastornó totalmente el curso profesional que llevaba nuestro pintor. Efectivamente, a Molina, que en marzo de 1936 había obtenido una prórroga de seis meses en su pensionado en Roma (lo que le alargaba su estancia hasta septiembre), el inicio de la guerra le sorprende en Madrid, donde incluso se le comunica —el 2 de octubre— la concesión de 1.000 pesetas oro por los meses de agosto y septiembre prorrogados, a pesar de que, a partir del 11 de septiembre, el Ministerio de Instrucción Pública, había declarado caducadas todas las pensiones de estudios en el extranjero. Por una investigación posterior del Ministerio de Orden Público sobre los antecedentes políticos del pintor, firmada en Valladolid el 16 de junio de 1939, sabemos que Molina estuvo detenido en los comienzos del “Movimiento Nacional”, que el “Gobierno rojo” le llamó a filas y que fue declarado inútil total por padecer tuberculosis; aunque, dada su actuación durante

la Bienal de Venecia, 1895-2003, Madrid, Turner-MAE, 2003, pp.36 y 127).

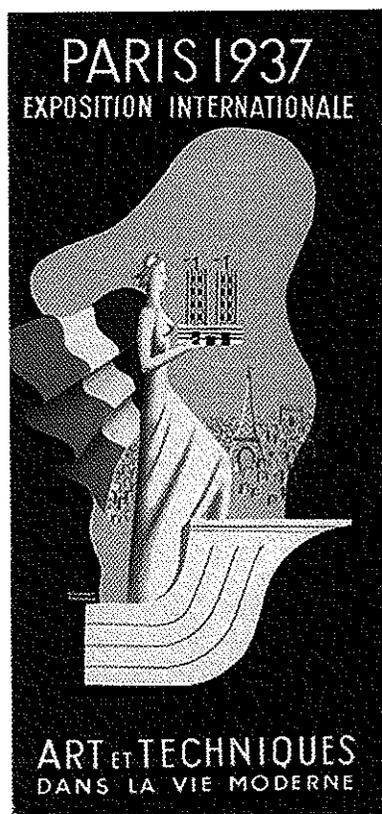
«

19. MOLINA, Jesús: «Arte español contemporáneo», *Gaceta de Bellas Artes* no 456, Madrid, Abril 1936, s./p.

20. *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936*. Catálogo Oficial, Madrid, Imp. Blass, Palacios del Retiro, Mayo-Junio 1936, (Molina asientos 4 y 10, sala 14, pp.50-51. Aparece domiciliado en Madrid y como discípulo de Sotomayor). Véase también PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J.R. García-Rama, 1980, pp.304-306.

21. La documentación se halla en el Archivo del M.A.E. (Leg. R2590, expediente no 34) y es citada y comentada por CASADO, E.: *Op. cit.*, 1998, pp.65-66, n. 51.

Abajo y página 122: Diversos carteles anunciadores de la Exposición Universal de París de 1937.



la guerra, no podemos concluir, como finalmente lo hace este informe, que el pintor careciera de ideas políticas y se hubiera dedicado únicamente a su arte, sin haberse inmiscuido en actividades políticas y sociales²¹.

En Madrid, poco después del alzamiento militar, Jesús Molina entró a formar parte de la Alianza de Intelectuales y Artistas Antifascistas, vinculada al Frente Popular y dividida en secciones (Literatura, Artes Plásticas, Teatro, Música, etc.), que disponía también de la revista *El Mono Azul* y los "Camiones de Arte" para su expresión y actividades culturales y propagandísticas. Incluso, en algún momento, parece que también se acercó a Altavoz del Frente, organismo paralelo orientado por el Partido Comunista, que llegó a contar con más de doscientos artistas e intelectuales y que estuvo estructurado en secciones semejantes (dirigidas la de Pintura y Dibujo por Aníbal Tejada y Ramón Puyol y la de Exposiciones por Francisco Mateos, que tuvieron entre sus colaboradores a Bartolozzi, Bardasano, Sancha, Penagos, Arribas, etc.). Por su parte, el citado Taller de Artes Plásticas de la Alianza, situado en el Palacio del Marqués de Heredia-Spínola (Castellana nº 18), estuvo al cargo de artistas como García Maroto, Miguel Prieto, J. A. Morales, Rodríguez Luna, Souto y otros y, desde el mismo, se hicieron los primeros carteles que editó el gobierno republicano, además de dibujos para los periódicos de las milicias y murales, pasquines, rótulos para edificios incautados, banderines, anagramas, decorados y figurines para teatro y guiñol, organización de

exposiciones, etc.²² Una crónica de Antonio Otero, aparecida en octubre de 1936 en *Mundo Gráfico*, nos comentaba toda esta actividad realizada en el citado taller y nos situaba entre ella a Jesús Molina, quien –según el entrevistado Santiago Pelegrín– se encontraba organizando con García Maroto, Ángel Ferrant, Souto, Rodríguez Luna y Miguel Prieto, la Exposición del 5º Regimiento, en la que se expondrían muchos dibujos de los artistas del Taller y los carteles necesarios²³. En cuanto a Altavoz del Frente, el acercamiento de Molina posiblemente pudo darse tanto en Madrid, donde el organismo desarrolló diversa actividad cultural y expositiva en su sede del Círculo de Bellas Artes o en lugares como el Cine Capitol, como en Valencia, donde la sección de Dibujo y Artes Plásticas y la sala de exposiciones del organismo desplegaron una notable actuación (con cierta atención hacia Victorio Macho, a quien Molina siempre se sitió muy próximo)²⁴. Finalmente, Molina también perteneció al Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, vinculado a la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, que fue fundado en 1937 y tuvo tantas secciones como especialidades las Bellas Artes (más una sección de arte decorativo, que incluía la fotografía); sindicato que acogió a numerosos artistas (Macho, Solana, Souto, Bardasano, Juana Francisca, Puyol, Mateos, Quintanilla, Miciano, Climent, Rodríguez Luna, Mateos, Eduardo Vicente, Lozano, Del Pilar, Espert, etc.) y editó muchos carteles y algunos famosos álbumes-homenaje en los que participó el pintor zamorano.

22. Véase una caracterización de la Alianza y su Taller de Artes Plásticas y de Altavoz del Frente y sus secciones en ÁLVAREZ LOPERA, J.: *La política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil*, vol.1, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp.118-120 y GAMONAL, M. A.: *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial, 1987, pp.29-30.

23. OTERO SECO, A.: «Madrid, erizado de gritos de color. El Taller de Artes Plásticas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas», *Mundo Gráfico*, Madrid, 7-X-1936 (también recogido en GAMONAL: *ibidem*, 1987, pp.304-307).

24. Sobre la actividad de Altavoz del Frente en Madrid y Valencia, véase ANDURA, F.: «El Círculo de Bellas Artes y el Ateneo de Madrid (1936-1939)», *Gaceta del Museo Municipal*, Noviembre 1986, pp.71-85; ÁLVAREZ LOPERA, J.: «Madrid, 1936: El arte al servicio de la propaganda», *Tekné*, no 1, Madrid, 1985, pp.151-159 y PÉREZ CONTEL, R.: *Artistas en Valencia (1936-1939)*, vol.2, Valencia, Generalitat Valenciana, 1986, pp.513-514.

25. Sobre el vínculo y actuación de Rodríguez Luna con los mismos organismos en Madrid, Valencia y Barcelona, véase CABAÑAS BRAVO, M.: *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, pp.61-101.
26. Véase *Madrid. Álbum de homenaje a la gloriosa capital de España*, Valencia (?), Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, Ministerios de Instrucción Pública y Sanidad, (Barcelona, Gráficas Seix Barral), 1937 (Portada E. Climent, texto de A. Machado y láminas de Solana, Macho, Miciano, Souto, Molina, Bardasano, Puyol, Espert, Lozano, Del Pilar, Mateos y E. Vicente). Tanto, Antonio Otero, como ahora veremos, como Eduardo de Ontañón se refirieron -como dirá este último- a *Madrid*, «esa cuidada carpeta que acaba de editar el Ministerio de Instrucción Pública, con láminas de Solana, Eduardo Vicente, Climent, Francisco Mateos, Servando del Pilar, José Espert, Ramón Puyol, José Bardasano, Jesús Molina, Miciano, colaboración de los escultores Macho y Lozano, y una acuarela de Souto, de gran sobriedad y sugestión» (ONTAÑÓN, E. de: «Los dibujantes dan el ejemplo», *El Sol*, Madrid, 17-X-1937; también recogido en GAMONAL: *Op. cit.*, 1987, pp.290-292).

En efecto, se sabe que Molina, siguiendo los pasos de la República, marchó a Valencia y que allí anduvo en contacto con diferentes artistas, como el Rodríguez Luna de los dramáticos *Dieciséis dibujos de guerra*, junto a quien ya había trabajado en Madrid²⁵. De hecho, también allí fue donde debió tomar parte, junto con algunos de los miembros del citado Sindicato, en la famosa carpeta, introducida con un texto de Antonio Machado, *Madrid. Álbum de homenaje a la gloriosa capital de España*, para la cual Molina realizó la lámina *Cada uno en su puesto*, que representa la labor paralela y complementaria que realizaban desde su lugar los campesinos y los soldados del frente²⁶. Igualmente, con el mismo sentido épico antifascista, colaboró con otros artistas del Sindicato en la serie *Recuerdos de España*, cuya decena de dibujos se acompañaba de los pensamientos de otros diez literatos; consiguiéndose, tanto con el álbum de homenaje a Madrid como con esta serie, una gran éxito, que de nuevo comentó detalladamente Antonio Otero en el *Mundo Gráfico*²⁷.

El citado Sindicato, como indicaba la crónica de Otero, también participó en la selección de obras para el famoso Pabellón que llevó España a la Exposición Internacional de París en 1937 y quizá en parte se deba a ello la destacada presencia en el mismo de Molina. No obstante, como ha estudiado detenidamente Josefina Alix, la composición de este famoso Pabellón, en el que se exhibieron las conocidas obras de Picasso, Miró, Julio González, Alberto Sánchez, Calder, etc., fue muy compleja y

sin criterio único, dada la variedad de personas, entidades e inclinaciones ideológico-artísticas que intervinieron. De esta manera, si en principio se intentó que la representación fuera muy amplia y realista, lo cierto es que hubo notables correcciones de este planteamiento y que, para conseguir calidad, incluso se convocó expresamente un concurso difundido en Madrid y Valencia²⁸, además de poderse constatar hechos como la presencia en el Pabellón de buena parte de los artistas que participaron en la última Exposición Nacional, aunque exponiendo nueva obra, como Jesús Molina. Pero sea como fuere su selección, el caso es que el zamorano estuvo en la sección de artes plásticas del Pabellón con siete obras, dos de ellas óleos



27. Decía sobre ello Otero: «Reciente está el éxito de extraordinario de su álbum Madrid [del Sindicato], que constituye hasta ahora el más alto exponente del arte antifascista. Del álbum Madrid se han vendido en la capital de Francia, en pocos días, más de veinte mil ejemplares. Y tanto de allí como de otras capitales europeas siguen llegando los pedidos en tal cantidad, que el sindicato ha pensado tirar otra edición aún más copiosa que la primera. Tiene el álbum-homenaje una serie de láminas admirables a pluma, a lápiz o a acuarela de los más ilustres dibujantes, pintores y escultores de España. La sola enumeración de las firmas que en él han colaborado, junto a unas palabras transidas de hondo y alto fervor, de Antonio Machado, da ya una idea de su importancia. (...) También se nos agotó hace ya algún tiempo -me dice un miembro de la Directiva- nuestra primera serie Recuerdos de España, formada por diez dibujos, en forma de crisma, y otros tantos pensamientos autógrafos de nuestros mejores literatos. En esta serie han colaborado, con los dibujantes Molina, Quintanilla, Juana Francisca, Cañavate, Parrilla, Girón, Ortell, Miciano,

►►

Estudio preparatorio para el cuadro *Esperando el ataque*.

Servando del Pilar y Lozano, los escritores Díez Canedo, Zamacois, Antonio Machado, Corpus Barga, Alberti, Antonio Porras, José mas, León Felipe, Benavente y Zozaya». (OTERO SECO, A.: «Madrid. El Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, trinchera antifascista», *Mundo Gráfico*, Madrid, 13-X-1937 (también recogido en GAMONAL: *Op. cit.*, 1987, pp.111-112).



28. En las notas biográficas de Molina, incluso en su esquelita de defunción, siempre se hizo constar que había obtenido Medalla de Oro en la Exposición Internacional de París (véase PANTORBA, *Op. cit.*, 1980, p.441), galardón que quizá pueda corresponder a este concurso.

29. ALIX TRUEBA, J.: *El Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, junio-septiembre 1987, pp.47-63 y 224-225.

30. El primero (sig. 1210/M-13 cartel 108), lleva las leyendas ¡*Crim! Socors Roig de Catalunya, S.R.I.*, (Barcelona, Fotolitografía Barguñó, E.C), esta firmado: Molina, y tiene estampado el sello: «Socors Roig de Catalunya. Comité Nacional. Secretaría de Propaganda y Cultura». El segundo, del que existen tres ejemplares (sig. 1235/M41, cartel 321; 1236/M-41 cartel 321 y 321/M-41), tiene



y el resto acuarelas. Alix, que opina que, en el caso de Molina, la guerra contribuyó a dotar a su creación de mayor fuerza expresiva y vitalidad, también nos ha descrito la situación de estas obras, dos de las cuales, las acuarelas *Efectos de la guerra* y *Fusilamientos*, estuvieron al inaugurarse la muestra junto a los famosos *Aviones negros* de Horacio Ferrer, mientras que los óleos *Concentración de tropas* y *Combatientes en la trinchera* y las acuarelas *La España que no quieren conocer*, *Ofensiva* y *Escena militar*, que también fueron rescatadas de los almacenes del Palacio Nacional de Montjuic —donde permanecieron ocultas casi durante cincuenta años junto a otras muchas de las obras que compusieron el Pabellón—, debieron ser expuestas en los siguientes turnos rotativos que hubo²⁹.

Muestran estas obras, por un lado, como es el caso de los óleos, cierto conocimiento e influencia formal de la pintura italiana de los *Valori Plastici* y el *Novecento*, aunque, por otro, en el caso de las acuarelas, su mayor vivacidad formal y épica, las aproxima más a obras como la antes citada de Rodríguez Luna, aunque con unos registros más épicos de las consecuencias de la guerra. Posteriormente, acaso siguiendo el curso de la República como el pintor cordobés, Molina pudo estar en Barcelona o sus cercanías. Posiblemente realizó entonces allí, con el Socors Roig de Catalunya (perteneciente al Socorro Rojo Internacional), dos carteles que conserva el Archivo de la Guerra Civil de Salamanca, los cuales llevan por leyendas principales, uno, ¡*Crim!* y, otro, *Front unic de la solidaritat*³⁰. En

ellos, con una composición poco habitual en el pintor, en la que simultanea varios planos y referencias realistas alusivas a sus leyendas, representa en el primero los efectos en la población de una ciudad de altos edificios, de la caída de una bomba aérea marcada con una esvástica, y, en el segundo cartel, tras unas manos rojas enlazadas en primer plano, seguidas de un anciano y una madre amamantando a su hijo, la abnegada actitud militar.

Por otro lado, también participó Molina en otras actuaciones que llevó a cabo la República entre Valencia y Barcelona. Así, estando aún en Valencia, el zamorano debió decidirse a presentarse al Concurso de Pintura, Escultura y Grabado que convocara, en agosto de 1937, la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, con plazo final de admisión de obras fijado hasta el 30 de octubre³¹. Por las obras que luego se publicaron como seleccionadas (entre las que había de Manuel Ángeles, Bardasano, Climent, Isaías Díaz, Horacio Ferrer, Pedro Flores, Ramón Gaya, López Obrero, Mateos, Pedro Mozos, Ginés Parra, Perceval, Puyol, Rodríguez Luna, Cristóbal Ruiz, Souto, Del Pilar, Eduardo Vicente, etc.), se sabe que Molina presentó su óleo *Escena de guerra*. Pero el concurso convocado en Valencia también aparejaba por parte del Ministerio el compromiso de compra, concesión de una serie de premios y organización de una gran exposición de lo seleccionado. Aunque, dada la situación bélica, todo aquello hubo de esperar a la instalación del Gobierno en Barcelona, el cual lo dejó resuelto

la leyenda: *Front unic de la solidaritat. Socors Roig de Catalunya, S.R.l.*, (Barcelona, Fotolitografía Barguñó, E.C), esta firmado: Molina; y en los dos primeros aparece un papel pegado al reverso del cartel, con el texto el texto manuscrito, respectivamente, «Socors Roig de Catalunya. Torre del Espanyol (Mora d'Ebre)» y «Socors Roig de Catalunya. Vilanova d'Escornalbou (Reus)».

◀◀

31. La convocatoria se hizo por Orden Ministerial dada en Valencia el 30-VIII-1937 y fue publicada en la Gaceta de la República del 6-IX-1937. Establecía que las obras se remitirían a la citada Dirección General, que el Ministerio nombraría una comisión encargada de la selección y que las obras seleccionadas serían adquiridas en su totalidad por ese Ministerio (fijándose su cuantía en acuerdo con el artista). Además, establecía para las secciones de escultura y pintura dos premios de 5.000 y 3.000 ptas. para cada una y para las de escultura y pintura uno de 1.000 ptas. para cada una, y anunciaba que, con las obras seleccionadas, el Ministerio organizaría «una gran exposición» y atendería seguidamente «a su conocimiento y difusión mediante una serie de publicaciones y exposiciones en España y en países extranjeros». (Véase reproducida la Orden en GAMONAL: *Op. cit.*, 1987, pp.128-129).

32. Mediante las Órdenes del Ministerio de Instrucción Pública de 28-III-1938, 31-III-1983 y 2-IV-1938, se publicó la selección de obras efectuada y los premios concedidos, que previamente habían sido notablemente ampliados (prácticamente al doble) y cuyo abono correría a cargo del crédito extraordinario habilitado para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1938. (Las dos últimas Ordenes Ministeriales fueron publicadas en la *Gaceta de la República* de 15-IV-1938, y son también reproducidas en *Ibidem*, 1987, pp.129-132).

33. Los más elevados premios de pintura, de cinco mil pesetas, correspondieron a Ramón Gaya y Juan Navarro Ramón, los siguientes, de tres mil, a Enrique Climent y Jesús Molina. En la sección de grabado, todos de mil pesetas, a Pitti Bartolozzi, Francisco Mateos y Otto Mayer y en la de dibujo, también todos de mil, a Rodríguez Luna, Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Ballester y José García Narezo.

a través de tres órdenes ministeriales, publicadas en marzo y abril de 1938³². De este modo, no sólo se adquirió la citada obra de Molina, sino que también, en cuanto a galardones, el pintor obtuvo por la tela citada uno de los más destacados de la sección de pintura³³. Luego, para dar a conocer toda esta obra seleccionada y adquirida y promocionar la nueva, el Ministerio de Instrucción Pública recurrió a regularizar los concursos y exposiciones nacionales con una periodicidad trimestral (por lo que sus muestras fueron llamadas Exposiciones Trimestrales de Artes Plásticas y –más frecuente y oficialmente– Competiciones), llegándose a celebrar tres en la Barcelona de 1938: la Competición de Primavera, en el mes de abril; la Competición de Verano, en agosto; y la Competición de Otoño, en diciembre. De Jesús Molina se sabe que, al menos, participó en la Competición de Primavera que, ante la imposibilidad de instalarla en sala de exposiciones del Casal de Cultura, terminó abriéndose a mediados de abril en los bajos del número 14 de la Plaça de Catalunya, la cual incluyó todas las obras seleccionadas en el Concurso convocado por el Ministerio en Valencia, por lo que allí debió figurar su *Escena de guerra*.

Decidido a quedarse en España tras el desplome republicano, los inicios de la postguerra debieron resultarle desesperantes. De hecho, así lo evidencian las dos cartas que, en mayo y julio de 1939, envió al conde de Casa Rojas en Burgos, solicitando cinco de los seis meses de prórroga en la Academia de Roma que, decía, se le adeudaban; añadiendo

en la segunda misiva sobre lo desesperado de su situación: "Sé por referencias que hay que hacer varios retratos oficiales del Generalísimo, para nuestras embajadas en el extranjero, si estuviera en su mano que yo hiciera alguno le ruego me tenga presente, así como para cualquier otro trabajo relacionado con mi profesión. / Le escribo estas líneas con el espíritu muy abatido, pues es tal la desgracia que me ha seguido desde mi regreso de Roma, que muchas veces pienso que ya nada me será propicio". Sin embargo, estas cartas ya sólo motivaron que se le abrieran en el Ministerio de Orden Público las citadas investigaciones sobre sus antecedentes políticos y la conclusión de que únicamente se había dedicado a su arte, sin participar en actividades políticas y sociales³⁴.

Pasado el primer momento, Molina pronto irá encontrando un sitio en esa escena artística de comienzos de los cuarenta, que acogió bien la influencia italiana que mostraban algunos de los últimos pensionados en Roma, como Luis Berdejo, quien, como decíamos, obtuvo con su lienzo *Clase de dibujo*, un segundo premio en la Exposición Nacional de 1941. El mismo pintor zamorano celebró entre finales de 1941 y principios de 1942 su primera individual en el Salón Cano de Madrid, sobre la que tenemos pocos datos, pero que, dado el espacio de realización y su evolución siguiente, debió estar próxima a diversos parámetros más o menos clásicos, acaso con cierta influencia italiana en medio de un conjunto de obras poco definido³⁵. Pero, como su amigo Berdejo, pronto se decidió a estar presente

34. Las cartas están fechadas, respectivamente, el 22-V-1939 y 22-VII-1939, el inicio de la investigación: Valladolid, 16-VI-1939 (MAE, Leg. R2590, expediente no 34; comentado y recogido en parte en CASADO, E.: *Op. cit.*, 1998, pp.65-66, n. 51).

35. La muestra la citaron mucho más tarde Pantorba (*Op. cit.*, 1980, p.441) y José Francés, quien, al comentar una posterior individual que celebró Molina en 1948 en la Sala Vilches, hallaba que «Jesús Molina ha traído de nuevo a las miradas de la sorpresa ajena su apasionado afán de lo diverso y su ansia de disconformidad infinita..., como [en] la de hace seis años en la Sala Cano, y siempre en sus asomadas a las exhibiciones colectivas, acusa [ahora] una vez más "ese no darse a nada por querer darse a todo", que en el fondo no deja de significar aristarquía estética» (LAGO, Silvio -J. Francés-: «Singular en lo plural», *Domingo*, Madrid, 29-II-1948).

36. «Hace muchos años –señalaba– que observo el camino que este pintor sigue en arte y un momento hubo que pensé, con contrariedad, que se envenenaba de modernismo irreflexionado. Por fortuna tuvo una saludable reacción y su retrato de este año expuesto en la Nacional es la prueba mejor de nuestras observaciones. (...) / Con este retrato, que su autor denominó felizmente “La Bella”, queda Jesús Molina incorporado, según mi criterio, a la gran familia española de pintores; parte integrante y muy destacada de ese grupo de jóvenes que se está labrando su propio pedestal para un porvenir no muy lejano: elemento indispensable de cita cuando se hable de arte, de buen arte, de pintura recia y seria, eslabón afortunado de nuestra historia estética de hoy. (...) / Creemos firmemente que Jesús Molina es un pintor de autoridad e independencia estética suficiente para ambicionar recompensas mas altas que la que el fallo oficial concedióle este año». (PRADOS LÓPEZ, J.: “Un retrato de Jesús Molina”, *Pueblo*, Madrid, 5-X-1943).

en los cauces oficiales y concurrió a las siguientes ediciones de la Exposición Nacional de esos años cuarenta, obteniendo en conjunto buenos resultados y críticas.

De hecho, fue seleccionado en la edición del certamen de 1943, celebrada entre mayo y junio en los Palacios del Retiro con 517 obras. Se exhibió entre ellas su óleo *La Bella*, que fue premiado por un jurado de siete personas encabezadas por Álvarez de Sotomayor, con una Medalla de Tercera Clase. Se trataba de un retrato de mujer sedente, del que resaltaba su naturalismo y calidades, que emocionó profundamente al crítico José Prados López, quien indicó que, con esta obra, se le recuperaba del “modernismo irreflexionado” y se le incorporaba “a la gran familia española de pintores”³⁶. Seguidamente, también se presentó a la siguiente edición del certamen, inaugurada en el mismo lugar en mayo de 1945 y en la que se exhibieron dos óleos suyos en la sala séptima, *Composición y Florista*, que pasaron sin pena ni gloria. Más suerte tuvo, en cambio, en la nueva y retrasada edición de 1948, abierta de mayo a julio en los Palacios del Retiro con 651 obras y en la que se le seleccionaron cuatro obras: los óleos *Lector y Maja*, exhibidos en las salas 12 y 13 y los dibujos *Músicos populares* y *Azucena*, en la sala 20. Con un jurado de recompensas de siete miembros, encabezados por Valentín Zubiaurre, Molina precisamente obtuvo ahora, por sus *Músicos populares*, la Medalla de Primera Clase de la sección de Dibujo, dotada con 5.000 pesetas y con la que quedaba por encima de otros galardonados en esa sección: José Caballero,

Milagros Daza y Delhy Tejero. El premio, lógicamente, dio pie al comentario, resaltándose su buen manejo del dibujo y su soltura³⁷, con lo que en cierto modo volvía a los rasgos de sus acuarelas de la guerra. Finalmente, con su participación en la edición celebrada entre mayo y junio de 1950, a la que presentó dos obras mostradas en la sala 21, *Preludio a la Toilette* y *Toreros de ayer*, obras de costumbres de las que la crítica se hizo poco eco, acabó su presencia en las Exposiciones Nacionales.

Por otro lado, al tiempo que en estos magnos certámenes, Jesús Molina tomó parte en otras destacadas muestras colectivas durante los años cuarenta, en cuyos primeros momentos se volvió a la jerarquización de los géneros pictóricos, dando especial importancia al retrato, a las composiciones de figura humana y al bodegón realista. La primera de ellas de la que tenemos noticia es la *Exposición de Autorretratos Españoles, 1800-1943*, organizada en Madrid, en el mes de mayo de este último año, por el Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno, y en la que, encabezados por el de Goya, junto a otros autorretratos de Piñole, Canals, Alfonso Grosso, Manuel Humbert, Joaquín Vaquero, Horacio Ferrer, J. A. Morales, etc., Molina exhibió uno de busto, en tres cuartos, con gafas y ceño fruncido³⁸. También, el zamorano y otros jóvenes artistas, aunque sin poder apartarse demasiado de géneros como el retrato, la composición o el bodegón que se reclamaban en el momento, buscaron la promoción particular que les podían ofrecer las galerías madrileñas del momento. Éste fue el caso de la acreditada Sala Vilches (en la

37. B. de Partorba, por ejemplo, que comentó cada una de las ediciones del certamen, señalará en ésta sobre el pintor: «Jesús Molina –primera medalla en Dibujo– ha acreditado numerosas veces la firmeza y la elocuencia de su pintura, en la que el buen dibujo está patente siempre. Su obra *Músicos populares* es un carbón muy suelto de técnica, bien resuelto de carácter». (*Op. cit.*, 1980, p.334).

38. Asiento nº 116 y lámina 68 (*Exposición de Autorretratos Españoles, 1800-1943*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1953, p.50). Entre otras crónicas de la muestra, véase SÁNCHEZ CAMARGO, M.: "Exposición de autorretratos", *El Alcázar*, Madrid, 18-V-1943 y RODRÍGUEZ-FILLOY, B.: "Exposición de autorretratos", *Arriba*, Madrid, 21-V-1943.

que luego Molina exhibió más de una individual), que bajo el significativo título de *Nuevos Pintores Modernos*, celebró en octubre de 1943 una destacada exposición, en la que acogía obra de once jóvenes artistas, previamente seleccionados por las crítica de entre quienes habían sobresalido en el escenario madrileño, esto es Fernando Briones, Pedro Bueno, José Caballero, Antonio Gómez Cano, Francisco Lorente, Jesús Molina, José Antonio Morales, Sofía Morales, Ramón Pichot-Soler, José Luis Vega y Eduardo Vicente³⁹.

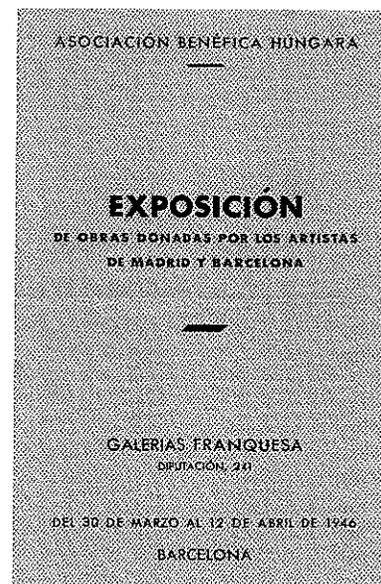
Como buena parte de estos pintores, Molina fue acomodándose a esa línea del momento que requería el regreso de los géneros tradicionales, siendo apreciado por la crítica y obteniendo en 1944, incluso, el Gran Premio Nacional de Pintura. De manera que, ahora respecto al bodegón, el zamorano fue invitado a participar por el Museo de Arte Moderno –junto a otras notables figuras, como J. Mir, Zuloaga, Nonell, Solana, Vázquez Díaz, J. Moisés, etc.– en la *Exposición de Floreros y Bodegones de Artistas Españoles Contemporáneos*, que comisariaron el director y subdirector del museo, Eduardo Lloset y el conde de Doña Marina, y el crítico Benito Rodríguez Filloy. Muestra celebrada entre marzo y abril de 1945, en que Molina exhibió la tela *Naturaleza muerta*⁴⁰. Incluso, paralelamente, incidiendo nuevamente en el género del retrato, el pintor estuvo presente en la *Exposición de retratos de niños*, organizada por la Asociación de Pintores y Escultores y celebrada, entre marzo y mayo del mismo año, en el Salón Dardo de Madrid; muestra de viejo

39. Véase FONTES, Luis de: «Exposición de Nuevos Pintores Modernos», *Madrid*, Madrid, 15-X-1943, p.7 y RODRÍGUEZ-FILLOY, B.: «Nuevos Pintores Modernos. Primera exposición de la Sala Vilches», *Arriba*, Madrid, 23-X-1943.

40. Asiento nº 100 (*Exposición de Floreros y Bodegones de Artistas Españoles Contemporáneos*, *Madrid*, Museo Nacional de Arte Moderno, Marzo-Abril, 1945). Sobre la muestra: SÁNCHEZ CAMARGO, M.: «El tema del bodegón en los expositores del Museo de Arte Moderno», *El Alcázar*, Madrid, 24-IV-1945 y RODRÍGUEZ-FILLOY, B.: «Exposición de Floreros y Bodegones de Artistas Contemporáneos», *Arriba*, Madrid, 27-IV-1945.

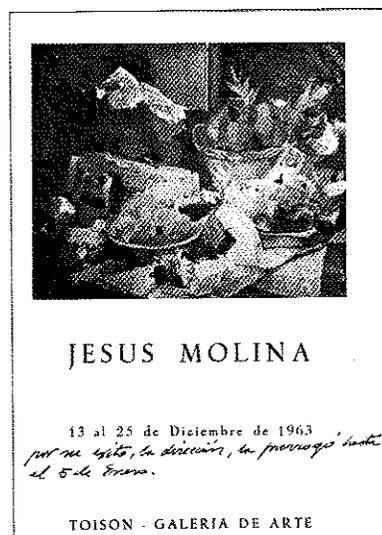
acento en la que también hubo obra de los Madrazo, Marqués, Esquivel, Jiménez Aranda, Marianas, Sotomayor, Hermoso, Zubiaurre, Moisés, los Segura, Chicharro, Benlliure, Planes, etc.⁴¹

Posiblemente vinculado a esta frecuente presencia de Molina en tales muestras, en las que se realizaban los géneros y moldes tradicionales, y tras haberse producido –también con retratos, composiciones y flores– su presencia en las dos últimas Exposiciones Nacionales, en agosto de 1954, el espiritual crítico Miguel Moya Huertas, dedicó al zamorano un interesante artículo en *La Estafeta Literaria*, con el que reflexionaba sobre lo que debía constituir la pintura moderna en España. Encontraba, pues, que, agotadas “la receta sub-real y la de la *neue Sachlichkeit*”, acaso ahora se hallara ésta en “el umbral de un neo-romanticismo”; de lo que era prueba la pintura evocadora y romantizada de tres pintores con diferente mirada: “Toledo piensa en Ricci o en Rembrandt; Bueno tiene presente a Goya; Jesús Molina... Molina vive en su almarío, apenas sale de sus casillas para respirar la realidad”. Repasaba así la trayectoria del zamorano, considerándolo, principalmente, “un modelador de los colores”, que había pintado “soberbios retratos” y para quien dibujo y pintura eran “registros de opuesta resonancia”, consiguiendo una gran maestría tanto con su cromatismo constructor “a la veneciana”, como con las “tizas y carbones”, de destreza comparable “a los más elegantes diseñadores europeos”. La admiración por la pintura italiana y francesa, pues,



41. MARTA, Sebastián de: *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores, 1910-1993. Ocho décadas de arte en España*, Madrid, AEPE, 1994, p.223.

42. MOYA HUERTAS, M.: «Molina, en su almarío», *La Estafeta Literaria* nº 31, Madrid, 5-VIII-1945, p.32
 Con el artículo también se reproducen tres autorretratos y un retrato de un viejo barbado entre pinturas y libros (¿Valle-Inclán?).



habían llevado a Molina a ser “un maestro del desnudo” y de los volúmenes coloreados, mientras su acercamiento a la naturaleza, había vivificado su dibujo. Esa era la dirección de la “pintura moderna en España”, consistente, concluía el crítico, “en un dinamismo de los colores, sentido con poética nostalgia, imbuido de movimiento, de ese «tempo» interno que les depara el alma de un artista”, un cierto neorromanticismo, en definitiva, que sólo hallaba también “en otro gran pintor de la serie de los pensativos: en Genaro Lahuerta”⁴².

Molina, pese a que siempre le caracterizará una vida un tanto bohemia y desordenada para el momento, por entonces parecía haber comenzado a introducirse, con cierta solidez, en los normalizados cauces académicos, representando incluso algunas de sus líneas más elogiadas y “renovadoras”. Prueba de esa inmersión fue, también, el que se diera de alta en 1944 entre los miembros de la Asociación Española de Pintores y Escultores, organismo cercano a lo oficial, siempre criticado por su conservadora inamovilidad. De este modo, además de estar presente en la aludida exposición del retrato infantil promovida por la Asociación, en ese mismo año de 1945 participó destacadamente con la agrupación en la organización en 1945 de un Salón de Primavera en Palma de Mallorca, patrocinado por el Ayuntamiento de la ciudad. Para la selección de las obras, la Asamblea de la Asociación comisionó a Eduardo Chicharro como presidente, a Jesús Molina para la pintura y a Gabino Amaya para la escultura, quienes dieron paso a

casi 180 obras. La muestra se celebró luego en el Palacio de la Lonja, en el mes de junio, y, entre los numerosos expositores, asimismo estuvieron Molina y los otros dos comisionados⁴³. Por otro lado, en la misma línea, incluso desde lo personal, también parece hablarnos de cierto deseo de asentamiento y estabilidad el que el zamorano contrajera matrimonio canónico en 1946⁴⁴.

Sin embargo, no tuvo mucha continuidad en su relación matrimonial ni en su vinculación a las actividades de la citada Asociación. Por el contrario, con la institución que sí fue un poco más amplia su relación profesional fue con el Círculo de Bellas Artes madrileño. Esta relación comenzó a ser más interesante a partir de 1947-1948. En aquella temporada, Molina había expuesto obra en la Exposición Nacional –donde había obtenido la citada Primera Medalla de Dibujo–, en el propio Círculo y en una individual realizada en el Salón Vilches. Por ello pudo presentarse en 1948 al concurso de artes plásticas “para el Gran Premio del Círculo de Bellas Artes”, que convocaba por primera vez la institución y que, como requisito indispensable para la selección, requería el haber expuesto en la temporada precedente en cualquier salón de Madrid. Celebrada la muestra en el propio Círculo, en los meses de noviembre y diciembre, con una nutrida y ecléctica participación –estaban Francisco Lozano, Martín Llaudaró, J. A. Morales, Julia Minguillón, Ceferino Olivé, Ortega Muñoz, Joaquín Vaquero, Vila Puig, etc.– Molina presentaba dos obras, *El estudio* y

43. Véase MARTA, S. de: Op. cit., 1994, pp.221-222.

44. El 15-XI-1946, en la Iglesia del Pilar del Madrid, se casó con Enriqueta Fernández Vicente (oriunda de Pozuna, Ciudad Real), estando entre sus padrinos de boda su amigo Enrique Tierno Galván.



EXPOSICION
DE GOUACHES

JESUS MOLINA

del 22 de marzo al 5 de abril de 1965
Horas de 9 a 1,30 y de 4,30 a 9

AFRODISIO AGUADO, S. A. • Marqués de Cobar, 5

45. Molina, asientos 18 y 19 (*Concurso de Pintura, Escultura y Grabado para el Gran Premio del Círculo Bellas Artes*, 1948, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1948, s./p.). Sobre la muestra y el premio: CAMÓN AZNAR, J.: «Exposición de artistas seleccionados por el Círculo de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 28-XI-1948, p.23; CASTRO-ARINES, J.: «El Gran Premio del Círculo», *El Alcázar*, Madrid, 6-XII-1948; LLOSENT, Eduardo: «El Gran Premio Anual del Círculo de Bellas Artes», *Arriba*, Madrid, 14-XII-1948.



La copla del día (la primera obra inscrita en una serie de bocetos acuarelados que habían sido muy elogiados por José Francés en su individual del Salón Vilches y, la segunda, en la línea con el dibujo galardonado en la Nacional), y el zamorano obtuvo la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes⁴⁵. Incluso, a finales de diciembre de ese mismo año, el propio Círculo le nombró Socio de Honor. Acaso por ello, Molina también se halló prestó a participar, con cierta frecuencia, en las ediciones de las exposiciones de *Pintores de África* y otros certámenes celebradas durante los años cincuenta y sesenta en el mismo Círculo.

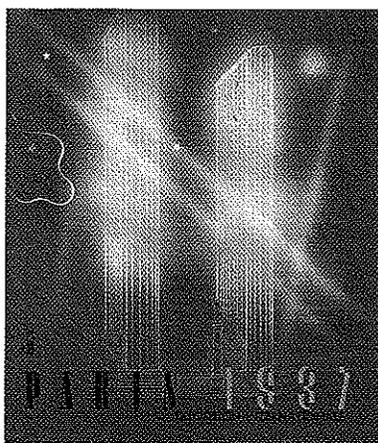
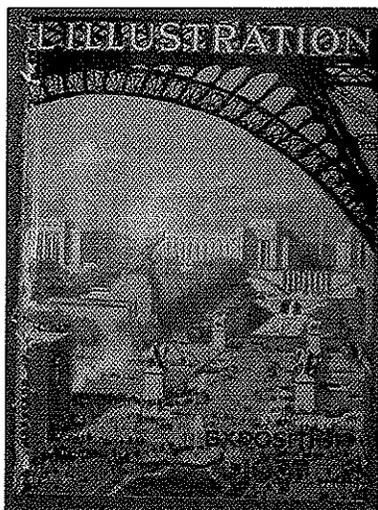
Realizaba Molina por entonces una obra de intachable calidad técnica en el empleo del dibujo y del color, sin alejarse demasiado de los géneros tradicionales, pero empleando un diferente modo de ejecución para cada uno, bastante dependiente de sus registros temáticos. De manera que, en sus composiciones y escenas populares, oscurecía el color y acentuaba el dibujo; avivaba el color, las formas y la sensualidad en sus desnudos; armonizaba unas y otras características en los retratos e interiores, y fluctuaba más en los paisajes y los bodegones, a veces de gran luminosidad. Así, algo de ello se puso de relieve en una de las ocasiones en las que, con más amplitud –y no sin desconcierto en la crítica–, se pudo ver su variada producción, esto es la referida exposición individual, celebrada en el tradicional Salón Vilches, entre enero y febrero de 1948. Mariano Tomás habló entonces de estilo “desconcertante”, pues, añadía, “no es la variedad de los temas que tra-

ta el pincel ya maestro de Jesús Molina, sino que esos temas están realizados con formas y maneras distintas. No parecen hermanos de pila los desnudos de las composiciones, y menos todavía éstas de los retratos. Como si las influencias diversas se agitaran en el triángulo de un calidoscopio". De manera que, los cuadros de composición, le "olían" a Tomás a la inopinable "pintura negra" de Solana y, los desnudos, de primorosa técnica, le recordaban la obra de Rubens y el Broncino; mientras que, en algún retrato, veía al verdadero "Jesús Molina dueño de su arte"⁴⁶. Del mismo modo, otro crítico del sector académico por el que se movía el pintor, José Francés, también insistió en la "indefinición" de Molina, aunque dejaba caer que "acaso le defina la cualidad sensible mejor: la de expresar la agudeza del sentimiento íntimo". Pero, añadía sobre su personalidad y controvertida exposición: "Se le ve metido en un juego peligroso de su propia personalidad: funámbulo y malabarista de sus facultades excepcionales de excelente pintor y de gran dibujante. Esta exposición de Molina, tan voluntaria y acaso orgullosamente polémica de sí misma, no significa recuento de etapas evolutivas [...]. No, la diversidad... canta. Se rebela y se discute en lo coetáneo, coincidente y simultáneo de lo producido sin solución de continuidad"⁴⁷.

Pese a los citados reconocimientos interiores, no tuvo Molina, por otra parte, mucha promoción oficial fuera del país en los años cuarenta y pronto soplarían otros aires en los cincuenta. De ello da prueba, por ejemplo, que quedara fuera de los

46. TOMÁS, Mariano: «Un retrato en el Salón Vilches», Madrid, Madrid, 10-I-1948.

47. Francés seguía elogiando su formidable dibujo y color -«Aquél, seguro, firme ahincador de la forma y el ritmo; éste, brillante, luminoso, de energía casi agresiva»-, indicando luego sobre la obra concreta: «Si exceptuamos los lienzos del género de "Tras-humantes" y "Escena popular", donde la paleta se asorda y el goce de las gamas y los motivos sensuales, calientes, se pierde y rebaja, ¡cuánto sabor escondido de las carnes de mujer, de los atuendos alegres y de la sanidad física en el motivo y la interpretación! Hay un hálito poderoso de gran pintor en esos otros cuadros de desnudos de rubias, de telas pomposas y armonías audaces./ El sentido de la composición, el júbilo de enlazar y desarrollar arabescos palpitantes de figuras, objetos y luces se muestra sobre todo en esa prodigiosa serie de bocetos acuarelados que el artista agrupa bajo el título "El estudio"./ Si Jesús Molina reprime y doma, con el vigor de su dibujo, la ciencia de su colorido, el Pegaso siempre encabritado de su temperamento, esta espléndida serie de estudios de "El Estudio" le llevará al gran cuadro que tiene el derecho y el deber de realizar». (LAGO, Silvio -J. Francés-: «Singular en lo plural», *Domingo*, Madrid, 29-II-1948).



48. AZCOAGA, E.: «La Exposición de Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires», *Índice de las Artes*, nº 15, Madrid, Octubre-1947.

148 artistas que seleccionó el comité oficial organizador –compuesto por los principales cargos de los museos de El Prado y Arte Moderno, Sotomayor, Lloset y Sánchez Cantón, el pintor José Aguiar y un representante ministerial– de la importante y ecléctica *Exposición de Arte Español Contemporáneo*, celebrada en octubre de 1947 en Buenos Aires, con objeto de corresponder al viaje previo a España de Eva Duarte de Perón. De hecho, hubo críticos como Enrique Azcoaga –para quien el mejor tono se debía “a los esfuerzos de Lloset y Aguiar, y el peor al patente mal gusto del Sr. Sotomayor”– que echaron en falta a Molina, junto a otros muchos artistas, al contrastar esta muestra con la que preparó la SAI para París en 1936⁴⁸. Sí fue seleccionado el zamorano, en cambio, para la XXV Bienal de Venecia por Enrique Pérez Comendador, nombrado comisario del pabellón español en esta edición de 1950, pero cuyos rígidos criterios conservadores hubo que limitar. Con todo, se trató de una representación heterogénea de obra de casi 80 artistas, mezcla de criterios conservadores y ecléctico-actualizadores, que tanto dio cabida a una retrospectiva de los Madrazo y los Fortuny, como a obra, entre otros, de Aguiar, Sotomayor, Adsuara, Clará, Gargallo, Planes, Cossío, Chicharro, Dalí, A. Delgado, M. Gal, José Guerrero, Lahuerta, Lara, Martínez Novillo, Palencia, G. Prieto, J. A. Morales, Redondela, Solana, Valverde, Vázquez Díaz, Miguel Villa o Zabaleta, pese a que la de algunos fuera obra de los años veinte y treinta. Molina estuvo representado, en esta última edición para la que fue seleccionado, con su obra *Raza celta*, un colorista retrato de medio cuerpo de una madre

popular con velo, que sostiene a su hijo erguido en unos brazos enlazados por las manos⁴⁹.

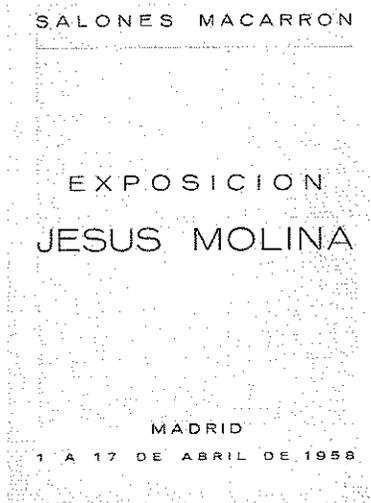
En pocas ocasiones más saldría ya la obra de Molina al extranjero durante los años cincuenta. Ni siquiera llegó a estar, pese a la invitación personal que, junto a otros artistas, le cursó la Junta Organizadora de la trascendental I Bienal Hispanoamericana de Arte⁵⁰, magna muestra celebrada en 1951 en Madrid y que, previamente, tantas dudas suscitó entre los artistas sobre su orientación estética final. Tampoco estuvo luego el zamorano en las siguientes ediciones de esta Bienal y su proyección exterior; aunque, en esa línea de promoción hispana de nuestro arte, sí figuró Molina, con los grabados *Dama ante el espejo* y *Composición*, en la exposición itinerante *Goya y el grabado español, siglos XVIII-XX*, que la Dirección General de Relaciones Culturales llevó de la mano de Julio Prieto Nespereira en 1952 a Río de Janeiro, Sao Paulo, Buenos Aires, Mendoza, Santiago de Chile y Valparaíso y, en 1953, a Lima, Bogotá, Quito y La Habana⁵¹.

Por otro lado, en febrero de 1952, de nuevo en el Salón Vilches de la calle Serrano, tuvo lugar la última exposición individual madrileña que conocemos de Molina. Presentó allí casi 40 obras, entre las que predominaban, decía un crítico, "las escenas e intimidades de circo, ecuestres y de camerino. Los caballos y las amazonas, los payasos músicos y las coristas rotundas, temas gratos a Cézanne y a Gutiérrez Solana". Aunque, el mismo articulista, también se detenía a comentar "sus

49. Asiento nº 31 (XXV Exposición Bienal de Arte en Venecia. Pabellón Español, Madrid, DGRC, 1950, p.31). Pérez Comendador se negó a exhibir de la heterogénea representación llegada a Venecia, todo lo que no tuviera un corte clasicista; por lo que tuvo un serio enfrentamiento con el Director General de Relaciones Culturales, Carlos Cañal, presidente de la comisión organizadora, que le obligó a que figurara también lo más actual, sin que se volviera a contar más con el escultor (véase TORRENT, R.: *Op. cit.*, 1997, pp.163-165, 288 y *Op. cit.*, 2003, pp.48-49, 131).

50. CABAÑAS BRAVO, M.: *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996, p.33, nota 8.

51. Véase *Catálogo de la Exposición Goya y el Grabado Español. Siglos XVIII-XIX-XX*; Madrid, Agrupación Española de Artistas Grabadores, 1952, Molina: asientos 377 y 378, p.45. Sobre el recorrido, también GARCÍA-MARGALLO, C. y RODRÍGUEZ PERALES, C.: *Julio Prieto Nespereira y las Agrupaciones de Grabadores en Madrid, 1928-1978*, Santiago, Fundación Prieto Nespereira, 2001, pp.171-188.



bodegones, sus naturalezas muertas y sus desnudos”, incluso sus retratos, que todo ello conformaba “una bien lograda y compuesta orgía de luz y de color, de aire y de movimiento”; grupo diferente a otra serie temática de obras, en la que desplegaba igual maestría y sobre las que se podía poner el ejemplo de “los óleos *Trashumantes en descenso*, *Recolección de la mies*, *Éxodo forzado* y *Llegó la carta*, cuadros muy diversos, pero que resaltan la capacidad del pintor para captar el resignado dramatismo de los caminos y la monotonía de las aldeas de Castilla”⁵².

Se caracterizó la pintura de Molina en los años siguientes –acaso como respuesta de superación y complemento al común elogio de su dibujo– por su gran colorismo, esto es por la aplicación de un sensitivo color de denso empaste y fina coherencia con las formas, que volcaba especialmente sobre los bodegones y las escenas intimistas, mientras que lo atenuaba más con su seguro y reputado dibujo cuando registraba escenas de costumbres y temas de crítica u hondo sentido social. No obstante, temáticamente, el zamorano muchas veces se adaptó a partir de entonces a los asuntos de diferentes muestras y concursos en los que intervino. Es el caso de su participación, por ejemplo, en la exposición que organizó en Madrid, en 1951, la Federación de Fútbol, a la que también concurrieron con temas sobre este deporte José Aguiar, Cristino Mallo, Mozos, Juan Guillermo, Herrero, etc. Si bien fue mucho más frecuente su presencia en las exposiciones de *Pintores de África* que,

52. SANZ Y DÍAZ, José: «La plenitud creadora de Molina», *El Progreso*, Lugo, 28-III-1952.

desde 1949 (BOE de 9-XI-1949), convocó anualmente la Dirección General de Marruecos y Colonias, muestras que fueron convirtiéndose en un reducto de una pintura de corte muy tradicional.

Molina se presentó, con su dibujo *Moros*, a la tercera edición, celebrada en el mes de marzo de 1952 en el Círculo de Bellas Artes y a la que concurrían 50 artistas con 81 obras. El jurado de calificación, que estuvo compuesto por Sotomayor, Francés, Moisés, Pellicer, Capuz y Melis Clavería, le otorgó un premio especial de 1.500 pesetas, habilitado por la citada Dirección General, y José Francés, que siempre sintió aprecio por su variada producción, entre lo más notable de los dibujos presentados, destacó "*Moros*, de Jesús Molina, el inquieto, el polifacético, para quien el arte representa una varia diversidad de estilos y procedimientos"⁵³. Quizá ello le animó a presentarse a futuras ediciones; de manera que también estuvo en la quinta, celebrada en el mismo lugar en marzo de 1954. Participó en ésta con tres obras, los óleos *A la puerta de un bakalito* y *Corriendo la pólvora* y, en la sección de acuarela, dibujo y grabado, *Mosaico árabe*, siendo destacada su presencia y la calidad de óleos como el primero por los críticos Sánchez-Camargo o José Francés⁵⁴. Sus siguientes concurrencias destacables a este certamen, se darían ya en los años sesenta. Fue el caso de su participación en la *XIII Exposición de Pintores de África*, celebrada en el Círculo en 1963, edición en la que obtuvo la Medalla de Honor del certamen. Su presencia en la XIV edición, celebrada en el mismo lugar entre

53. FRANCÉS, J.: «La III Exposición de Pintores de África», *África*, Madrid, mayo 1952. Molina figuró con el asiento 45. Sobre la convocatoria y galardones oficiales y una selección de las críticas, véase III Exposición de Pintores de África, Madrid, CSIC-IDEA, 1952, pp.9-24 y 79-126).

54. SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel: «Pintores de África, en el Círculo de Bellas Artes», *Pueblo*, Madrid, 23-III-1954 y «Exposición de Pintores de África», *Hoja del Lunes*, Madrid, 19-IV-1954; FRANCÉS, J.: «Los Pintores de África», *La Vanguardia*, Barcelona, 14-V-1954. Molina figuró con los asientos respectivos 30, 31 y 22. Una selección de la obra en la que ya no figuró Molina, fue expuesta en el Palacio de la Virreina de Barcelona. (Sobre convocatoria, participación y crítica: *V Exposición de Pintores de África*, Madrid, CSIC-IDEA, 1954, pp.15-154).

los días 3 y 14 de marzo de 1964, fue, por tanto, más testimonial, exhibiendo únicamente, entre las 78 obras presentes en las diferentes secciones, su dibujo *Nocturno*⁵⁵. Pero, donde Molina volvería a obtener un nuevo galardón fue en la XVII edición, ahora abierta en los Salones de la Biblioteca Nacional entre el 10 y el 27 de marzo de 1967. El pintor acudió ahora con un único óleo, *Mosaico africano*⁵⁶, obteniendo el Primer Premio de la Sección de Pintura (la Medalla de Honor y el Primer Premio de Grabado, quedaron esta vez desiertos, mientras que la de Dibujo correspondió a Alfredo Duce), pero sería éste su último reconocimiento profesional, ya que el zamorano moriría al año siguiente.

Su vida profesional, con todo, desde mediados de los años cincuenta se había visto abocada a la participación en certámenes y exposiciones de poca entidad y con cabida para una pintura que se juzgaba de corte demasiado tradicional, pues no olvidemos que el caballo de batalla de aquellos momentos y la pintura que se consideraba más en vanguardia era la abstracta, que ya había ido teniendo diferentes sanciones oficiales. Mas, a pesar de ello, dentro de la pintura figurativa y los cauces citados, Molina, que había dotado a su pintura de un expresivo y sensible colorismo, estuvo presente en diferentes plataformas en las que se midió con otros pintores, obteniendo diferentes reconocimientos. Ya hemos aludido a los de las muestras de *Pintores de África*, pero también, en junio de 1956, se presentó al concurso y exposición nacional que anualmente convocaba la

55. Asiento no 76, XIV *Exposición de Pintores de África*, Madrid, CSIC-IDEA, 1964, p.10.

56. Asiento no 37, XVII *Exposición de Pintores de África*, Madrid, CSIC-IDEA, 1967, p.4.

Diputación de Alicante, obteniendo el segundo premio por su óleo *Gitanos* (el primero fue para José Pérez Gil y el tercero para Joaquín Michavila)⁵⁷, un tipo de obra que estaba dentro de sus escenas de género sobre gentes marginadas. Igualmente, en la *I Exposición Internacional de Arte*, celebrada en abril de 1957 en el Círculo de Bellas Artes, Molina fue galardonado con una de las tres Medallas de Oro que concedió el Círculo (las otras dos fueron para Antonio Guijarro y Victoriano Pardo)⁵⁸.

Junto a ello, el zamorano también concurrió con menor fortuna a otros certámenes, como la *IX Exposición de Arte del Casino de Salamanca*, certamen anual abierto en octubre de 1958 por esta entidad, que esta ocasión celebraba su centenario y tuvo una amplia concurrencia (más de 150 obras), otorgando sus más altos galardones de pintura a Agustín Redondela y a Luis García Ochoa⁵⁹; o el *X Salón de Grabado de la Agrupación Española de Artistas Grabadores*, celebrado por la DGBA en diciembre de 1960 en las Salas del Museo de Arte Moderno, al cual presentó Molina la litografía *Toreros* y el aguafuerte *Grabado*⁶⁰, ejemplos de su quehacer artístico con estas otras técnicas.

Finalmente, en paralelo, también se contaría con el zamorano en algunas muestras retrospectivas, como fue el caso de la controvertida muestra *XXV años de arte español*, conmemorativa del nuevo estado que sucedió a la guerra civil –los llamados “25 años de paz”–, celebrada por la DGBA en el Palacio de Exposiciones del Retiro en los meses de octubre y noviembre de 1964. El responsable de su organización fue el crítico José

57. «El pintor Jesús Molina premiado», *ABC*, Madrid, 27-VI-1956 y «Exposición de Alicante de 1956», *Goya*, Madrid, Julio-Agosto, 1956.

58. «Premios de la Exposición del Corte Inglés», *ABC*, Madrid, 18-V-1957, p.48.

59. «IX Exposición de Arte en el Casino de Salamanca», *Goya* nº28, Madrid, Enero-Febrero 1959, p.269.

60. Asientos nº 58 y 59 (GARCÍA VIÑOLAS, M. A. (textos): *X Salón de Grabado de la Agrupación Española de Artistas Grabadores*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Salas del Museo de Arte Moderno, Diciembre 1960, s./p.).

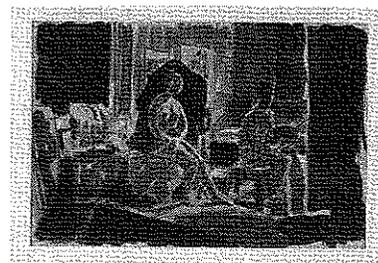
61. CAMÓN AZNAR, J.: «El arte español en los XXV años de paz», en *XXV años de arte español*, Madrid, DGBA, Palacio de Exposiciones del Retiro, Octubre-Noviembre 1964, s./p.
62. Asiento 17. *Exposición de Pintura y Escultura de los artistas galardonados con 1ª Medalla en las Exposiciones Nacionales*, Madrid, Sala Goya-Círculo de Bellas Artes, 1965.



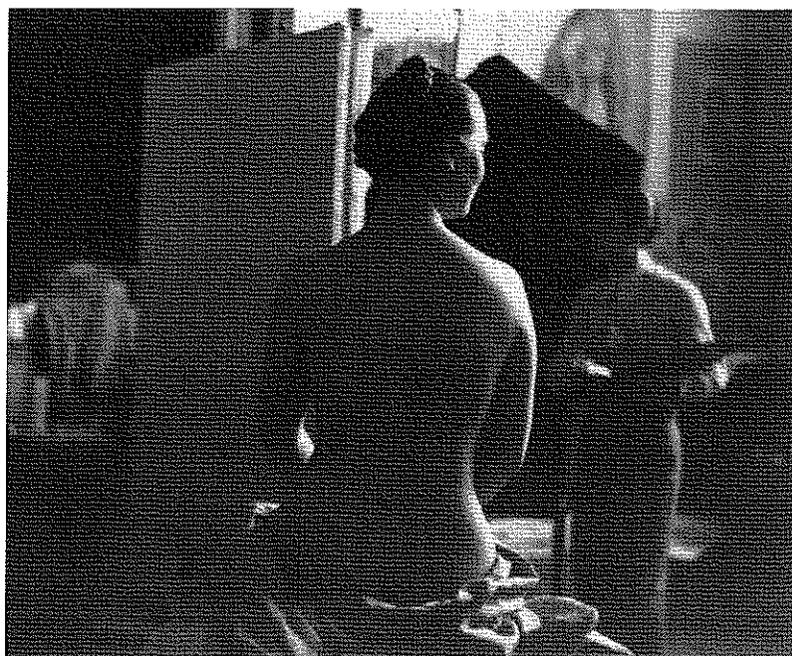
Camón Aznar, quien seleccionó para ella más de 400 artistas, en un intento historicista de representar a todas las tendencias, mereciéndole la obra de Molina el siguiente juicio general: “Este pintor es dueño de una técnica sólida, de formas fuertes y compactos volúmenes. En sus figuras los rasgos personales se captan con fortuna. Prefiere Molina las figuras de carácter, los rictus como tallados, las aposturas aplomadas. Y en congruencia con estas formas, un color también denso, de fuerte empaste y claroscuro muy plástico”⁶¹. Por otro lado, también tuvo cierto tono conmemorativo –en esta ocasión de un certamen que estaba próximo a desaparecer, por haber quedado obsoleto–, una muestra organizada por el Círculo de Bellas Artes y celebrada en su sede en febrero de 1965: la *Exposición de Pintura y Escultura de los artistas galardonados con 1ª Medalla en las Exposiciones Nacionales*, para la cual se invitó a llevar nueva obra a los citados recompensados. El zamorano acudió con su óleo *Cosmogonía*⁶², una colorista composición que entremezclaba flores y mariposas, característica de su pintura última.

En estos años, nuestro arte había realizado grandes avances en el panorama internacional, gracias especialmente a la abstracción, y quedaban ya muy lejos aquellos primeros momentos pioneros de replanteamiento y de reconstrucción de las primeras décadas de postguerra. De nuevo volvía la figuración, al ritmo del *pop* y las críticas neofiguraciones españolas. Pero Molina debió ver todo esto desde muy lejos, aunque sin dejar de evolucionar en una estética que sufrió ya pocos cambios,

pues siguió desarrollando de una forma intuitiva e íntima lenguajes y procedimientos aprendidos anteriormente. Sabemos que, desde muy temprano, había comenzado a escribir sobre el mundo que le rodeó y como lo vivió él, lo que ojalá se pueda conocer algún día con cierta amplitud, para situar mejor en su contexto la trayectoria artística del pintor; no obstante, hacia 1968 el pintor debía sentirse especialmente desorientado y cansado y no puso demasiado de su parte para seguir viviendo⁶³, hasta que, el 14 de septiembre de ese año, murió en Madrid sin hacer demasiado ruido.



Acuarela perteneciente a la serie de *El pintor y la modelo*, muchas de ellas basadas en fotografías.



63. Sabemos de la existencia de unos diarios del pintor, de múltiples referencias a los momentos que le tocaron vivir, por Eduardo Aguirre, comisario de la muestra y a quien agradecemos sus informaciones. Por otro lado, la historiadora del arte Josefina Alix, cuyo padre fue médico y amigo de Jesús Molina, a quien conocía desde los tiempos en que fueron compañeros en la Academia de San Fernando, también nos informó de que el zamorano no quiso ser tratado del cáncer de pulmón que tuvo al final de sus días, dejándose casi morir.

