



Molina Sánchez

HUERTA DE SALABOSQUE

**COMUNIDAD AUTÓNOMA DE
LA REGIÓN DE MURCIA**

Presidente

Fernando López Miras

**Consejera de Turismo, Cultura,
Juventud y Deportes**

Carmen María Conesa Nieto

Secretario General de la Consejería

Juan Antonio Lorca Sánchez

**Director General del Instituto de
las Industrias Culturales y las Artes**

Manuel Cebrián López

Director General de Patrimonio Cultural

Patricio Sánchez López

FUNDACIÓN MOLINA SÁNCHEZ

Presidente

Miguel Ramón Martínez Molina

EXPOSICIÓN

PROMUEVE Y ORGANIZA

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

Consejería de Turismo, Cultura,

Juventud y Deportes

Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

Comisaria

Victoria Sánchez Giner

Coordinación general

Maravillas Pérez

Coordinación MUBAM

Juan García Sandoval

MONTAJE

Expomed S.L.

ROTULACIÓN

Rotulaciones Meseguer

SEGURO

AXA Art

TRANSPORTE

Expomed S.L.

CATÁLOGO

Edita

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

Consejería de Turismo, Cultura,

Juventud y Deportes

Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

Textos

Victoria Sánchez Giner, Xavier Camps Máñez,

Tatiana Abellán, Juanjo Martínez Cánovas,

Francisco Níguez, Paco Fernández, Raquel

Climent, María Isabel Mateos López, Pablo

Follana, Inmaculada Abarca, Fernando Vázquez,

Domingos Loureiro, Roslim Dew, Luz Bañón,

Alfredo Pérez Morales

Fotografías

José Filemón. Estudio Creativo

Diseño

Maximiliano Gómez Rodríguez

Impresión

ISBN: 978-84-19052-56-8

Depósito Legal:

Agradecimientos

Silvia y Antonio Viñao Manzanera,

M^a Ángeles Gómez Ródenas

© de los textos: los autores

© de las fotografías: los autores y/o propietarios

© de la presente edición: Comunidad Autónoma
de la Región de Murcia. Consejería de Turismo,
Cultura, Juventud y Deportes. Instituto de las
Industrias Culturales y las Artes

Índice

El lugar hallado <i>M. Victoria Sánchez Giner</i>	6
La mirada atenta <i>Xavier Camps Mániz</i>	22
Manipular la imagen: Molina Sánchez y la permanencia de las virtudes <i>Tatiana Abellán</i>	26
Metamorfosis en la huerta <i>Juanjo Martínez Cánovas</i>	32
El canto del mundo <i>Francisco Níguez</i>	36
Con aroma a tierra mojada y pino El demiurgo <i>Paco Fernández</i>	40
El rosal <i>Raquel Climent</i>	42
Espejismo <i>María Isabel Mateos López</i>	52
All'alba vincerò: p'aisajes de límites invisibles <i>Pablo Follana</i>	56
La mano sabe <i>Inmaculada Abarca</i>	60
Rastros <i>Fernando Vázquez Casillas</i>	64
De Murcia a Lisboa: domando la condición humana <i>Domingos Loureiro</i>	72
Sehnsucht <i>Roslim Dew</i>	78
Entre los surcos del olvido: reflexiones sobre la huerta de Murcia y su desvanecimiento <i>Luz Bañón</i>	84
Obras Molina Sánchez	88
La Huerta de Murcia <i>Alfredo Pérez Morales</i>	122



Revisitando a Molina Sánchez

Carmen Conesa

Consejera de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes



La mayoría hemos podido disfrutar de la obra de José Antonio Molina Sánchez en distintas exposiciones, retrospectivas e incluso en las colecciones de amigos y conocidos.

Pero con 'Molina Sánchez: Huerta de Salabosque' damos un nuevo paso en su conocimiento y disfrute, mostrándolo de una forma diferente a quien ya lo conoce y acercándolo a nuevos públicos.

Y eso lo logramos con la interacción entre 33 creaciones de Molina Sánchez, que nos permiten hacer un recorrido de su creación, y la frescura innovadora de los artistas contemporáneos, que han sido convocados para participar en esta muestra.

Estos 14 creadores actuales han realizado una serie de 19 obras que permiten una reevaluación contemporánea de la obra de Molina Sánchez, ofreciendo una visión actualizada, diversa y multidisciplinar de su legado artístico.

Estamos ante un diálogo entre lo clásico y lo actual del arte contemporáneo. Una invitación a disfrutar y adentrarnos en nuestra huerta artística revisitada.

El Lugar hallado

M. Victoria Sánchez Giner

6

El artista murciano José Antonio Molina Sánchez (1918-2009) es una figura clave en la pintura contemporánea, destacando por su amplio lenguaje artístico que, como señala Pedro Alberto Cruz (2019), fusiona la Neofiguración en un momento crucial de transformación dentro del desarrollo de las artes plásticas.

En la contestación a su entrada en la Academia Alfonso X El Sabio, Francisco J. Flores Arroyuelo (1988) destacó su sensibilidad artística excepcional y la habilidad para saber observar el hecho cultural desde una mirada amplia y abierta. Su figura artística se une a su carácter de persona sincera, eliminando así el artificio de la pintura de forma indisoluble. La persona que observa con mirada artística y la persona que vive para la pintura. La realidad siempre es demasiado compleja para admitir simplificaciones. Sin embargo, la eficacia de un relato requiere por encima de todo de la sencillez y claridad. Enrique Azcona (1946) a propósito de la exposición de Molina Sánchez en Santander indicó que para ser pintor hace falta fundamentalmente, ver el mundo con un peculiar acento. Se dice que para hablar claro hay que decir pocas cosas, con lo que inevitablemente se quedan dentro otras tantas. La amplia producción de Molina Sánchez nos da muestra de los microrrelatos que proporciona. Éstos van variando y complementándose a lo largo de su vida y conforman una visión diversa, pero sobre todo evolutiva de su investigación en la pintura.

En esta exposición, al conformar en la sala un espacio saturado donde reunir la mayoría de las obras seleccionadas de Molina Sánchez, se ha pretendido situar al espectador frente a la persona y el artista, que sin duda fueron emergiendo, cambiando, coexistiendo desde su mundo interior. La selección de obras que forman parte de esta muestra, pertenece a varios momentos de su dilatada trayectoria, con el objetivo de que el visitante pueda comprender la propia vida del artista a través de sus creaciones.

Este mostrar a quien fue en un inicio, al que seguía siendo y al artista que es en este momento, estudiado en la distancia, nos ofrece una visión poli-

drica del artista y nos ayuda sin duda a comprender la importancia que tiene o debería tener para nuestra sociedad, desde el punto de vista artístico. Si bien la generosidad que tuvo con la Región de Murcia al crear la Fundación que lleva su nombre nos lleva a reflexionar, como apuntábamos al principio, sobre la persona que fue y su profundo compromiso con el lugar que le vio nacer. Esta era, de alguna forma, la intención del artista en sus últimos años de vida, que su legado a través de la Fundación Molina Sánchez contribuyera a la difusión de su obra y fuera un espacio de encuentro que ayudara a propiciar el desarrollo de jóvenes artistas en sus distintas carreras artísticas.

Descubrió el artista en la huerta de Murcia un espacio y un lugar donde pintar desde el afecto a sus personas y sus paisajes. Aquí, en Salabosque desarrolló en las primaveras obras que hablaban de lo observado y de lo vivido. La mirada detenida que respiraba entre las idas y venidas de Madrid hallaba en su estudio, en plena huerta, la luz y la quietud necesarias para emerger. En cada regreso no todo estaba igual, su mirada tampoco. La estrecha conexión con la huerta murciana se muestra como fuente constante, no tanto de inspiración en su obra, como de la espiritualidad del lugar, de los procesos y tareas agrícolas que lo envolvían.

En Años y Leguas, *El Lugar hallado*, contaba Gabriel Miró en boca de Sigüenza:

«Acabo de descubrir un lugar delicioso dormido entre los años. Ha sido sin querer, como algunos grandes hombres descubren lo que concretamente no esperaban descubrir; pero, al descubrirlo, sienten la legítima alegría de haber acertado con toda su voluntad iluminada. Así yo acerté por la gracia de la revelación. Esa gracia no se recibe sin capacidad de sentir y aprovechar sus efectos, y entonces tan claramente nos pertenece lo hallado que bien podemos decir que se origina de toda nuestra conciencia...».

El hechizo de la rosa, 1980
Óleo/lienzo
114 x 162 cm





1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.

1.
De Sto Tomé, 1956
Óleo /papel
38 x 26 cm

2.
Desconocido, 1972
Óleo/lienzo
41 x 34 cm

3.
Figuras junto al mar, 1964
Óleo/lienzo
38 x 61 cm

4.
El esclavo, 1998
Dibujo
40 x 30 cm

5.
Y en el paisaje 6, 1974
Óleo/lienzo
60 x 80 cm

6.
El primero, 1989
Gouache
80 x 60 cm

7.
Vendedora, 1965
Óleo/papel
36 x 27 cm

8.
Las amigas, 1979
Acuarela
30 x 45 cm

Efectivamente Molina Sánchez descubrió un paisaje que albergaba cultura, como es la Huerta, un lugar que otros artistas habían puesto en valor a lo largo de la historia como apunta López Castillo (2021), sin duda un espacio sucesivo de elementos fácilmente identificables como las acequias y su sistema de riego, las construcciones, las prácticas agrícolas que forman parte de un ciclo, pero sin duda lo inmaterial, lo intangible confiere un significado, un imaginario personal, un punto recurrente en la obra de Molina Sánchez.

Con la distancia del tiempo transcurrido, con la cercanía de la mirada de artista a artista para esta exposición se han seleccionado a creadores visuales actuales emergentes junto a la compañía y experiencia de otros con una amplia trayectoria, que se han aproximado a Molina Sánchez. Desde ese diálogo poliédrico y personal las obras que se presentan conforman una propuesta contemporánea, del artista y de la Huerta de Salabosque, ofreciendo al espectador una visión renovada como hilo conductor. Conforman desde un diálogo intimista obras que en la actualidad abordan cuestiones que el mismo Molina Sánchez bien podría haber fijado su mirada imprecisa. En conjunto, este catálogo ofrece a través de las creaciones de los artistas, una visión multidisciplinar y profunda de la figura de Molina Sánchez, destacando su relevancia como pintor y su compromiso con la representación de la huerta murciana como símbolo de identidad regional y universal. Se han incorporado textos de los propios artistas junto a sus obras, ofreciendo una mirada íntima a sus procesos conceptuales y técnicos. Esto permite explorar y asimilar el contenido de cada pieza, tejiendo un hilo conductor que enlaza el diálogo contemporáneo entre los artistas participantes.

Visiones personales sobre el entorno de la Huerta, sobre Molina Sánchez, desde las aproximaciones de diferentes frecuencias, nos encontramos instalaciones escultóricas, audiovisuales, pintura, dibujo, fotografía y el grabado desde una visión contemporánea, en la recuperación de elementos

efímeros. Todos los artistas desde posicionamientos independientes nos muestran el resultado de su investigación a través de creaciones artísticas que ponen en valor, más si cabe la figura y la obra de Molina Sánchez.

A lo largo del tiempo, las inquietudes artísticas continúan reformulándose, permitiendo revalorizar la Huerta como un espacio del imaginario colectivo, abordado desde los lenguajes más personales de cada artista. No se trata de reinterpretar obras específicas, sino de establecer un diálogo contemporáneo con Molina Sánchez, generando conversaciones íntimas con su pintura y conexiones creativas entre los artistas seleccionados para la muestra.

Conseguimos así aproximar a las jóvenes generaciones de murcianos el empeño y la sensibilidad por poner en valor el espacio que nos rodea, como centro creativo y sobre todo identitario. La identidad cultural que estuvo al principio del siglo pasado adormecida, tras diferentes iniciativas se fue activando, proporcionando una figura de protección como patrimonio inmaterial de Murcia a la que sin duda pretende contribuir este proyecto. La sociedad actual es más consciente de la necesidad de preservar lo autóctono, nuestra vegetación, los ecosistemas naturales, la revitalización de las prácticas agrícolas tradicionales, las arquitecturas vernáculas, y las costumbres vinculadas al paisaje de la reconocida Huerta de Murcia.

Las personas valoramos el paisaje que nos rodea. El ser humano, interioriza la necesidad de proteger la Huerta, ese espacio horadado de estructuras hidráulicas, de caminos, de pequeñas parcelas con cultivos diversos que van cambiando con las estaciones, que no solo busca en la actualidad un beneficio económico.

Con el envejecimiento de la población que la mantiene, que conoce la agricultura cercana, la huerta es su espacio de socialización. Los urbanitas la vemos casi como un espacio idílico, como ese espacio donde se detiene el tiempo, a la que se puede aproximar y volver casi de inmediato por la cercanía a la ciudad.

Joan Nogué (2011-29) apunta “en general, la gente se siente parte de un paisaje, con el que establece múltiples y profundas complicidades. Uno puede sentirse identificado con un paisaje o con varios paisajes al mismo tiempo, por la misma razón que uno puede sentirse arraigado a un lugar o a varios lugares.”

Molina Sánchez sentía debilidad por Salabosque era su paisaje, su estudio en primavera. La vegetación propia de este espacio entre cultivos y aromas de rosas e higueras atraían al artista, estableciendo así el punto de inicio cíclico de nuevas creaciones. *El jardín de Molina Sánchez*, es una obra que forma parte de la colección de *Jardines de artista* creada por María Manzanera. La querida sobrina recientemente fallecida fotografió en Salabosque el Huerto de San Antonio. Fue un lugar de encuentro, de tertulias y complicidades entre ambos. Hemos considerado de relevancia que formara parte de la exposición junto al texto que ella misma escribiera: “La creación de José Antonio Molina Sánchez, es un jardín huertano, el Huerto de San Antonio, donde crecen la higuera y las rosas. Allí llenaba, con la luz de Murcia, sus pupilas para depositarla después en sus cuadros.”

El joven artista **Xavier Camps Máñez** establece un diálogo creativo con la obra de Molina Sánchez, incorporando su retrato a través de los elementos característicos de sus pinturas, lo que conecta ambas sensibilidades. Al integrar al artista dentro de su propia creación, explora el vínculo indisoluble entre el creador y el personaje que habita sus obras.

Camps Máñez desdibuja las fronteras entre el artista y su obra, permitiendo al espectador conocer al creador tanto dentro como fuera de la pintura, generando una experiencia introspectiva que revaloriza la pintura como acto de encuentro.

Inspirado en la deriva situacionista, aplica este concepto al paisaje rural, explorando la huerta de Molina Sánchez no solo como espacio utilitario, sino como territorio de creación y diversidad. Su enfoque revela la dimensión poética del paisaje, transformando la contemplación en un viaje emocional que conecta al observador con la esencia creativa de Molina Sánchez.

Partiendo de una imagen de infancia de Molina Sánchez, **Tatiana Abellán** reflexiona sobre la memoria y la identidad personal mediante el uso de tecnologías digitales para resignificar fotografías históricas. Muestra a través de una fotografía de niñez a un Molina Sánchez quieto, detenido, esperando que el obturador del fotógrafo se dispare. La observación pretendida del pequeño José Antonio, nos facilita a su vez la creación del espacio expositivo en la sala principal del edificio de temporales.

La obra de Tatiana Abellán se coloca frente a las pinturas y dibujos de Molina Sánchez, compartiendo espacio, estableciendo un diálogo directo con la vida del artista. Sin limitarse a un desarrollo del álbum fotográfico familiar que documente su evolución, el propio artista Molina Sánchez asume el rol de narrador homodiegético, integrándose de manera indisoluble en su obra. A través de esta perspectiva, se revela la vida completa de Molina Sánchez, mostrando al pequeño en un triciclo con alas, anticipando así su desarrollo futuro.

La selección de las obras de Molina Sánchez que forman parte de la exposición se ha realizado con una mirada reflexiva, abarcando diferentes momentos de su trayectoria artística. Este proceso se ha consensuado con los artistas participantes, aportando una mirada plural y colectiva que enriquece la construcción de esta exposición, ofreciendo así una visión amplia de su legado pictórico.

Así con el fin de configurar con una mirada en la distancia y una aproximación detenida a las obras creadas en varios momentos de su dilatada trayectoria, la selección de la obra pictórica de Molina Sánchez que se muestra, se ha consensuado con el grupo de artistas participantes ofreciendo así ya una mirada plural en la construcción de esta exposición.

Juanjo Martínez Cánovas con las obras *Fingere* propone una reinterpretación simbólica del *retrato de Lope de Vega* y *Un grito* de Molina Sánchez. Mediante la metamorfosis humano-animal explora, con una técnica sin artificio como el lápiz de grafito sobre papel, las fronteras entre lo humano y lo natural de una forma perturbadora.

1.
Cuatro dibujos, 1954
Dibujo
34 x 24 cm
26 x 38 cm
22 x 31 cm
26 x 20 cm

2.
Motorista, 1955
Óleo/papel
50 x 35 cm

3.
Peluquera, 1957
Gouache/papel
60 x 74 cm

4.
Dos trenzas, 1998
Dibujo
30 x 40 cm



1.



2.



3.



4.

Al fusionar el ser humano con características animales, la obra refleja el vínculo intrínseco entre el hombre y su entorno, cuestionando la percepción de lo normal y lo anómalo. La transformación no solo representa la forma externa, sino también el ser interior, aportando una nueva dimensión simbólica a la figura humana. Esta reinterpretación ofrece una perspectiva orgánica y mística que dialoga con la obra de Molina Sánchez, celebrando la conexión de metamorfosis entre el hombre y la naturaleza.

Francisco Níguez como artista que crea y vive en el espacio de la huerta de Murcia, desde la Neofiguration y la pintura metafísica más actual, reflexiona sobre la trascendencia del arte como medio para superar el tiempo y conectar con nuestra esencia más profunda. Este proceso le ayuda a descubrir y mostrar a través de un lenguaje visual propio, espacios donde emergen sus personas, sus objetos, y el tiempo detenido que es capaz de conservar. Níguez, desde su proceso pictórico y con la distancia ofrecida por el paso de los años encuentra en la obra de Molina Sánchez frecuencias cromáticas similares, figuras cerradas inmutables presentadas directamente al espectador, pero sobre todo en las obras de ambos artistas podemos reconocerlos. Identificar sus pinturas sin posibilidad de equívoco.

En la obra *Vistas del As de Copas y la Sierra de Burete desde la Peña Rubia*” **Paco Fernández Ruiz** representa un paisaje emblemático de Cehegín, su lugar. Desde una perspectiva elevada ofrece una vista panorámica de campos frutales emergiendo entre nubes. La niebla matutina añade un tono nostálgico que conecta al espectador con recuerdos y paisajes del pasado. La contemplación del paisaje se transforma en un acto casi de meditación que libera al espectador del peso de lo terrenal, reflejando el poder catalizador de la belleza en la experiencia estética. La obra invita a una conexión emocional y nostálgica con la naturaleza. A diferencia del *Retrato de D. Xavier*, donde la analogía con la obra de Molina Sánchez *El inglés*, conectando al espectador con la identidad proyectada del retratado.

Raquel Climent profundiza en la poética del rosal, donde las diversas especies, variedades y colores fluían junto a productos hortícolas. Nos presentando directamente un ejemplar de rosal sin artificios recortándolo de un espacio neutro donde ha dejado huella el tiempo.

La obra de **Raquel Climent** utiliza el rosal como un símbolo poético de la vida y la muerte, explorando la dualidad entre belleza y fragilidad. Inspirada en los rosales de Salabosque, donde las diversas especies, variedades y colores fluían junto a productos hortícolas, testigos silenciosos de la creación artística de José Antonio Molina Sánchez, la obra teje un vínculo íntimo entre naturaleza y espiritualidad. Nos presenta directamente un ejemplar de rosal sin artificios recortándolo de un espacio neutro donde ha dejado huella el tiempo.

La obra invita al espectador a cultivar su propio jardín interior, reflexionando sobre la vida, la muerte y la transformación. Al igual que Molina Sánchez encontró inspiración en Salabosque, el rosal se transforma en un espejo de la existencia humana, invitando a contemplar la belleza en lo efímero y a encontrar armonía en la dualidad de la vida.

M Isabel Mateos focaliza sus trabajos en aquellos lugares alejados, tierras aisladas, lugares olvidados donde el paso del tiempo y el abandono de sus iniciales habitantes disuelve como en un espejismo lo que es y lo que fue. Con la pintura nos aproxima a la memoria y al olvido de lo sucedido, a la inevitable presencia del deterioro. Esos espacios revisitados por la artista presentan paisajes vulnerables, donde los únicos habitantes son pequeños animales. En esa soledad, el paisaje se transforma en un eco melancólico, en un murmullo doliente de lo que alguna vez existió y ha quedado irremediadamente atrás, de una identidad que se desvanece lentamente, como un reflejo ilusorio que se disuelve en la vastedad del olvido.

Al igual que Molina Sánchez regresaba a su estudio en la huerta murciana para dar forma a sus visiones inspiradas en mundos lejanos, **Pablo Follana** con su obra *All'alba vincerò* plantea que solo al retornar a

1.
La Madre, 1955
Óleo/papel
70 x 52 cm
2.
El Inglés, 1974
Óleo/lienzo
65 x 54 cm
3.
Caminantes, 1956
Óleo/papel
36 x 54 cm
4.
El Panadero, 1956
Óleo/papel
52 x 32 cm
5.
Descanso, 1997
Dibujo
39 x 29 cm
6.
La fiesta, 1983
Gouache
60 x 80 cm
7.
La Palma, 1990
Gouache
80 x 60 cm
8.
Cántaro con flores, 1960
Óleo/papel
69 x 51 cm
9.
Ya son tres, 1956
Óleo/papel
36 x 27 cm
10.
Recolección, 1975
Acuarela
21 x 31cm
11.
Huertano, 1973
Tinta/papel
32 x 24 cm
12.
Dos caballeros, 1981
Óleo/lienzo
65 x 50 cm



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.

nuestros orígenes, a nuestras propias percepciones y valores, podemos desentrañar los enigmas que nos conectan con lo distante. En este sentido, la pintura no es solo un paisaje, sino un puente simbólico entre mundos; una reflexión sobre las fronteras invisibles que definen nuestra identidad cultural y artística. Inspirada en la trama de una ópera de Giacomo Puccini, que evoca una China exótica y legendaria desde una mirada occidental, esta pieza reflexiona sobre los límites invisibles que separan lo cercano de lo lejano, lo propio de lo ajeno, dentro del complejo paisaje cultural. La conexión con Molina Sánchez reside en el acto de transitar y regresar. Así como el pintor murciano encontraba en sus viajes por Angola, Mozambique, África del Sur, Francia, Suiza, Italia, la inspiración para reinterpretar el paisaje de su huerta natal, esta obra aborda una revisión pictórica sobre cómo la narrativa orientalista de *Turandot* construye una visión imaginada de “lo otro”. La obra explora la paradoja de la distancia al mostrar cómo lo lejano puede ser íntimo y lo familiar, misterioso. Invita a reflexionar sobre nuestra percepción de lo extraño y a reconsiderar las fronteras que nos separan a través del arte.

Los dibujos de Molina Sánchez sirven como inspiración fundamental para las creaciones de **Inmaculada Abarca**. La precisión de sus trazos, contruidos con carboncillo, refleja no solo un dominio técnico, sino también un profundo conocimiento de los retratos interiorizados. Desde esa misma esencia, Abarca traduce la expresividad del dibujo al lenguaje tridimensional, presentando esculturas realizadas con madera reciclada que evocan la fragilidad de la vida y la conexión con la naturaleza.

Su obra establece un diálogo entre materiales reutilizados y formas orgánicas, explorando la expansión vegetal como un símbolo de apertura y transformación continua. Esta inspiración natural no solo multiplica las posibilidades de intercambio con la vida, sino que también añade una dimensión emocional y simbólica a sus creaciones.

Utilizando maderas recicladas de una fábrica de ataúdes, sus esculturas adquieren una nueva identidad, transformando materiales descartados en piezas que celebran el ciclo de la vida, la muerte y la renova-

Para la población envejecida que aún cultiva sus tierras, la Huerta representa un lugar de socialización y pertenencia, una conexión viva con la agricultura tradicional y su forma de vida. Por otro lado, para los habitantes de la ciudad, la Huerta se percibe como un refugio idílico donde el tiempo parece detenerse.

ción. En este sentido, su obra no solo reinterpreta la memoria visual de Molina Sánchez, sino que también invita al espectador a reflexionar sobre la fugacidad y la continuidad de la existencia.

La captura de lo efímero, de lo marginal, de los procesos de transformación tras la muerte y las huellas que dejan en ese tránsito es la línea de investigación de **Fernando Vázquez Casillas**. La construcción del recuerdo con un resultado físico casi fotográfico, aborda la documentación del proceso natural de la caída de las hojas de un árbol. El albaricoquero de la huerta mediterránea, utiliza la ubicación cercana a una lámina de agua, como acelerante de su deterioro. La serie realizada de *80 hojas* son las evidencias físicas del proceso de descomposición. Las impresiones vegetales directas, con su fragilidad atrapadas sobre el soporte de papel de algodón, tan vulnerable a su vez, abordan los ciclos de vida y muerte en la naturaleza.

La instalación de la obra focaliza la fragmentación y repetición de huellas para crear un diálogo entre lo individual y lo colectivo. Cada huella es única, pero al integrarse en la trama, forma una narrativa mayor sobre los ciclos de extinción y renovación invitando al espectador a contemplar la estética de lo efímero y lo muerto como esenciales en la vida.

Domingos Loureiro realiza una reflexión teórica sobre la influencia de Portugal en la obra de Molina Sánchez, especialmente durante su estancia en Lisboa y su participación en proyectos colaborativos. La construcción del mural en el Gran Hotel de Figueira da Foz, que todavía se conserva es un ejemplo de ello.

Nos muestra en esta exposición un paisaje pictórico trabajado sobre azules desde la transparencia, del más allá del paisaje, de lo que hay oculto pero visible como un deambular por el mundo abstracto. Nos enlaza con J. Patinir el pintor de los lejos, de los azules. Desde su gran conocimiento de la pintura y de la particularidad del color, idealiza la montaña que es observada desde el sedimento de la llanura caminada en la huerta.

Roslim Dew en la pequeña obra *Sehnsucht II*, desde la Geografía emocional sobre la que investiga, se desplaza a lugares concretos de su entorno con una especial significación personal. Como argumenta Richter

partir de la fotografía como base para la construcción de una imagen pictórica diferente con otra significación y poética. Explora la nostalgia y la melancolía en la obra de Molina Sánchez, vinculándola con ideas románticas sobre el paisaje y la subjetividad humana. Desde Salobresque, el mismo lugar que habitara Molina Sánchez, caminando por sus parcelas podemos alzar la mirada y abstraernos para visualizar el bosque que crece en la montaña cercana.

En el bosque, la vida se renueva sin cesar. La transformación continua de su vegetación diluye la percepción del tiempo. Esta longevidad natural manifiesta el esplendor de lo sublime y la belleza que envuelven el paisaje.

Con la luz del día, la naturaleza muestra su faceta más idílica: el sol resplandece, las flores se abren y las escenas más pintorescas emergen en primer plano. Sin embargo, con la caída de la noche, las sombras y la oscuridad toman el control, revelando una profundidad sublime que transforma el paisaje en un escenario misterioso y sobrecogedor.

Luz Bañón explora en su obra la conexión emocional y cultural con la huerta murciana, un paisaje que considera como un lugar de identidad y memoria propia. La huerta representa un refugio de calma y albergue de conocimiento frente al avance implacable de la ciudad. Nos presenta la preocupación de la sociedad actual por la conservación de los ecosistemas

A través del audiovisual *“Aromas de ida, sombras de vuelta: la última cosecha”*, busca capturar la esencia de una huerta en extinción, evocando los recuerdos y vivencias que moldearon su identidad. La transformación urbana y la especulación inmobiliaria amenazan la existencia de este espacio, simbolizando la pérdida de historia y memoria colectiva. La melancolía ecológica que supone percibir el progreso urbanístico propicia la resistencia cultural y emocional frente al olvido, invitándonos a reconciliar el progreso con el respeto por la identidad y la memoria de la tierra. Se inspira en el trabajo de Molina Sánchez, para poner en valor la esencia de la vida rural murciana.

El ser humano valora el paisaje que lo rodea y reconoce la importancia de proteger la Huerta, un espacio tejido de estructuras hidráulicas, caminos y parcelas cultivadas que cambian con las estaciones. Actualmente, su valor va más allá del beneficio económico, convirtiéndose en un vínculo cultural y social.

Para la población envejecida que aún cultiva sus tierras, la Huerta representa un lugar de socialización y pertenencia, una conexión viva con la agricultura tradicional y su forma de vida. Por otro lado, para los habitantes de la ciudad, la Huerta se percibe como un refugio idílico donde el tiempo parece detenerse. Su cercanía a la urbe permite a los urbanitas acercarse y regresar con facilidad, convirtiéndola en un oasis temporal que contrasta con el ritmo acelerado de la vida urbana.

La Huerta de Salobresque, que inspiró a Molina Sánchez, continúa evolucionando, y las diversas aproximaciones artísticas presentadas en esta exposición revelan perspectivas poliédricas sobre este paisaje cultural. Estas obras no solo fortalecen nuestros vínculos con el espacio, sino que también reactivan la obra de José Antonio Molina Sánchez para una nueva generación de artistas, destacando la vigencia de sus temas, de sus procedimientos y de su capacidad para inspirar nuevas formas de expresión.

Los artistas participantes han explorado su legado con honestidad y sencillez, manteniéndose fieles a sus propios discursos creativos. A través de sus aportaciones, han redescubierto a un gran pintor que habita entre las líneas de lo poético y lo real, demostrando que su visión sigue viva y actualizada en el imaginario contemporáneo.

Esta exposición invita a reflexionar sobre la transformación del paisaje y la atemporalidad de la obra de Molina Sánchez, revelando su influencia perdurable y su relevancia en la expresión artística actual.

Referencias

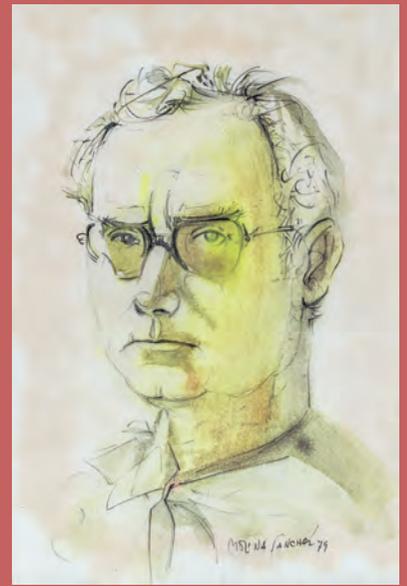
- Cruz, P.A. (2019). Molina Sánchez y la Neofiguración: Síntesis y Transparencia. Murcia: Tres fronteras.
- López Castillo, José Miguel (2021). «... en la murciana huerta»: representación y evocación de un paisaje de oasis español, en *Anales de Historia del Arte* nº 31 (2021), 283-309
- Martínez Valero, J.L. (2021). El pintor Molina Sánchez en su biblioteca. MVRGETANA. Nº 144, Año LXXII, Págs. 177-186. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=7637457>
- Miró, G. (2012). Años y leguas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8p6>
- Hierro, J. Dibujos de Molina Sánchez. El Alcázar (1965). *Molina Sánchez 1955-1965*. Palacio del Almudí. Murcia.
- Nogué, J. (2011) Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales. En Luna, T.; Valverde, I. (dir.) *Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Col. Teoría y Paisaje. Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya; Universitat Pompeu Fabra.
- Nogué, J. (2016). El reencuentro con el lugar: nuevas ruralidades, nuevos paisajes y cambio de paradigma. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*. vol. 62/3, 489-502







1.



2.



4.



7.



3.



5.



8.



6.



9.

(página anterior)

1.
El matador de patos, 1958

Óleo/lienzo
100 x 85 cm

2.
Autorretrato, 1979
Mixta/papel
44 x 30 cm
Colección particular

3.
Bailando, 1975
Aguada
30 x 21cm

4.
Airoso, s.f.
Dibujo
40 x 29 cm

5.
Ángel con ramo, 1971
Dibujo
50 x 34 cm

6.
Está bien, 1998
Dibujo
40 x 30 cm

7.
Ojos claros, 1998
Dibujo
30 x 40 cm

8.
Cuatro pétalos, 1975
Dibujo
69 x 45 cm

9.
Ya está, 1998
Dibujo
29 x 49 cm





La mirada atenta

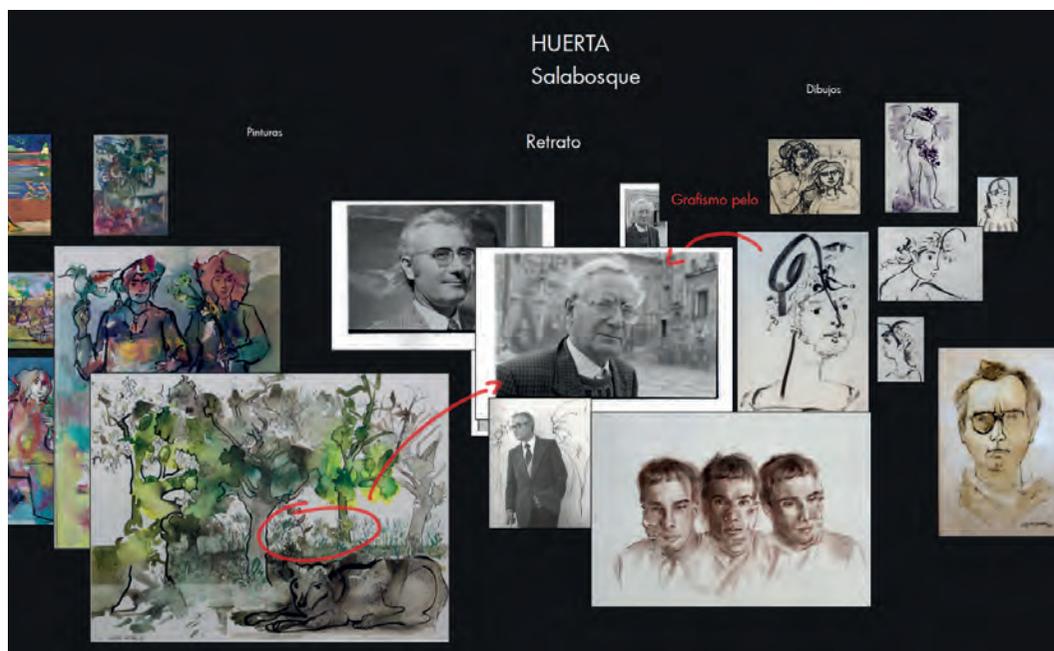
Xavier Camps Máñez

22

Dentro de las prácticas situacionistas, la deriva se plantea como un paseo sin destino, una caminata ininterrumpida que ofrece la oportunidad de profundizar en cómo nos relacionamos con nuestro ambiente. Guy Debord, en referencia a este término, puntualiza que la deriva implica dejarse llevar, renunciar a los motivos para desplazarse y encontrar nuevas maneras de experimentar la vida urbana [1]. El concepto de deriva, tradicionalmente asociado a la ciudad, podría trasladarse al entorno rural y replantear cómo nos relacionamos con la huerta. El campo, aunque con menor influencia de la lógica urbanística, también se ve afectado por transformaciones socioeconómicas. Las necesidades agrícolas modelan el paisaje según las demandas de producción, condicionando su diversidad, aspecto y constituyendo un “segundo paisaje” en términos de Gilles Clément [2]. Una deriva por el paisaje rural nos invita a una nueva comprensión del espacio más allá de términos de utilidad y productividad. Estos paseos sin un destino en mente ofrecen la posibilidad de experimentar el campo de nuevas maneras y resistir su homogeneización; a ver la huerta como un espacio de creación, interacción y diversidad.

Al observar la obra de Molina Sánchez aflora en mi cabeza esta idea de deriva. A lo largo de su trayectoria, el artista ha tratado diferentes motivos, combinando la observación natural con su propio imaginario. Dentro de su obra encontramos piezas donde se aprecia un interés por el costumbrismo rural y por la belleza de lo que pasa desapercibido. Dibujos de trabajadores, pinturas de escenas cotidianas, observaciones de su viaje a África... Ya en su madurez artística, el pintor murciano revisita la huerta de su infancia, esta vez con nuevos colores cargados de frescura y lirismo. Aquí, Molina Sánchez nos ofrece una visión subjetiva de su entorno, una sensibilidad acrecentada por su renovación plástica. Me gusta imaginar que, en cierto modo, estas pinturas pueden acercarnos a cómo el autor experimentaba el paisaje con una mirada similar, tal vez, a la que podrían desear los situacionistas. Una mirada espontánea que, lejos de la idealización, busca belleza en los espacios marginales y va más allá de lo aparente, redescubriendo el paisaje rural de su tierra. Así, imagino a Molina Sánchez paseando sin un objetivo fijo, en deriva por su paisaje, su jardín, su espacio de creación.

Cuando se me planteó el proyecto para esta exposición, pensamos en realizar un retrato del artista. Al enfrentarme a un retrato, se despierta en mí un interés por conocer detalles del retratado; pequeñas anécdotas, gestos, algo que me ayude a imaginar su personalidad. Estuve investigando sobre el lenguaje del artista, su estilo y qué era aquello que me resultaba atractivo de su registro formal. Así, mi intención con este retrato es establecer un diálogo entre mi modo de pintar y la visión estética de Molina Sánchez. En cuanto a mi pintura, esta se basa principalmente en el tratamiento de la luz, construyendo la forma con pinceladas marcadas y bordes duros. El proceso, más similar a la talla, hereda aspectos de la figuración académica sin quitar importancia a la presencia y la materialidad de la pintura. Esta premisa me planteaba un problema; ¿cómo integrar una figuración naturalista con la sutileza lírica del artista retratado? Por esto, indagué en qué era aquello que encontraba característico en sus obras.





Algunas de las pinturas de Molina Sánchez parten de una base de color, una amalgama cromática que precede al dibujo. Sus colores, a menudo vibrantes, integran la figura y el fondo de un modo casi abstracto, configurando el armazón sobre el que el artista interviene con grafismos en negro. Esta línea, continua en su gesto, delimita formas nuevas sobre las manchas. Aprovecha accidentes, mezclas neutras de color y textura para crear figuras a partir del caos. El aparente caos como elemento catalizador en la pintura recuerda al concepto de diagrama de Deleuze [3]. El filósofo plantea que, dentro de la creación pictórica, el diagrama permite cuestionar aquellos elementos preconcebidos que proyectamos sobre el lienzo en blanco. Es un conjunto de marcas espontáneas que generan un ambiente de caos-germen. A partir de estas manchas se vuelve real el hecho pictórico, se presentan las fuerzas que le dan forma a las formas.

Tal vez, el color sirviese a Molina como su propio modelo de diagrama. Su cromatismo fresco y vivo podría permitirle la creación de nuevos lenguajes, nuevas expresiones que le acercaran a compartir cómo él vivía su tierra y su gente. Así, su pintura podría verse como un modo de resignificación, de descubrir nuevas maneras de experimentar el paisaje más allá de la lógica utilitaria. En sus obras se aprecia un deseo de capturar las fuerzas que envuelven el entorno rural, esa huerta de Salabosque donde se encuentra el estudio del artista. Al ver sus cuadros, la huerta se me presenta como un lugar de creación y una oportunidad de descubrir nuevas narrativas.

Por esto, al presentar este retrato, ubico a Molina Sánchez caminando por su propio espacio con una mirada satisfecha, como si nos invitase a entrar en su mundo. El artista se encuentra sobre un jardín compuesto por grafismos que evocan su lenguaje pictórico característico, buscando una interacción entre su visión estética y la mía, conectando ambas sensibilidades. Durante el proceso de realización, experimenté con varias composiciones en formato digital. Tras dialogar con los comisarios, optamos por trabajar con óleo sobre tabla y utilizar una textura de base. Antes de enfrentarme a la composición final, hice diversas pruebas e iteraciones sobre formatos pequeños para familiarizarme con la paleta. El objetivo de la planificación era conseguir que se integrase una pintura más detallada con un dibujo espontáneo. Para esto, experimenté con diferentes recursos y técnicas hasta encontrar el acabado deseado que se ajustase a la intención de la obra. El retrato está construido sobre capas más transparentes de óleo con tonos verdosos y amarillentos, los cuales forman una línea de horizonte con el blanco de la imprimación. Estas primeras manchas se han intervenido con una barra de óleo negra para conseguir una línea fluida, gestual, que recuerde a los dibujos del artista. La paleta cromática, aunque comedida, explora un rango amplio para dar luminosidad al rostro.

Dentro de su obra encontramos piezas donde se aprecia un interés por el costumbrismo rural y por la belleza de lo que pasa desapercibido. Dibujos de trabajadores, pinturas de escenas cotidianas, observaciones de su viaje a África... Ya en su madurez artística, el pintor murciano revisita la huerta de su infancia, esta vez con nuevos colores cargados de frescura y lirismo.

En conclusión, este retrato es un ejercicio de intertextualidad visual que pretende homenajear la sensibilidad artística de Molina Sánchez. Al nombrar el concepto de deriva, se invita a buscar nuevas maneras de experimentar el paisaje rural, con una mirada atenta y pausada. La mirada sensible al entorno establece un hilo conductor entre las diferentes obras de la exposición, permitiéndonos imaginar la visión personal que cada artista tiene sobre la huerta y el paisaje. Esta aproximación multidisciplinar ofrece distintas sensibilidades hacia la naturaleza, interactuando con la obra de Molina Sánchez para ofrecer una visión renovada. Así, nos hace reflexionar sobre el vínculo entre tradición e innovación dentro del arte contemporáneo.

Referencias

- 1 Debord, G. (1958). *Teoría de la deriva en Internationale Situationniste*. Literatura Gris
- 2 Clément, G. (2004). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Editorial GG.
- 3 Deleuze, G. (1981). *Pintura: El concepto de diagrama*. Cactus





Deriva por lo propio, 2024
Óleo/tabla
100 x 100 cm

Manipular la imagen: Molina Sánchez y la permanencia de las virtudes

Tatiana Abellán

(A las aladas almas...)

*Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera*

Elegía, Miguel Hernández

26

Mientras investigaba la biografía de Molina Sánchez para contextualizar un dibujo propio, encontré una imagen de su infancia que me conmovió profundamente. Sentí ese *punzamiento*, esa sensación que no puede ser descrita con palabras que tan bien describe Roland Barthes en *La cámara lúcida*. Se trataba de una imagen deficientemente digitalizada, supuestamente realizada en 1921, cuando el pintor tenía tres años, que encontré en la hemeroteca virtual del diario La Verdad y que formó parte del catálogo de la exposición que se realizó en la Iglesia de San Esteban en el año 2002. En lo que, por la fecha y dimensiones, presupongo que es una tarjeta postal se puede ver a un niño elegantemente vestido sobre un rudimentario triciclo de hierro. Se trata de una imagen de estudio, con una alfombra y un papel pintado imitando una estancia señorial; una escalera, una cortina y un mueble propio de la burguesía de finales del siglo XIX. No es una imagen técnicamente bien resuelta, pero la actitud y, sobre todo, el gesto del retratado me enterneció y dolió a partes iguales.

Yo no conocí en persona a Molina Sánchez. Tampoco me he sentido especialmente cerca de su trabajo, más allá del merecido reconocimiento y admiración, por lo que me impactó sobremanera el haber reaccionado así ante un tipo de imagen que por otra parte me resulta familiar, puesto que soy coleccionista. Después de algunas pesquisas llegué a la conclusión de que probablemente se trataba de una imagen realizada en el estudio fotográfico de J. Vidal, sito en la Calle Cartagena, número 15, de Murcia. También es muy posible que la familia conserve la imagen en papel, pero decidí tratar de reconstruirla, de resignificarla, sin recurrir a la original. Afirmaba Susan Sontag, con razón, que “Las fotografías, cuando se ajan, ensucian, manchan, resquebrajan y palidecen, conservan un buen aspecto; a menudo mejoran” (Sontag, 2011, p. 84). A mí en este caso me interesaba la vida digital, el “alma” de esta imagen que había nacido con cuerpo pero que llegaba a mí únicamente en espíritu.



Byung-Chul Han, en *No-cosas*, reflexiona sobre cómo habitamos un mundo cada vez más intangible: “Ya no habitamos la tierra y el cielo, sino Google Earth y la nube” (Han, 2021 p. 13). Nuestros archivos fotográficos rara vez tienen un respaldo físico a pesar de que, de manera contraintuitiva, el papel se conserva durante siglos. Ciertamente es que en las últimas décadas se ha registrado un profundo cambio en la actitud hacia los materiales fotográficos que durante mucho tiempo habían quedado relegados a documentos secundarios. Tal y como afirma Carmelo Vega en *Fotografía en España (1839-2015): Historia, tendencias, estética*:

En efecto, si en los años 80 era común entre los historiadores de la fotografía la denuncia de la desaparición de fondos y colecciones o de las penosas condiciones de conservación de los materiales fotográficos, hoy en día disponemos de un buen y creciente número de archivos, tanto públicos como privados, que están ayudando a preservar, consolidar y difundir el patrimonio fotográfico español, en su mayor parte con las garantías y protocolos básicos de conservación. La futura historia de la fotografía española está obligada a penetrar en estos archivos para estudiar, analizar y poner en valor los fondos y colecciones que nos permitirán ampliar un legado fotográfico nacional más allá de las imágenes ya conocidas y utilizadas. (Vega, 2017, p. 75)

Probablemente, este cambio de sensibilidad al que hemos asistido ha motivado la apreciación del propio álbum familiar y un afán de conservar no sólo las propias imágenes de nuestros antepasados, sino cualquiera, tanto por su valor como documento histórico en lo relativo a costumbres, indumentaria o técnicas como por la información de carácter emocional, eminentemente privada. Dentro del álbum familiar, son sin duda aquellas que registran la infancia o la niñez, así como las imágenes postmortem, las que mejor despliegan las posibilidades del medio, las que nos conmueven o golpean con más fuerza. Decía Barthes que lo que se ampara indefec-

tiblemente en la imagen fotográfica siempre es la muerte, y quizá estas imágenes del inicio y el fin de la vida apelan doblemente a una misma cosa; nuestra finitud y continuidad. Escribe Gustavo Puerta Leisse en “La construcción de la infancia en el álbum familiar”:

El álbum familiar de fotografías constituye uno de esos objetos capaces de revelar las sutiles manifestaciones cotidianas que expresan la transformación del concepto de la niñez, su consideración social, la relación entre el niño y el adulto... en un período y lugar específicos” . [...] El carácter testimonial del álbum familiar es a la vez público y privado. El valor que tiene el álbum familiar como documento de estudio social e histórico tiene su correspondencia en la experiencia individual. (Puerta Leisse, 2013, p. 84)

Esta imagen de ser vista en su contexto original, dentro de ese álbum, tendría otras lecturas. Aquí desgajada de su contexto, sin las referencias familiares propias del álbum, enfatiza la soledad. Creo entender que es la corta edad de Molina Sánchez lo que sella el poder de la imagen que me ocupa. La niñez es breve por definición. Inocente. Rebosa esperanza y futuro. Y, sin embargo, en esta fotografía, también es concluyente. Lo que se prometía ya fue. ¿Era ya pintor este Molina Sánchez de tres años? Pensé al verla en la imagen de un Kafka de niño de la que se ocupa Walter Benjamin en *Sobre la fotografía*: “Rara vez “la pobre y breve infancia” se habrá plasmado en una imagen tan conmovedora como en cierta fotografía de Kafka niño. Procede de uno de esos estudios del siglo XIX que, con sus cortinajes y palmeras, sus tapices y caballetes, tenían algo de cámara de tortura y de salón del trono al mismo tiempo”. (Benjamin, 2008, p. 59).

Esto es, la naturalidad propia de la infancia entra en conflicto con la artificiosidad de la pose, de la toma de estudio, del decorado, de la cuidada ropa “de domingo” que viste. Se produce una colisión entre la imposibilidad de la máscara de la primera niñez, y toda una batería de estrategias artificiales que revisten la escena. En la fotografía de estudio el eterno debate acerca de objetividad parece descartable al asumir que existe una *construcción*. Sin embargo, esta imagen es testimonial. Plantea Víctor del Río en *La memoria de la fotografía*:

(...) la dialéctica entre lo objetivo y lo artificioso plantea una encrucijada cuyo desafío muchos artistas asumen como tarea fundamental. Que la imagen sea objetiva es, como ya se encargaron de demostrar los semiólogos, un asunto paradójico, pero lo cierto es que algo de ello queda como resto reconocible en el soporte, en su condición al mismo tiempo material y testimonial. Por tanto, parecería que lo objetivo del registro derivara en la dimensión también material de un objeto, de una visión que ahora cobra una mayor presencia física. (Del Río, 2021, pp. 208-209)

Aún así, he de insistir, esta imagen *construida* me resulta especialmente *verdadera*. Por eso, decidí traerla al presente, manipularla, en el mejor sentido del término, para traerla a esta exposición. Es obvio que hacer una foto requiere tomar muchas decisiones y darles un contenido, por eso, citando un libro anterior, *Foto-Diseño*, escrito en coautoría con Joan Costa, escribe Joan Fontcuberta en *El beso de Judas* que:

(...) la elección de una entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis de “manipulación”: encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación... La suma de todos estos pasos se concreta en la imagen resultante, una “manipulación” sin paliativos. Crear equivale a manipular, y el mismo término de “fotografía manipulada” constituye una flagrante tautología. La noción de “manipulación” quedaba así rehabilitada, desprovista de intención perversa, pasaba a adoptar un tono ostensiblemente neutro. En definitiva la manipulación se presentaba como una condición *sine qua non* de la creación. (Fontcuberta, 1997, p. 126).

Asumo así que mi fotomontaje, mi intervención, puede entenderse como una segunda manipulación correctiva que se solapa a una manipulación inherente previa. Mi intención es, al fin, dar con la imagen cierta, no falsearla. Manipular, manejar con las manos, deriva del verbo *manipulare* y se empezó a usar en contextos más abstractos para referirse al control o alteración deliberada de algo, ya fuera un objeto, un proceso o incluso una situación. En su uso actual, manipulación suele tener connotaciones negativas, especialmente cuando implica la alteración de manera subrepticia o engañosa, aunque en contextos técnicos o científicos puede tener un sentido más neutral (como en “manipulación genética” o “manipulación de materiales”). Asumo así la manipulación como un aspecto inherente de la fotografía, definiendo su carácter ficcional y decididamente subjetivo frente a la idea de objetividad y estoy dispuesta a hacerlo incluso con



Imagen original



Imagen editada

modificaciones o ediciones posteriores. La fotografía siempre miente. En consecuencia, mi propuesta para esta exposición ha consistido en una suerte de manipulación honesta, sin intento de fraude, para devolver a la imagen parte de su potencial original, añadiendo cierto grado de edición para resignificarla, para traerla al presente y completar su lectura. Así, a partir de una imagen digital procedente de un escaneo de baja calidad que he editado, tanto previa como posteriormente a su tratamiento con diferentes inteligencias artificiales generativas para aumentar su resolución y definición o incluso construir parte de la escena, he obtenido una fotografía que contiene mucha información *inventada* —la IA no restaura algo que no conoce, solo crea posibles opciones plausibles—. Después, he querido devolver a la imagen su condición material imprimiéndola y adhiriéndola a un cartón original de la época con el fin de anclar su naturaleza. A la postre, le he dibujado unas alas al retratado al modo que él mismo lo hizo, rotulador en mano, sobre las paredes del Almudí en una de sus exposiciones más celebradas. Constató así la elevación por encima del mundo material, la cercanía a lo divino y celebro una de sus máximas: “Defiendo mis ideas a través de mis ángeles”.

De este modo, mi labor en la creación de esta obra se asemeja más a la de un pintor que a la de un fotógrafo. Decía Sontag que mientras que el pintor construye, el fotógrafo revela: “Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos”. (Sontag, 2011, pp. 16-17). A pesar de que mi propuesta se circunscribe en el ámbito de lo postfotográfico, he de insistir en la difícil relación que han mantenido fotógrafos y pintores desde el mismo momento del descubrimiento de la primera. Insiste Sontag a este respecto que “Las bellas artes tradicionales se basan en la distinción entre genuino y falso, original y copia, buen gusto y mal gusto; los medios desdibujan esas distinciones, cuando no las anulan directamente. Las bellas artes suponen que algunas experiencias o temas tienen un significado”. (Sontag, 2011, p. 147). Y concluye:

La fotografía entró en escena como una actividad advenediza que parecía invadir y socavar un arte acreditado: la pintura. Para Baudelaire, la fotografía era el «enemigo mortal» de la pintura; pero con el tiempo se concedió una tregua, la cual tuvo a la fotografía por liberadora de la pintura. Weston empleó la fórmula más común para mitigar las desconfianzas de los pintores cuando escribió en 1930: «La fotografía ha negado, o finalmente negará, buena parte de la pintura, por lo cual el pintor tendría que estar profundamente agradecido». Liberado por la fotografía de la monótona faena de la fiel representación, la pintura podía perseguir una tarea más elevada: la abstracción. (Sontag, 2011, p. 143)

No me detendré aquí en disquisiciones sobre esta guerra entre la fotografía y la pintura, menos aún cuando el debate se desliza hacia la postfotografía y la hibridación de medios actual.

Yo no dejo de preguntarme cómo se sintió el pintor cuando tuvo que abandonar allí ese triciclo. Tampoco puedo dejar de imaginarme a su madre, preparando a su hijo para la ocasión y presenciando el momento.

En otro orden de cosas, yo no dejo de preguntarme cómo se sintió el pintor cuando tuvo que abandonar allí ese triciclo. Tampoco puedo dejar de imaginarme a su madre, preparando a su hijo para la ocasión y presenciando el momento. Más tarde he sabido que un par de años después de este registro falleció su padre, Francisco Molina Niñirola, y que tras la muerte de su madre, Remedios Sánchez Abellán, unos meses más tarde, Molina Sánchez y sus hermanas quedaron huérfanos. Y es que reflexionar sobre la fotografía es hacerlo necesariamente sobre la muerte. Así, es también una útil herramienta para transitar el duelo, de ahí haber querido dotarla de nuevo de materialidad, de presencia, porque, como afirma Byung-Chul Han a este respecto: “La foto analógica es una cosa. No pocas veces la guardamos cuidadosamente como una cosa querida. Su frágil materialidad la expone al envejecimiento, a la decadencia. Nace y sufre la muerte: [...] La fotografía analógica también encarna la transitoriedad de lo real. El objeto fotografiado se aleja inexorablemente en el pasado. La fotografía conoce el duelo”. (Han, 2021, p. 45).

Si la fotografía siempre ha sido un arte crepuscular, la emergencia de las Inteligencias Artificiales Generativas nos desafía con su ambivalente capacidad para la resurrección eterna y para acabar con ella. Por eso cerraba Geoffrey Batchen su ensayo *Arder en deseos: la concepción de la fotografía* con el siguiente argumento:

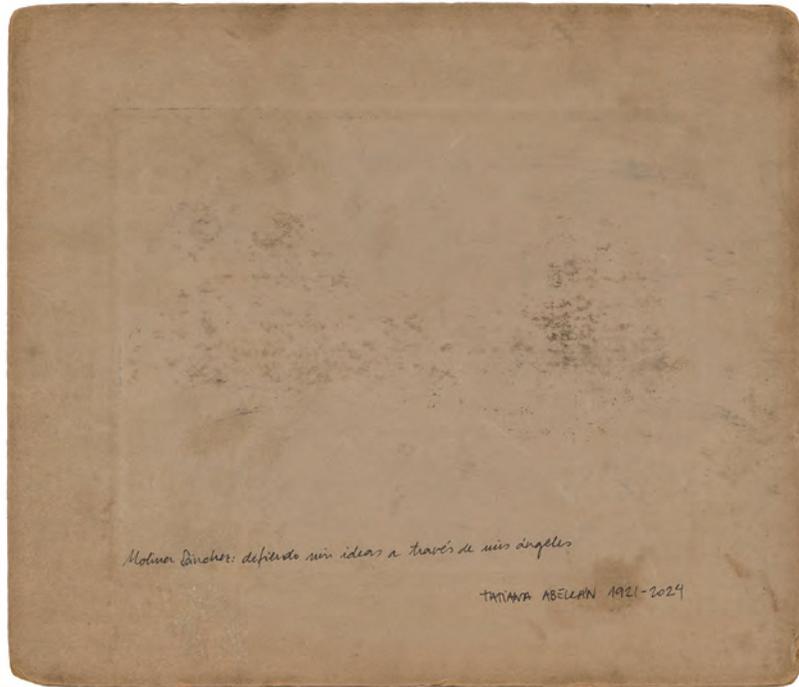
He sugerido que la fotografía ha sido perseguida por el espectro de esa muerte a todo lo largo de su prolongada existencia, de la misma forma que siempre ha contenido aquella misma digitalización, la que supuestamente le asestará el golpe mortal. En otras palabras, lo que realmente está en juego en el debate actual sobre la creación de imágenes digitales no es solamente el posible futuro de la fotografía, sino también la naturaleza de su pasado y de su presente. (Batchen, 2004, p. 216).

En este catálogo, en cambio, la imagen quedará registrada codificada digitalmente y seguirá existiendo de algún modo, más o menos material. Declaró en su momento Molina Sánchez: “También cuando me vaya, allá en el cielo seguiré pintando”. En la exposición *Molina Sánchez. Huerta de Salabosque*, en el mismo lugar en el que se instaló su capilla ardiente, podemos disfrutar ahora muchas de sus obras, otras, esas que está haciendo después de su muerte, nunca las podremos ver. Sin embargo, la bondad, la inocencia, la ternura, la esperanza o, incluso, ese ligero asombro de su retrato a los tres años, serán virtudes inmortales.

Referencias

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Paidós Comunicación.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2008). *Sobre la fotografía*. Pre-Textos.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Han, B.C. (2021). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.
- Puerta Leisse, G. (2013). “La construcción de la infancia en el álbum familiar”. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia: (re)presentación, (re) creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* (pp. 83-88). Diputación Provincial de Huesca.
- Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. De Bolsillo.
- Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015): Historia, tendencias, estética*. Cátedra.
- Del Río, V. (2021). *La memoria de la fotografía: Historia, documento y ficción*. Cátedra.





Molina Sánchez: defendiendo sus ideas a través de mis ángeles

TATIANA ABELMAN 1921-2024

Molina Sánchez, 2024
Fotografía digital intervenida
10 x 13 cm

Metamorfosis en la huerta

Juanjo Martínez Cánovas

Con estas reinterpretaciones sobre dos retratos de Molina Sánchez, he decidido adentrarme en un territorio donde lo humano y lo animal se encuentran, setransforman y se entrelazan. Mi propuesta parte de la observación y el respeto por los originales, pero busca expandir las fronteras de lo que estos retratos representan. A través de una metamorfosis simbólica, los personajes que Molina Sánchez plasmó en su obra se convierten en criaturas híbridas, animales inspirados por la huerta de Salabosque, espacio fértil y generador de vida.

Sabemos que la metamorfosis humano-animal ha sido un tema recurrente en el arte a lo largo de la historia, reflejando las inquietudes de diferentes culturas sobre la identidad, el poder, la naturaleza y lo divino. Desde la antigüedad, las representaciones de seres híbridos han permitido explorar las fronteras entre el hombre y el animal, desafiando las concepciones fijas de lo humano y lo salvaje.

En la Edad Media y el Renacimiento, la figura de lo híbrido continuó siendo explorada, aunque con diferentes matices. Los bestiarios medievales, por ejemplo, representaban seres fantásticos que mezclaban características humanas y animales, muchos de ellos utilizados como símbolos de lecciones morales o espirituales. Sin embargo, no fue hasta la modernidad que la metamorfosis se abordó de manera más explícita y en términos más filosóficos y psicológicos, especialmente con la obra de artistas como Franz Kafka, cuyo relato *La metamorfosis* (1915) se convirtió en un paradigma literario y cultural sobre la transformación y alienación humana.

Desde la antigüedad, las representaciones de seres híbridos han permitido explorar las fronteras entre el hombre y el animal, desafiando las concepciones fijas de lo humano

En el arte contemporáneo, la representación de la metamorfosis humano-animal sigue siendo un campo fértil para la reflexión. Artistas como Patricia Piccinini exploran esta temática a través de esculturas criaturas híbridas que desafían las fronteras entre lo biológico y lo artificial. Sus obras, como *The Field* o *The Arc*, muestran figuras que, aunque parecen humanas, poseen características animales o extrañas, lo que genera una sensación de inquietud y simpatía al mismo tiempo.

Por otro lado, el artista Noé Serrano también ha abordado la metamorfosis en su obra, en la que fusiona lo humano con lo animal para explorar las identidades fragmentadas y las transformaciones físicas y emocionales. Su trabajo pone énfasis en lo grotesco y lo sublime, generando una tensión entre la atracción y el rechazo, lo que nos lleva a cuestionar los límites de nuestra percepción y los significados de lo “normal” o lo “anómalo”.

El imaginario del artista suizo H.R. Giger, ha sido otro referente esencial en el tratamiento de la metamorfosis. Sus criaturas biomecánicas, que combinan el cuerpo humano con elementos mecánicos y alienígenas, reflejan una visión de la transformación que subraya la ansiedad de lo desconocido y la fusión de lo orgánico con lo tecnológico. La obra de Giger, de estética macabra y futurista, anticipa una realidad donde las fronteras entre lo biológico y lo artificial se disuelven, lo que ofrece una reflexión perturbadora sobre el futuro de la humanidad y sus posibles mutaciones.

Para concluir, con cada uno de los dos retratos, los sujetos no solo los he representado en su forma humana, sino que su ser interior se fusiona con las características de seres de la naturaleza, reflejando el vínculo intrínseco entre el hombre y el entorno que lo rodea. Esta transformación, que da una nueva dimensión a la figura humana, busca rendir homenaje tanto a la naturaleza como a la obra de Molina Sánchez, reinterpretando su mirada desde una perspectiva más orgánica y mística en la cual llevo trabajando unos años.



Fingere VII, 2024
Grafito sobre papel 300 gr
26 x 18 cm



Fingere VIII, 2024
Grafito sobre papel 300 gr
26 x 18 cm





Small white informational label on the wall.



El canto del mundo

Francisco Níguez Carbonell

Mi participación en este merecido y necesario homenaje al maestro Molina Sánchez, la presencia de su obra, serena y enérgica, y la ausencia ya del pintor, despierta en mí, una vez más, la certeza de que el arte es una forma de superar el tiempo, de trascenderlo, de crear un espacio no sometido a él; un lugar tranquilo donde todo confluye, donde todo se revela y se comprende. Sabemos que la apariencia se deteriora y desaparece, pero la esencia permanece siempre.

La humanidad necesita el arte porque es su manifestación primera, la más pura y espontánea, la que aplaca la incertidumbre y nos aproxima al misterio. Balthus dejó dicho en sus memorias que “todas las etapas creadoras pertenecen al mismo canto, el canto del mundo”. Esta elocuente metáfora del arte como suma de voluntades, como acto sublime, me hace imaginar que, en el origen de los tiempos, cuando nada tenía nombre aún, la naturaleza creó, en consonancia con la armonía del universo, una especie de cifrado musical de base, sobre la que, más tarde, el hombre, el artista, la conciencia más lúcida, compondría una melodía coral a través del tiempo. Una melodía que no debe cesar porque obedece al equilibrio del orden cósmico y es la conexión con nuestra propia esencia.

El cuadro que presento en esta exposición no tiene título por la sencilla razón de que no se lo encuentro. Si pongo título a una obra, que generalmente lo hago y resulta una tarea ardua e ingrata, es siempre después de acabada, y es más por un asunto de identificación que de orientación para el espectador. Cuando pinto no quiero contar nada, no pretendo darle forma a las ideas, porque éstas tienen un corto recorrido y, casi siempre, caen en lo anecdótico. A mi entender las ideas son necesarias para mejorar el mundo en un sentido funcional, pero no es precisamente la idea o la ocurrencia lo que contribuye a que el discurso de una obra logre llevarnos a un estado de conciencia extraordinario. Pintar, en mi caso, es un proceso que podría parecerse a empezar a caminar desde la noche más oscura hasta las primeras luces, momento este en el que se produce algo parecido a una revelación; después es cuestión de seguir trabajando atendiendo a las leyes del color y la materia.

De manera recurrente, en mis obras, siempre aparece un sujeto, una figura en reposo, de rostro indolente y mirada al frente; yo lo interpreto como el “ser”, siempre joven (a veces casi un niño), ajeno al miedo y a las heridas del alma. En torno a él, un cúmulo de fragmentos que, como destellos, van vistiendo el paisaje.

No puedo, más allá de lo expresado, descifrar lo que pinto, como tampoco puedo explicar la existencia o dilucidar el misterio. Vivimos a oscuras y resulta imposible comprender cuan complejo es el organismo que rige nuestro destino.

¡Que no callen nunca las voces del canto del mundo!... solo el arte nos puede situar en la antesala de la verdad.



Sin título, 2022
Óleo/tela
135 x 135 cm



A small, white rectangular label is placed on the white wall, positioned between the two portraits. It contains text that is too small to read.



Small white label on the left wall.

Small white label on the right wall.

4º **Con aroma a
tierra mojada y pino**
Paco Fernández Ruiz

Centremos nuestra atención en la pintura de paisaje titulada “Vistas del As de Copas y la Sierra de Burete desde la Peña Rubia”. En su nombre se citan los diferentes enclaves geográficos representados en la escena, siendo estos los puntos montañosos más conocidos de la cartografía ceheginera a nivel popular. Las dimensiones de la obra, 40 cm x 60 cm, han sido escogidas para que, en un primer vistazo muestre la apariencia de un estudio realizado a *plein air* pintado a ritmo acelerado con la finalidad de captar la esencia de aquello inefable que brinda la observación del paisaje; además, el arte de la pintura permite al artista imprimir en su obra el estado emocional experimentado ante dicha manifestación de la belleza, deteniendo cálidamente el caminar de quien transita.

Enfocándonos, ahora sí, en qué se presenta en esta imagen, cabe destacar la amplitud de la vista. Una elevada perspectiva desde las rocas salientes de la Peña Rubia nos invita a adentrarnos en la lejanía del paisaje para sobrevolar y observar a vista de pájaro los campos cultivados con almendros, oliveras, cerezos, albaricoqueros, melocotoneros, y otros árboles frutales podados a la espera de su floración, para dar más tarde sus frutos cada uno en su temporada. Al fondo se dibuja con mayor claridad la montaña protagonista de la pintura; el As de Copas con su característico sifón en la cima parece emerger de entre las nubes. A causa de las frías condiciones atmosféricas de los últimos días otoñales, la neblina matutina que baña todo el valle aún permanece baja, dotando a la escena de una carga romántica y embriagante petrichor; ese olor a lluvia y tierra mojada, a pino, que delicadamente nos hace cerrar los ojos y elevar la cabeza hacia atrás para dejar vía libre al olfato. Es un potente aroma de la naturaleza que con su frescura restaura y prende la memoria, siendo una máquina del tiempo con absolutas capacidades para transportarnos a paisajes vividos, momentos del pasado, donde no cabe pregunta alguna, solo contemplar.

Esta contemplación del paisaje es un canal directo a la meditación, son visiones tan potentes que prácticamente nos separan y liberan del peso de lo terrenal. Ese es el poder catalizador de la belleza, y lo mismo ocurre cuando estamos delante de una obra de arte.

El demiurgo

Un retrato, un diálogo, es un intercambio de impresiones entre dos sujetos, un encuentro subjetivo, que en incontables ocasiones poco importa la diferencia de dimensión entre ambos interlocutores para que haya un clic. La razón nos permite aceptar y entender que unos determinados símbolos agrupados de una manera específica sobre una superficie plana, un lienzo o una pantalla, pueden leerse como un rostro en donde es posible volcar una identidad completa, una vida, una ilusión de consciencia que proyectamos sobre el retrato volviéndolo real hasta tal punto que nuestras neuronas captan la emoción en el rostro del retratado y nos hace participar de ella. En la pintura de retrato una desviación de menos de un milímetro hacia abajo en la cola de las pestañas puede hacer que sobre su mirada caiga el peso del mundo, aun cuando el sujeto veraz, de carne y hueso, así no lo sienta. La emoción está alterada, exacerbada y doblada a la invención del artista que, sintiéndose un demiurgo profesional, nos cuenta la realidad tal y como desea. Poco importa la identidad real del sujeto, pues incluso sirviendo de inspiración, no satisface por completo el hambre de la plástica y los códigos internos que hacen funcionar a la pintura. La pintura se sacia con teatralidad. Esto no quiere decir que toda representación tiene que ser dinámica, potente, contorsionada, se puede llevar hacia la quietud y la calma, o bien combinar todas estas posibilidades; y qué más da el modo si aquello que pretendemos lo conseguimos. Cada obra de arte funciona como una realidad independiente cuando todos sus engranajes trabajan a una.

Dentro de las amplias posibilidades representativas de pintura figurativa, si la carga subjetiva añadida en su génesis es elevada, podemos empezar a hablar de expresionismo. En ese punto, ya no nos cuenta la historia la similitud con aquello que acontece en la realidad sino que es la propia plasticidad de la pintura e impronta del artista, basándose en la expresividad del color y la pincelada gruesa junto con un dibujo libre, quien deforma la observación de la realidad rajándola para obtener ese no sé qué que nos hace comprender la narración y la vida mucho más, pues siempre la obra de arte, esté dentro de una categoría u otra, añadirá una capa más de significado para enriquecer y complementar la realidad.

Con estas reflexiones he pretendido ilustrar cómo se pueden establecer puentes entre la obra de Molina Sánchez *El inglés*, de marcado carácter expresionista, donde la paleta de dominantes colores neutros, terrosos y verdes empastados sobre la tela nos acercan al ambiente británico tradicional y nos dan claves sobre la personalidad del retratado; y el *Retrato de D. Xavier*, de índole académica, donde la luz natural tenue crea áreas de penumbra que envuelven al protagonista acentuando su actitud de escrutinio vital. Ambas pinturas, además de compartir similitudes en la composición, pues los retratados aparecen sentados en un sillón y en el centro de la composición, invitan al espectador a adentrarse en su mundo e iniciar un diálogo con ellos.



*Vistas del As de Copas desde
la Peña Rubia, 2024*
Óleo sobre lienzo
40 x 60 cm







Retrato de D. Xabier, 2024
Óleo sobre lienzo
115 x 115 cm

El Rosal

Raquel Climent

El rosal, en su solitaria majestuosidad, se erige como un símbolo de la vida y la muerte, de la belleza y la fragilidad de la vida. Como escribió Antonio Machado, “En el rosal, la rosa es una llama que muere”. Para José Antonio Molina Sánchez, en su estudio en Salabosque, cobraba especial importancia su jardín, que florecía con la llegada de la primavera. Encontró en los rosales un motivo de profunda conexión. Los rosales de Salabosque fueron testigos silenciosos de innumerables horas de trabajo, de momentos de inspiración y de una íntima comunión con la naturaleza. Es en su estudio, donde la vida y el arte se entrelazaban de manera íntima y profunda.

La dualidad entre el rosal y la rosa es un eje central en esta obra. El rosal, como organismo vivo, evoluciona a lo largo del tiempo. Nace, crece, florece y, finalmente, se marchita. La rosa, por su parte, es una instantánea de ese proceso. También refleja la tensión entre lo individual y lo colectivo. El rosal, como organismo completo, representa la comunidad, la interconexión de todas las partes que lo conforman. Cada rama, cada hoja, cada espina, contribuye a la vida del todo. La rosa, en cambio, es una expresión individual de esa comunidad, una manifestación única de la belleza y la diversidad del rosal. Esta dicotomía nos recuerda que somos a la vez individuos y parte de un todo, y que nuestra identidad se define tanto por lo que nos distingue como por lo que nos une a los demás.

Cada pétalo que se abre, cada espina que emerge, es una sorpresa, un testimonio de la capacidad de la naturaleza para sorprendernos y emocionarnos. El rosal nos recuerda que la vida es un constante devenir, un flujo incesante de cambios y transformaciones.

El fondo liso, en contraste con la complejidad del rosal, representa el vacío, el infinito, el tiempo que transcurre inexorablemente. Lo seguro, lo controlable, lo predecible. Es el lienzo sobre el cual se pinta la historia de la vida, un espacio sin forma ni color que espera ser llenado. Como contraste, el rosal representa la explosión de vida en medio de ese vacío, su imprevisibilidad. Una danza de formas y colores que se despliega en el tiempo. Cada pétalo que se abre, cada espina que emerge, es una sorpresa, un testimonio de la capacidad de la naturaleza para sorprendernos y emocionarnos. El rosal nos recuerda que la vida es un constante devenir, un flujo incesante de cambios y transformaciones. La dualidad entre el fondo estático y el rosal dinámico nos invita a reflexionar sobre la naturaleza del tiempo y el espacio, sobre la relación entre lo permanente y lo transitorio.

En esta obra, busco invitar al observador a reflexionar sobre la naturaleza del tiempo, la belleza de la vida y la inevitabilidad de la muerte. El rosal, en su ciclo constante de crecimiento y decadencia, nos recuerda la fugacidad del tiempo y la importancia de vivir cada momento al máximo. Al mismo tiempo, el rosal es un símbolo de la eternidad, pues aunque las flores mueran, la planta sigue viva, perpetuando así la belleza de la vida. En este sentido, el rosal se convierte en un espejo en el que podemos reconocer nuestra propia existencia, tanto en su dimensión temporal como en su dimensión trascendente.

El rosal, en su esencia, es mucho más que una simple flor. Es una manifestación tangible de la dualidad inherente a la naturaleza. La belleza delicada de sus flores contrasta con la dureza de sus espinas, recordándonos que en la vida coexisten la belleza y el dolor, la fragilidad y la fuerza. Es una metáfora de la complejidad del ser humano, con sus luces y sus sombras, sus virtudes y sus defectos

También es un símbolo de la espiritualidad, un puente entre el mundo material y el mundo espiritual. Sus raíces, hundidas en la tierra, nos conectan con lo terrenal, mientras que sus flores, que se elevan hacia el cielo, nos recuerdan nuestra aspiración hacia lo divino. Es una metáfora de la búsqueda del sentido de la vida y de nuestra conexión con algo más grande que nosotros mismos.

Por último, el espacio vacío nos habla de la necesidad del silencio para encontrarnos tanto a nosotros mismos como a la belleza inherente a la vida. En la naturaleza, el espacio vacío entre las estrellas, los árboles y las rocas es esencial para la vida. El silencio de un bosque nos invita a conectar con la energía vital que fluye a través de todas las cosas. Sin ese espacio, la naturaleza perdería su equilibrio y su armonía.

Al igual que José Antonio Molina Sánchez encontró en su huerta de Salabosque un espacio de inspiración y conexión con la naturaleza, este lienzo invita al espectador a cultivar su propio jardín interior. La contemplación del rosal nos recuerda que, en la quietud de nuestro ser, podemos encontrar respuestas a las grandes preguntas de la existencia. La naturaleza, como lo demuestra el rosal, es una maestra que nos enseña sobre la vida, la muerte y la transformación. Al igual que los rosales de Salabosque fueron testigos silenciosos de los momentos más íntimos de Molina Sánchez, este lienzo nos invita a ser testigos de nuestra propia evolución y a encontrar nuestra propia conexión con el universo.



White roses

La creación de José Antonio Molina Escobar, en el jardín huertano, el Barrio de San Juan, donde crece la higuera y las rosas. Allí él mismo, con la ayuda de sus pupilas para depositarla después en sus cuadros.

Maria Mazarón

White roses





El rosal 2020-2024
Acrílico /lienzo
120 x 120 cm

*La creación de José Antonio Molina Sánchez, es
un jardín huertano, el Huerto de San Antonio,
donde crecen la higuera y las rosas. Allí llenaba,
con la luz de Murcia, sus pupilas para depositarla
después en sus cuadros.*

María Manzanera



María Manzanera
Jardín Huerta Salabosque, 2014
Fotografía
72 x 42 cm



María Manzanera
Huerta Salabosque, 2014
Fotografía
69 x 40 cm

Espejismo

María Isabel Mateos López

El pasado condiciona al ser humano, deja una huella, tanto visible como invisible, que marca para siempre el futuro. Este pasado genera imágenes, a las que acudimos en determinados momentos para vincularnos con momentos importantes para nosotros. Las imágenes que capturan nuestras retinas, a menudo, son despojadas de objetividad, idealizando momentos, lugares, personas y objetos. La memoria no es una reproducción objetiva de lo vivido, sino una reinterpretación constante, modelada por nuestras emociones y nuestras experiencias posteriores. Este proceso de reinterpretación no solo nos conecta con el pasado, sino que también construye nuestra identidad, definiendo quiénes somos y cómo entendemos nuestra existencia.

Un espejismo es un fenómeno natural que sucede cuando la luz se curva debido a variaciones de temperatura en las capas del aire, creando la ilusión de objetos o paisajes que no están realmente donde parecen estar. De esta forma, se genera una ilusión óptica. La Real Academia Española define la ilusión como un concepto, una imagen o una representación sin verdadera realidad, sugerida por la imaginación o causada por un engaño de los sentidos. En el espejismo, esta definición toma forma física, pero también se puede extender al terreno de la memoria, donde los recuerdos se curvan y distorsionan en una danza entre la realidad y la imaginación.

En este sentido, *Espejismo* muestra un ejemplo de la subjetividad en la memoria, de las relaciones entre el paisaje y esta misma, una imagen que representa una realidad que ya no existe, que quizás nunca ha existido, la prueba, tal vez falsa, de un lugar del que solo queda constancia en la memoria y en la tierra: en la primera, en forma de imágenes difusas y fragmentadas, en la segunda en forma de ruinas que evocan al pasado. Es por este rastro que sabemos que existió, que no es una invención de nuestra mente.

María Zambrano (1955), en su obra “El hombre y lo divino”, comenta que:

Las ruinas son lo más viviente
de la historia, pues solo vive
históricamente lo que ha sobrevivido
a la destrucción, lo que ha quedado
en ruinas. Y así, las ruinas nos darían
el punto de identidad entre el vivir
personal —entre la personal historia—
y la historia (p. 292)

En este pensamiento, Zambrano sugiere que las ruinas no son simplemente restos de lo que fue, sino también testigos de lo que sobrevive. Este concepto enlaza con el “espejismo” como metáfora: las ruinas del paisaje de nuestra memoria son lo que queda después de la destrucción, las últimas huellas de una realidad que, aunque fragmentada y deformada, tiene una existencia perdurable en nuestro ser. En este sentido, el espejismo trasciende su naturaleza ilusoria y actúa como testimonio.

El recuerdo, como un espejismo, no es fijo ni estático; se transforma con el tiempo. Aquello que rememoramos no es idéntico a lo vivido, sino una versión de los hechos reinterpretada por nuestras emociones, nuestras experiencias y nuestras expectativas. Este mecanismo es intrínseco a la naturaleza humana: reinterpretar para sobrevivir, deformar para dar sentido. En las artes visuales, este proceso se refleja en la manera en que el artista reconstruye la realidad. En “Espejismo”, el paisaje reconstruido, no pretende ser un duplicado exacto de un lugar existente, sino una evocación, una memoria pintada que mezcla la realidad que fue con lo imaginado.

Del mismo modo que las ruinas confirman lo que alguna vez fue, la pintura actúa como evidencia tangible. A través de la historia, el arte ha preservado lugares, personajes y acontecimientos que de otro modo se habrían perdido. “Espejismo” puede entenderse como un mapa emocional que registra un lugar al borde del olvido, preservándolo no en su forma literal, sino en su esencia subjetiva. Lo que vemos en la pintura no es solo un paisaje, sino una versión emocional y simbólica del mismo, un puente entre lo real y lo imaginado, entre el pasado y el presente.

La obra alude al paisaje murciano, punto de unión con la obra de Molina Sánchez. Mediante la observación del paisaje y la influencia que este tiene en la pintura, se proyectan las inquietudes y emociones del artista, otorgando a la naturaleza un doble papel: por un lado, testigo del tiempo, en ella se pueden leer los cambios que este ha provocado en el entorno; por otro, la naturaleza es la protagonista de transmitir y concienciar a los espectadores sobre la conexión entre la identidad y el paisaje.

“Espejismo” utiliza el paisaje para explorar la tensión entre la realidad y la subjetividad, ofreciendo un testimonio visual de cómo la naturaleza puede ser tanto un refugio como un recordatorio de nuestras raíces e identidad. En este caso la obra se centra en un típico cortijo situado en el noroeste de la Región de Murcia, una zona ruralizada, de difícil acceso y cada día más olvidada, de la que la naturaleza está dando cuenta tras la desaparición de sus habitantes, bien por la muerte, en el caso de los más ancianos o en busca de mejores oportunidades, para los jóvenes, dejando atrás una parte de su vida y marchándose con sus recuerdos.

La obra invita a reflexionar sobre la tensión entre la permanencia y la transitoriedad. Así como los espejismos naturales solo existen por un instante antes de desvanecerse, el paisaje, la naturaleza, es fugaz y vulnerable al paso del tiempo. Sin embargo, en su fragilidad radica su poder: son instantes que persisten en nuestra mente, moldeándonos y conectándonos con lo que somos, perdurando en nuestra memoria, formando parte de nosotros, construyendo nuestra identidad.

“Espejismo” utiliza el paisaje para explorar la tensión entre la realidad y la subjetividad, ofreciendo un testimonio visual de cómo la naturaleza puede ser tanto un refugio como un recordatorio de nuestras raíces e identidad.



Espejismo, 2024
Óleo/lienzo
81 x 131 cm

56 **All'alba vincerò:**
Paisajes de límites invisibles
Pablo Follana Pardo

Un fondo de blancos cromáticos; tres tonos análogos del rojo y cierta violencia contenida en el gesto; son tres vértices que sujetan en el espacio a una pagoda que se pierde en el punto de máxima atención. Una casa a la que parece imposible acceder y que sin embargo nos resulta simpática. No es una construcción propia de nuestro entorno, pero el significado trasciende al significante. Porque una casa, allá donde uno vaya, siempre es una casa y siempre es, presumiblemente, el continente de un hogar. Inspirada en la trama de una ópera monumental del Giacomo Puccini, que transporta a una China exótica y legendaria construida desde la mirada occidental, mi pieza busca reflexionar sobre los límites invisibles que separan lo cercano de lo lejano, lo propio de lo ajeno, en el paisaje cultural.

La conexión con Molina Sánchez y el argumento de esta exposición radica en el acto de transitar y regresar. Así como el pintor murciano encontraba en sus viajes por el continente africano y Oriente Próximo un estímulo para luego reinterpretar el paisaje de su huerta natal, mi obra plantea una revisión pictórica de cómo la narrativa orientalista de *Turandot* crea un constructo imaginado de “lo otro”. Estos viajes, tan propios del diecinueve, comportan un cambio en su enfoque de perderse en la aventura del Mundo *extranjero*, *exótico* o *extraño*, con la crudeza que significa la aparición de conceptos como *exilio*, *refugio* o *emigrante*, propios del periodo de postguerra. La pieza se enmarca en un intento de actualizar las narrativas de *Turandot* a través de un lenguaje pictórico que evidencia las tensiones culturales y los factores que perpetúan una separación invisible entre lo exótico y lo familiar. Este diálogo con la teoría del orientalismo de Edward Said y las relaciones contemporáneas entre oriente y occidente da un giro crítico a los imaginarios contruidos desde la perspectiva occidental.

Tal como Molina Sánchez regresaba a su estudio en la huerta de Murcia para dar forma a sus visiones inspiradas por el exterior, en *All'alba vincerò* planteo que es en el retorno al origen, a nuestras propias percepciones y valores, donde logramos descifrar los enigmas que nos conectan con lo lejano. La pintura, en este caso, no solo es un paisaje, sino un puente simbólico entre mundos, una interrogación sobre los límites que configuran nuestra identidad cultural y artística.





Small white label on the wall.





All' alba vincerò, 2017-2024
Óleo/tabla
120 x 200 cm

La mano sabe... Inmaculada Abarca

El pintor Molina Sánchez, en estrecha comunión con la huerta murciana, tenía su estudio en el Camino de Salabosque. En este camino metafórico, las esculturas realizadas por Inmaculada Abarca -ensamblajes realizados en madera- recuperan la frescura del proceso como la necesaria experiencia que nutre, más allá de los resultados obtenidos, la concurrencia de la creación. A partir del gesto natural del pintor, el trazo recupera los rostros observados, la esencia de la expresión, la lúdica línea que describe la intención primera. De la misma manera, la escultura *Retrato en proceso* describe con curvas preformadas la necesidad de que sean los materiales los que hablen y propongan, no uno sino varios retratos con los que dar movimiento a la idea de humanidad en diálogo con los otros seres vivos que nos rodean.

La madera que conforma estas esculturas procede de la maleable voluntad del reciclaje. Son maderas recuperadas, procedentes de una fábrica en donde se elaboran ataúdes y con las que, como propuesta creativa, se plantea la posibilidad de que la vida vuelva a la vida. Maderas que, tras ser desechadas para su uso en distintos procesos para un rito de transformación recuperan una identidad y unas formas nuevas.

En esta misma línea, *Pensamiento vegetal* restaura lo híbrido del helecho para convertirse en costilla humana, envolviendo el vacío con un abrazo vegetal. Plantas, como las que rodeaban la huerta de Salabosque, proponen una convivencia íntima y natural: el pintor, el gesto, las plantas, los árboles, el vegetal y la luz que redimensionan la escultura y la experiencia artística. Cruzamientos de luces y sombras, composiciones expandidas que no comprometen el espacio, sino que lo dejan respirar a su aire. En su quehacer analítico la mano sabe y “capta la cualidad física y la materialidad del pensamiento y la convierte en una imagen concreta” trasformando un vago presentimiento en un boceto que materializa la idea” (Pallasmaa, 2012, p. 12).



Inmarcesible propone una idea sostenida, representando todo aquello que no se marchita, como la esperanza, lo creativo, la voluntad de hacer, y el movimiento que constantemente te empuja a ello. Estos aspectos dan origen a una pieza que busca la tridimensionalidad física de la naturaleza vegetal y la energía que permite la vida. Transformación, muerte y vida, un ciclo que se repite y que es el que nos permite estar donde estamos porque “[...] percibimos el tiempo en el movimiento de las cosas, especialmente en los movimientos y las metamorfosis que observamos en la naturaleza [...] Tiempo cósmico, tiempo geológico, tiempo cíclico de la vida vegetal [...]” (Garraud, 1996, p. 79) que periódicamente nos devuelve a nosotros mismos.



La pulsión genesiaca descubre que la mano sabe, de forma similar al dibujo de Álvaro Siza: “Cuando el trazo se enmaraña, no es porque la mano busque a tientas el camino, sino porque se otorga la libertad de la locura y la obligación de la indisciplina” (Fernández-Galiano, 2016, p. 3). Por todo ello, estas piezas no persiguen la perfección del artesano, ni el buen hacer, sino que, como apunta el poeta Joseph Brodsky, anteponen el proceso a las ideas preconcebidas, la prisa de ver la idea materializada. El carácter rústico de las esculturas da cuenta de la urgencia con la que fueron creadas, sin concesiones. Con esta impronta creativa, primitiva, ancestral y necesaria se hace hincapié en la conciencia del creador, que debe concebir la importancia del proceso de trabajo frente al resultado final: “El arte no es un arma de retroceso, y su evolución no viene determinada por la individualidad del artista, sino por la dinámica y la lógica predeterminada del propio material, que no deja de buscar (o sugerir) soluciones estéticas cualitativamente nuevas” (2000, p. 57). Destacar, por tanto, la importancia de la experimentación, del sentimiento instintivo y del juego como metodología del proyecto: combinar el trabajo del taller con una mentalidad lúdica que dialoga con los materiales y las estructuras constructivas desde el planteamiento de una austera economía de medios con la que la materia habla desde su propio carácter fenomenológico. Las curvas de la madera describen el pensamiento de la artista a la vez que circunscriben y olvidan los límites del futuro cuerpo en la horizontalidad.

El lujo vegetal: lo rígido y lo flexible. No es sino a partir de la singularidad de la expansión vegetal y el poder de metamorfosis que los botánicos como Vidalou “[...] ya no piensan en términos de «ocupación de volúmenes» sino de «crecimiento de superficies»; el espacio en sí mismo se convierte en el lugar de apertura, donde las plantas despliegan sus cuerpos para captar la luz y buscar alimento [...]” (2020, pp. 96-97) multiplicando así sus posibilidades de intercambio de espacios con la vida.

Las esculturas recogen el eco de los dibujos de Molina Sánchez por la frescura que estos aportan y que, entre muchas otras cosas auténticas, nos ofrecen la asertividad con la que el pintor desde su retiro afirma su decisión de habitar la huerta que cultiva. Jardinero en su jardín, en el tiempo de la escarda y de la recolección, cuidando de acantos -la planta de los escultores- de las flores a las verduras y de los árboles a sus frutos, sus bocetos rescatan la lectura de lo inacabado como, en el caso de estas esculturas que quieren ofrecer la idea del pensamiento en proceso, y de esta certeza como vía creativa.

Por ello, coincidiendo con las composiciones del pintor, que definen la intuición del instante “el aroma, la ondulación, el color, el tono, el ritmo, la métrica, [...] el misterio natural de lo hortense” (pp. 17-18) la pregunta que se plantea esta artista y que responde con el gesto puro y la mano que dibuja el aire, recuperan para estas maderas ritmos y ecos evocadores.

Referencias

- Brodsky, J. (2000). *Del dolor y la razón. Destino*.
- Garraud, C. (1996). Arte y naturaleza: aspectos del tiempo. En *Arte y Naturaleza. Actas Huesca, 1995*. Diputación de Huesca.
- Fernández-Galiano, L. (2016). La mano que sabe. En *Álvaro Siza. 1995-2016. Arquitectura Viva. AV Monografías · N° 186 -187*.
- Pallasma, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial u corporal en la arquitectura*. Gustavo Gili.
- Martínez, A. (2002). Molina Sánchez, retrato del artista en su atmósfera. En *Catálogo Molina Sánchez*. Del 14 de mayo al 16 de junio de 2002. Sala de exposiciones de la iglesia de San Esteban. Fundación Cajamurcia.
- Vidalou, J.B. (2020). *Ser bosques. Emboscarse, habitar y resistir en los territorios de lucha*. Errata naturae.

>

***Inmarcesible*, 2024**
Ensamblaje de madera.
Reciclaje de madera procedente
de la elaboración de ataúdes
86 x 80 x 65 cm



***Retratos en proceso*, 2024**
Ensamblaje de madera.
Reciclaje de madera procedente
de la elaboración de ataúdes
172 x 105 x 7,5 cm



***Pensamiento vegetal*, 2024**
Ensamblaje de madera.
Reciclaje de madera procedente
de la elaboración de ataúdes
143 x 92 x 53 cm



Rastros

Fernando Vázquez Casillas

Desde hace más de una década, mi trabajo creativo se centra en una reflexión constante sobre los aspectos que definen en esencia el devenir de la naturaleza, explorando procesos que permitan su constatación activa y material. Mi interés principal radica en la transformación de los cuerpos tras su muerte y los rastros que dejan como huellas en ese tránsito, abordando la temática recurrente de la muerte del otro, su belleza intrínseca y la impasibilidad social, en algunos momentos, frente a este fenómeno. En este caso concreto, la pieza presentada se inscribe en el marco conceptual de mi serie *Tanatoestética*, un ensayo plástico-filosófico que propone la muerte como un acto poético.

La oportunidad de dialogar conceptual y plásticamente con las obras del pintor José Antonio Molina Sánchez derivó en la creación de un ejercicio lírico que toma como protagonista un elemento esencial del paisaje mediterráneo: *la huerta*. Este espacio, cargado de significados históricos, sociales, antropológicos, culturales y, por supuesto, naturales —incluso políticos—, se concreta en un ser vivo específico, el albaricoquero (*Prunus armeniaca*). Así pues, un árbol frutal, cuya capacidad para producir frutos dulces lo convierte en una presencia habitual tanto en huertos como en pequeños jardines, constituye el punto de partida de la obra para explorar un aspecto de su ciclo vital, poniendo énfasis en los rastros que dejan sus diversos cambios naturales.

El albaricoquero, como planta de tronco leñoso, presenta un ciclo de vida donde su fisonomía se transforma estacionalmente a través de sus hojas. Cuando estas pierden su funcionalidad (el papel crucial en la fotosíntesis) el árbol las desecha mediante un proceso conocido como abscisión. Esta acción, una estrategia natural de renovación, se erige como una metáfora de la ética natural de obsolescencia: los cuerpos, al perder su utilidad, se convierten en elementos prescindibles, siendo eliminados para preservar el equilibrio energético. En este contexto, el acto de desprenderse de las hojas es profundamente simbólico. Y es que, la hoja caída inicia un proceso de desintegración en el suelo, dejando un rastro cromático en la tierra que evidencia su pigmentación oxidada. Este pigmento, con su tonalidad ocre, constituye el punto de partida para la recreación de la huella-signo, que se convierte en el eje plástico de la propuesta.

La hoja caída inicia un proceso de desintegración en el suelo, dejando un rastro cromático en la tierra que evidencia su pigmentación oxidada. Este pigmento, con su tonalidad ocre, constituye el punto de partida para la recreación de la huella-signo, que se convierte en el eje plástico de la propuesta.

Para materializar esta reflexión, se propone un ensayo constructivo que camina entre los conceptos de archivo y memoria, evocando la temporalidad de los hechos naturales. El desarrollo creativo se articula en varias etapas, comenzando con la selección de cuerpos vegetales que han experimentado un largo periodo de descomposición. Estas hojas, marcadas por su transformación y desintegración, contienen en sí mismas la información cromática y física que se transcribirá a un nuevo soporte: la hoja de papel. Para ello se recurre a dos procedimientos fundamentales: el grabado y la fotografía. Estas técnicas, vinculadas en muchos casos de su historia a la documentación botánica, nos van a permitir capturar tanto los detalles microscópicos como las siluetas de los cuerpos naturales. En este caso, el grabado nos aporta la parte física transfiriendo las texturas y rastros de la hoja descompuesta al nuevo soporte, mientras que la fotografía nos brinda la parte conceptual, inmortalizándose la transfiguración y variación cromática del cuerpo vegetal. Este doble enfoque posibilita una traducción poética y científica a la vez, pues traslada, y por tanto perenniza, un estado efímero a un soporte estable, la mencionada hoja de papel —es especialmente irónico que este cuerpo, portador de las huellas o memoria del árbol, sea a su vez un producto derivado del mismo—.

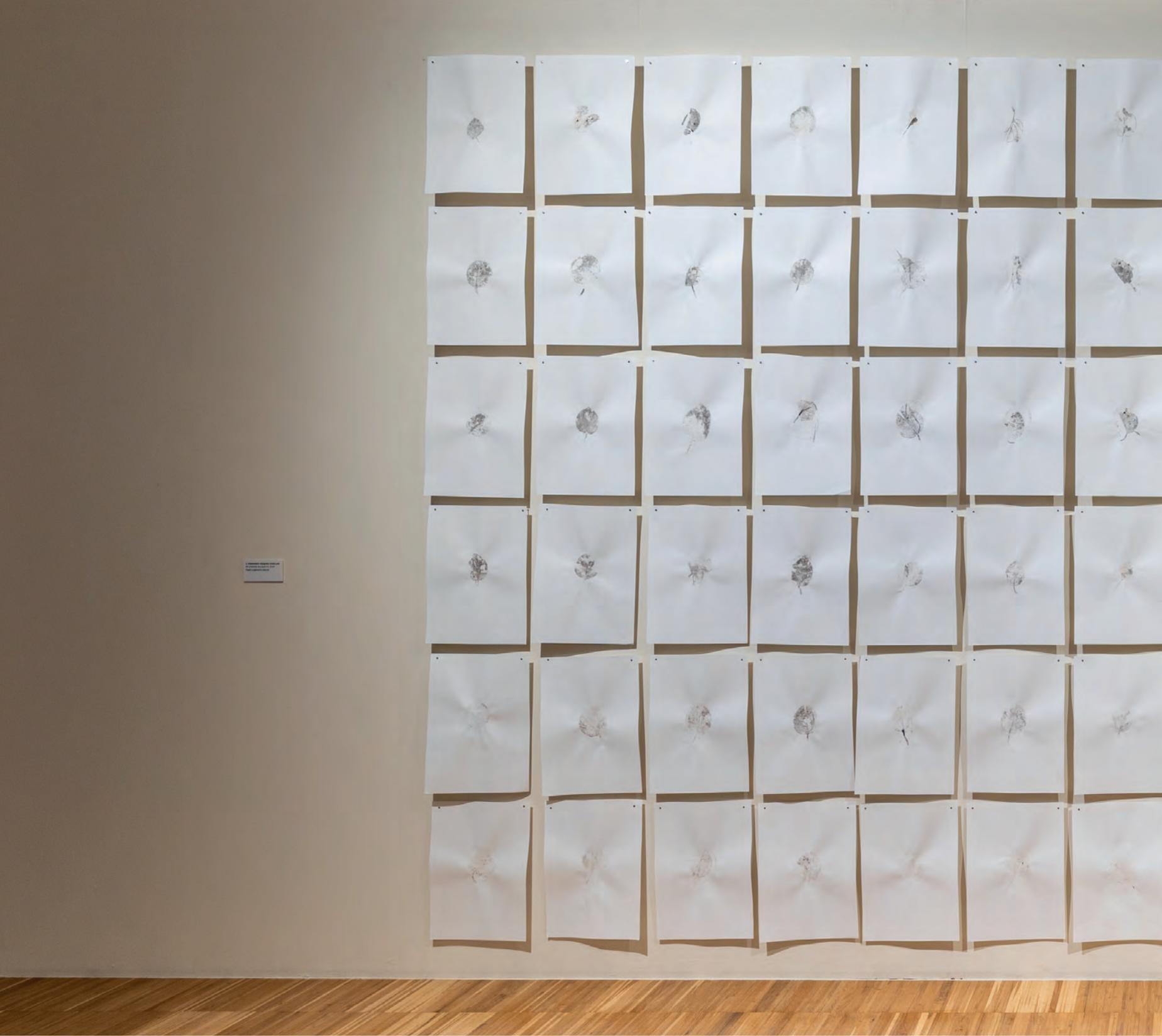
Compositivamente, la pieza resultante adopta una fórmula de seriación que enfatiza su carácter sistemático. Las hojas se presentan en un formato estandarizado de A3 (29,7 cm × 42 cm) y se disponen en una trama rigurosamente ordenada (de ochenta y cuatro originales organizados en 14 columnas por 6 filas), lo que despersonaliza su origen natural y anárquico. Así, proponemos un ejercicio de matematización que no solo contrasta con la espontaneidad de los procesos naturales, sino que también invita a reflexionar sobre la relación entre lo orgánico y lo humano, entre el caos natural y el orden forzado; es decir, en la domesticación que imponemos a nuestro entorno para acomodarlo a nuestro interés personal, incluso llegando a embellecer la propia muerte si es necesario, para evitar su dolor. Del mismo modo, la fragmentación y repetición del rastro genera un diálogo entre lo individual y lo colectivo. Cada hoja es única, pero al integrarse en la trama pierde su identidad singular para formar parte de una narrativa mayor: la obligación continua de la existencia grupal. Luego, el enfoque permite que la obra funcione tanto como un homenaje a la particularidad de cada huella, así como una representación abstracta de los ciclos vitales y la interconexión entre los elementos del ecosistema, convirtiéndose en un recuerdo permanente de estos, en una pieza global.

En definitiva, esta obra pone de relieve la belleza intrínseca de los procesos de extinción y renovación en la naturaleza, capturando los rastros efímeros de las hojas para proponer una reflexión sobre la memoria, la catalogación, el archivo y, cómo no, la transformación y el devenir. No olvidando, en consecuencia, la obsolescencia natural y la muerte como parte del ciclo vital. Y es que la huella, entendida aquí como signo y testimonio, no es solo un vestigio de la existencia, sino un puente hacia la regeneración, invitando al espectador a contemplar y reflexionar sobre la estética de lo transitorio y de lo muerto, como partes esenciales de nuestra propia vida.

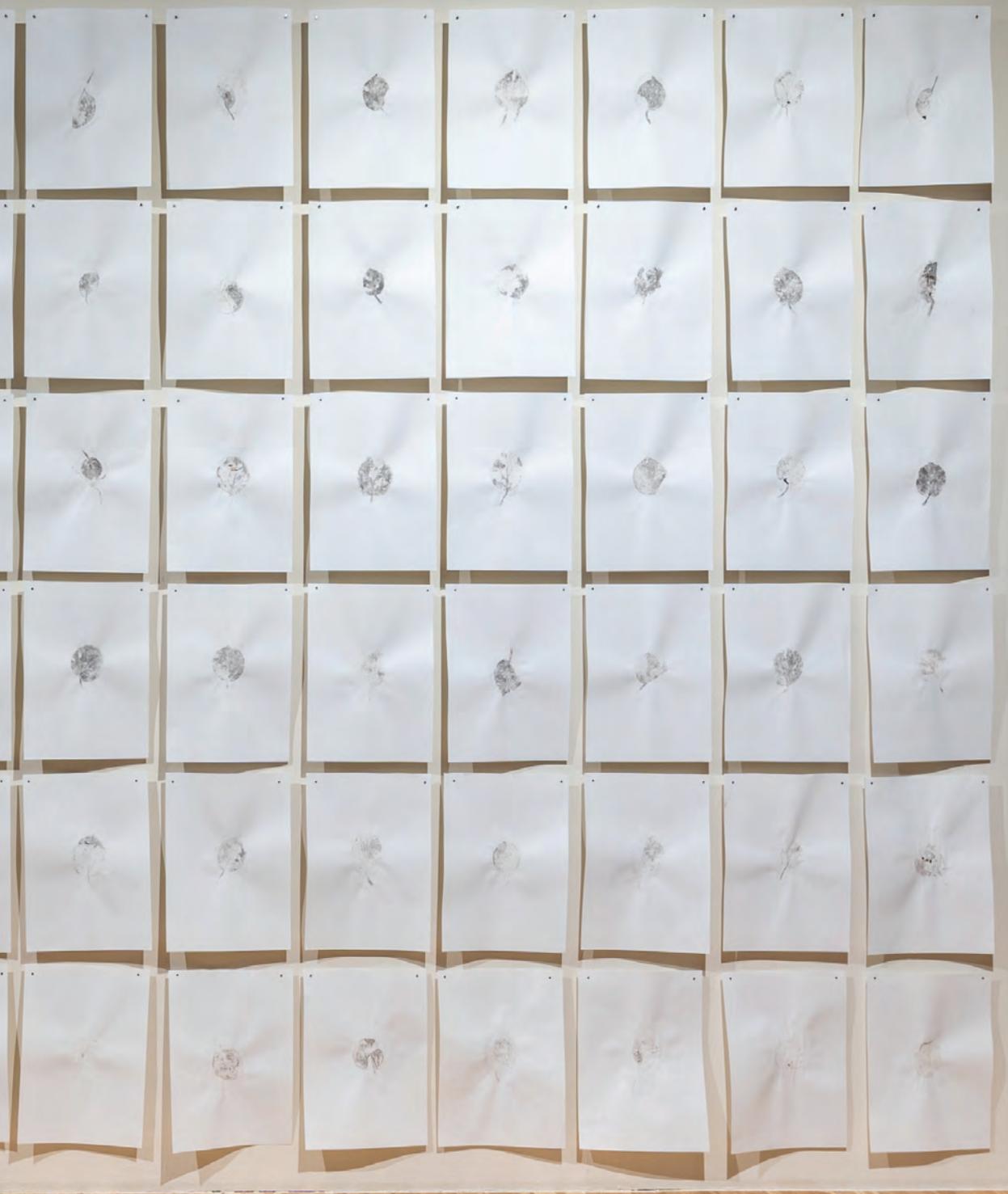


[Detalle]
Rastros, 2024
Papel y pigmento natural





Rastros, 2024
Papel y pigmento natural







De Murcia a Lisboa: domando la condición humana

Domingos Loureiro

*Facultad de Bellas Artes de la
Universidad de Oporto /
Instituto de Investigación en Arte, Diseño y
Sociedad, Oporto, Portugal*



Cuando Molina Sánchez estuvo en Portugal, él y Muñoz se hacían pasar por toreros o domadores de fieras (Soler, A Verdad, 17.12.2009). Esta intrigante comparación entre la pintura y el acto de domar o torear revela cómo cada gesto y decisión en el arte están profundamente interrelacionados. La fiera, el toro y la pintura son analogías poderosas para describir a Molina Sánchez, especialmente en relación con su diálogo con los artistas del Modernismo en Portugal. Sus obras se acercan al discurso de artistas como Júlio Resende, Júlio Pomar, Vespeira, Augusto Gomes, Lima de Freitas, Alice Jorge, entre otros, en una observación poética-crítica de la condición humana. Molina trataba el color y la forma con una intensidad que cautivó a coleccionistas y al público portugués. El reportaje de la inauguración de una exposición suya en Lisboa (<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/exposicao-de-molina-sanchez/>) presenta paradójicamente, en una película en blanco y negro, una exposición donde el color era esencial. En una época oscura como la de las dictaduras de España y Portugal, artistas con la intensidad de Molina Sánchez eran necesarios para describir la existencia humana, capturando la energía y demostrando dominio en todos sus gestos, como un torero, un domador de fieras, un pintor.

Este artículo tiene como objetivo analizar la influencia de Portugal en la obra de Molina Sánchez, explorando su relación con el modernismo portugués, sus exposiciones en territorio nacional y los momentos clave de su carrera, con especial atención a la Misión Internacional de Arte de 1958, a la colaboración en la Figueira da Foz y a su vínculo con los artistas portugueses de la época. También se pretende cruzar con la obra de Domingos Loureiro, presentada en la exposición del Museo murciano dedicada al autor.

Molina Sánchez y Portugal

José Antonio Molina Sánchez desarrolló una fuerte conexión con Portugal durante las décadas de 1950 y 1960, un período de gran transformación en el panorama artístico europeo. Su presencia en Portugal representó una apertura a nuevas experiencias artísticas, contrastando con el contexto político y cultural más cerrado de la España franquista. Aunque Portugal también estaba bajo el dominio de una dictadura, existía, sobre todo en Lisboa, un espacio de gran apertura para las artes. Durante su estancia, entre 1948 y 1951, el pintor español tuvo acceso a una realidad más permeable a influencias externas, lo que le permitió absorber las tendencias del arte moderno europeo e integrarse en los círculos artísticos de Lisboa, Coimbra y Aveiro. Su relación con artistas portugueses como Júlio Pomar, Júlio Resende y Almada Negreiros se reflejó en una producción artística más expresiva, caracterizada por la exploración de formas y colores intensos.

En Portugal, realizó y participó en diversas exposiciones, siendo su primera exposición individual en 1948, en la Sala del Secretariado Nacional de Información, en la cual obtuvo un gran éxito y donde expuso en otras tres ocasiones en los años siguientes.

Durante ese período, creó una serie de retratos de alrededor de 30 personalidades portuguesas y trabajó en ilustraciones para importantes autores nacionales, ilustrando las obras completas de Ferreira de Castro, lo que evidenció su inmersión en la vida cultural e intelectual del país. Además, su obra fue expuesta en varias galerías portuguesas, incluyendo el Secretariado Nacional de Información (SNI) en Lisboa, donde obtuvo un gran éxito tanto a nivel crítico como comercial (Soler, 2009). Cabe destacar también la importancia de Portugal Ultramarino, de las (ex)colonias de África, de los colores, las personas y los espacios, que tuvo un gran impacto en la estética de Molina Sánchez.

En Portugal, realizó y participó en diversas exposiciones, siendo su primera exposición individual en 1948, en la Sala del Secretariado Nacional de Información, en la cual obtuvo un gran éxito y donde expuso en otras tres ocasiones en los años siguientes. En 1949 realizó una exposición en la emblemática Sociedad Nacional de Bellas Artes. Se destacan también algunas exposiciones individuales al final de la década de 1950, dos muestras en 1966 y una en 1989. Recibió en 1950 el Premio Francisco de Holanda, en la III Exposición de Arte Moderna en Portugal, en el Palacio Foz, con la obra "Torada - El Palco".

Portugal tuvo un impacto en su obra, con la representación de diversos temas de la cultura nacional, como el Fado ("Adega dos Fados", de 1950), pero también de personajes como varinas, vendedores, trabajadores, entre otros.

La misión internacional de arte de 1958

Entre las diversas actividades realizadas en Portugal, destaca su participación en la Misión Internacional de Arte de 1958, organizada en Évora, por la especificidad de la iniciativa. Este evento reunió a artistas de diversos países y buscó establecer una conexión entre el arte moderno y el patrimonio histórico portugués, promoviendo el intercambio cultural y las nuevas corrientes artísticas.

Las Misiones Internacionales de Arte realizadas en Portugal en las décadas de 1950 jugaron un papel crucial en la promoción del intercambio cultural y en la introducción de nuevas corrientes artísticas en el país. Estas misiones, organizadas en 1953, 1955 y 1958, fomentaron un ambiente de diálogo e innovación en el panorama artístico portugués. La primera misión, realizada en 1953, en Trás-os-Montes, tuvo como objetivo principal la promoción del arte moderno en Portugal, en un período marcado por un régimen político conservador que restringía la libertad de expresión artística (Fernandes, 2005).

En 1955, realizada en la Póvoa do Varzim, la segunda misión dio continuidad a los esfuerzos de integración de Portugal en el circuito internacional de arte contemporáneo. Esta edición contó con la participación de artistas de renombre, cuyas obras reflejaban las vanguardias artísticas de la época. La misión de 1955 consolidó la apertura del medio artístico portugués a influencias externas, estimulando la experimentación y la adopción de nuevos lenguajes plásticos (Martins, 2010).

La tercera misión, realizada en 1958, tuvo lugar en Évora y destacó por la participación de José Antonio Molina Sánchez. Esta edición enfatizó la importancia del patrimonio cultural portugués como fuente de inspiración para la creación artística contemporánea. Las obras producidas durante la misión reflejaron una síntesis entre la tradición y la modernidad, contribuyendo a la renovación del arte portugués. La misión fue un hito en el intento de Portugal de integrarse en el circuito internacional del arte contemporáneo, en un período en el que el régimen político de Salazar limitaba la libertad de expresión artística (Martins, 2010).

Molina Sánchez, junto con otros artistas, fue invitado a explorar la ciudad de Évora, con el objetivo de crear obras inspiradas en su rica herencia histórica y cultural. El pintor español produjo una serie de trabajos que intentaron fusionar las influencias tradicionales del patrimonio portugués con un lenguaje moderno, caracterizado por el uso de colores vibrantes y formas expresivas. Sus obras reflejan una mirada onírica sobre la ciudad, en un intento de crear una síntesis entre el pasado y la contemporaneidad, y marcaron una contribución significativa para la renovación del arte portugués (Pro-Évora, 2009).

Las Misiones Internacionales de Arte, fomentadas por artistas, con especial protagonismo de Júlio Resende, y con la colaboración y participación de varios artistas locales, nacionales y extranjeros, consistían en una especie de Residencia Artística con duración de más de un mes. En la edición de 1958, participaron 24 artistas de 11 países, incluyendo Bélgica, Brasil, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Holanda, Inglaterra, Noruega, Portugal y Suiza, que vivieron en comunidad entre septiembre y octubre, en Évora, conociendo y conviviendo entre sí y con la comunidad y cultura locales (Pro-Évora, 2009).

La colaboración en la Figueira da Foz

Otro momento que destacamos en la carrera de Molina Sánchez en Portugal fue su colaboración en la decoración del Gran Hotel de la Figueira, hoy conocido como Vila Galé Collection Figueira da Foz (<https://www.vilagale.com/pt/hoteis/centro-de-portugal/vila-gale-collection-figueira-da-foz>). Bajo la dirección artística de Thomaz de Melo, Molina Sánchez fue responsable de la creación de un conjunto de pinturas murales que representan las cuatro estaciones del año, expresadas a través de figuras femeninas estilizadas.

Esta obra combina un enfoque figurativo con una sensibilidad lírica, característica del estilo de Molina Sánchez, quien buscaba, a través del arte, reflejar la profunda conexión entre la naturaleza y la condición humana.

La serie “Las Cuatro Estaciones” es un ejemplo notable de la capacidad de Molina Sánchez para integrar su visión poética y moderna con la realidad del espacio público. Su colaboración en el proyecto artístico del Gran Hotel de la Figueira fue una de las primeras iniciativas en Portugal en llevar el arte contemporáneo a un espacio público, haciéndolo accesible a un público más amplio. Este proyecto no solo enriqueció la oferta cultural de la ciudad, sino que también consolidó la importancia del arte moderno como herramienta de renovación estética en el panorama artístico nacional (Restos de Coleção, 2013).

La influencia portuguesa y la temática africana

La temática africana desempeñó un papel importante en la obra de Molina Sánchez, particularmente después de su viaje a África en 1965. El viaje, organizado con el apoyo de un amigo portugués, permitió al artista conocer de cerca la cultura y los paisajes africanos, experiencias que marcaron profundamente su obra, con la expansión del cromatismo y la presencia del espacio exterior en sus creaciones. Durante su estancia en Mozambique, Angola y São Tomé y Príncipe (había visitado también Sudáfrica), el pintor absorbió los colores, las formas y las emociones de un continente que resultó ser una fuente inagotable de inspiración (Fernandes, 2005).

Las obras que Molina Sánchez produjo a partir de ese viaje fueron ampliamente difundidas en Portugal, con exposiciones realizadas en la Junta de Turismo de la Costa del Sol, en Estoril, y en la Galería Borges, en Aveiro. La influencia del continente africano fue visible en la paleta de colores vibrantes y en las formas expresivas que el pintor adoptó, destacándose los paisajes y los retratos de figuras africanas. La experiencia en África no solo enriqueció su producción artística, sino que también reforzó el vínculo entre la cultura portuguesa y sus colonias, creando un diálogo artístico entre las tradiciones europeas y las realidades africanas (Vieira, 2015).

El diálogo con los artistas portugueses

A lo largo de las décadas, Sánchez estableció una fuerte amistad con varios artistas y personalidades de la cultura portuguesa, colaborando y dialogando en la construcción de una estética vanguardista, donde la figuración y la abstracción estaban en un fuerte diálogo. En Portugal, además de Thomaz de Melo, con quien colaboró en la Figueira da Foz, tuvo proximidad con: Almada Negreiros, figura central del Modernismo Portugués; Hansi Staéhl, pintora de origen húngaro que formaba parte del panorama artístico portugués y con quien Molina Sánchez entabló amistad; António Lino, pintor que, junto con los otros artistas mencionados, representaba la vanguardia del arte portugués de la época; António Duarte, escultor; Martim Correia, también escultor, con quien Molina convivió, entre otros autores (Fernandes, 2005).

El intercambio de ideas entre Molina Sánchez y los artistas portugueses permitió la fusión de influencias culturales, resultando en un enriquecimiento mutuo de las prácticas artísticas. Su obra contribuyó a la transformación del panorama artístico portugués, dando visibilidad a las tendencias del arte moderno y ayudando a establecer un diálogo entre el modernismo y las tradiciones culturales ibéricas, recibiendo también una fuerte influencia de la cultura y los autores de Portugal, especialmente de las (ex) colonias en África.

Molina Sánchez y Domingos Loureiro

La oportunidad de desarrollar una investigación teórico-práctica sobre José Antonio Molina Sánchez me permitió descubrir aspectos que estaban más allá de mis expectativas iniciales. Además de profundizar en el conocimiento sobre un artista cuya energía creativa se revela inmensa, esta investigación me proporcionó una mejor comprensión de la relación entre España y Portugal en el período de la posguerra, aún marcado por la influencia de regímenes totalitarios. La fuerte presencia de los pintores españoles, como Velázquez (quien tenía ascendencia portuguesa), Goya o El Greco, en el arte portugués sugiere la idea de una relación ascendente entre España y Portugal, cuyos caminos se entrelazan a lo largo de la Historia. Sin embargo, el estudio de Molina Sánchez me llevó a descubrir figuras artísticas muy cercanas a mí, como Júlio Resende, Dordio Gomes, Álvaro Lapa, entre otros. Estos maestros, que pasaron por la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto (actualmente Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto), establecieron contacto directo con Molina Sánchez, al menos durante la Misión Internacional de Arte de 1958, en Évora. Estoy convencido de que el vínculo entre ellos fue más profundo de lo que el registro histórico puede describir, ya que todos compartían una admiración común por la pintura y por la vida. A lo largo de la investigación que desarrollé, identifiqué lo que considero un diálogo profundo entre Portugal y España, pero también un deseo mutuo de explorar lo que es nuevo y exótico, manteniendo, al mismo tiempo, una proximidad con lo humano.

El movimiento neorrealista portugués, del cual Júlio Pomar, Vespeira y Júlio Resende son figuras centrales, buscaba capturar la esencia humana, retratando a los individuos más simples, como el trabajador, el minero o el vendedor de pescado, mientras reivindicaban una revolución humanista. Así, para esta exposición, me propuse descubrir la naturaleza que podría existir en mí o a través de mi cuerpo, como parte integrante de mi existencia. Para ello, utilicé un proceso de condicionamiento físico y mental, en el que el uso de una superficie vítrea pintada al reverso impedía el dominio total de los gestos y las formas, pero a la que tendría que responder finalmente con la continuidad del proceso creativo. La imagen que se va formando en la superficie se expone como un acto incontrolado, pero no sin control, ya que es el soporte y el contacto los que determinan lo que seguirá. Así, esta pintura puede verse como una entrada en la arena, ante una bestia cuyo comportamiento es impredecible, pero en la cual, una vez dentro del círculo, ya no hay posibilidad de escape, solo la necesidad de enfrentar las circunstancias. En determinado momento, cualquier gesto o pincelada ya no tiene impacto, señalando que la pintura, en sí, ya se ha cerrado. En ese punto, como expulsado y desgastado por el enfrentamiento, permanece la imagen de un cuerpo-paisaje que ya no me pertenece, pero que tal vez haya residido en mí. La pintura, entonces, es como la arena de la arena, con las marcas de todas las luchas, pero ya sin la bestia o el torero. No obstante, la experiencia permanece: la lucha, lo que existió antes, lo que quedó y lo que solo se reveló después, porque nos sometemos al conflicto. Para mí, esta pintura es un relato de descubrimiento, tal como Molina Sánchez también me permitió descubrir.

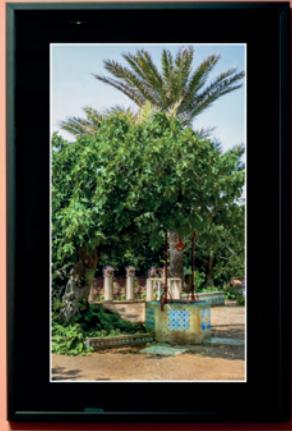
Conclusión

La relación entre José Antonio Molina Sánchez y Portugal fue fundamental para el desarrollo de su carrera artística, proporcionándole un espacio de libertad creativa y acceso a influencias modernas que no estaban disponibles en España debido al régimen franquista. Su participación en eventos como la Misión Internacional de Arte de 1958 y su colaboración en proyectos públicos, como la decoración del Gran Hotel de la Figueira, marcaron su trayectoria en el país y enriquecieron el panorama artístico portugués. Además, su experiencia en África introdujo nuevas temáticas y enfoques estéticos, consolidando su legado artístico.

A través de Molina Sánchez, encontré un territorio del que tenía un conocimiento limitado, tanto en relación con mi país como con la historia del arte en Portugal. Molina formó parte de este legado, reconociendo la riqueza de la cultura nacional y, al mismo tiempo, introduciendo valores que trajo de su experiencia de vida y de su vasta calidad artística. Molina convivió con los autores más relevantes del país, reflejando la importancia de la cultura portuguesa en un período político y social sombrío, iluminando y enriqueciendo el arte nacional. Su obra me permitió explorar eventos ligados a la Escuela de Bellas Artes de Oporto y desarrollar un trabajo de proximidad con su trayectoria y su arte. A Molina y a los organizadores de esta iniciativa, mi agradecimiento.

Referencias

- Alves de Sá Monteiro, D. R. (2018). *Mapeamento da Obra Pública de Júlio Resende: Um percurso possível*. (Dissertação de Mestrado em Património, Artes e Turismo Cultural). Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, Porto.
- Castro, Laura (2018). "O Verão de 1955 na Póvoa de Varzim", in *Castro, Laura e Costa, Vítor* (2018). *Júlio Resende na Póvoa do Varzim*, Catálogo da Exposição, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim / Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende, p. 14-81.
- Fernandes, J. R. (2015). *O Verão de 1955 na Póvoa do Varzim*. (Tese de Mestrado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
- Fernandes, J. A. (2005). *Arte e Política: A Influência do Modernismo no Estado Novo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Martins, F. (2010). *Missões Internacionais de Arte: Um Olhar Moderno sobre Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.
- Molina Sánchez, J. A. (1999). *José Antonio Molina Sánchez: Exposición antológica*. Instituto de Cultura da Região de Murcia.
- Grupo Pro-Évora (1959). *Relatório da Missão Internacional de Arte em Évora*. Évora.
- Pro-Évora (2009). *Missão Internacional de Arte de 1958*.
- Restos de Coleção (2013). *Grande Hotel da Figueira*.
- Vieira, M. (2015). *Júlio Resende: Arte e Património*. Lisboa: Edições Colibri.



Small white informational label.





La experiencia del territorio, 2024
Acrílico/plexiglás
70 x 50 x 6 cm

La idea de establecer un lenguaje simbólico ha estado vigente en diferentes obras de la Historia del Arte occidental, incitado por expresar un pensamiento o sentimiento acerca de lo que nos rodea y el mundo interior de las emociones.

Durante esta búsqueda por plasmar las inquietudes dadas de una época a través de la imagen, se desarrolla un determinado tipo de conocimiento, vinculado a la imagen, en el cual un estado donde los denominados “poderes de la imagen” son determinantes, pasa a ser asimilado por la lógica simbólica, impuesto por el paradigma lógico moderno. El interés por la simbología en la práctica artística alcanza su estado de clímax en el siglo XIX. En ella, una oleada de corrientes tratará de buscar la belleza y plasmar las emociones por medio de ésta, intercalando la figura humana con el entorno natural.

Este dialogo entre figura y paisaje lo encontramos en la obra de Molina Sánchez, donde la memoria, la conexión con los lugares o el simbolismo conviven para narrar historias y vivencias personales. A menudo, estos paisajes nos trasladan a experiencias pasadas, quizá atraído por el deseo de revivir esas sensaciones ya en el recuerdo.

Isabel Valverde hace mención al *mal du pays* como el sentimiento de nostalgia, que se encuentra ligado a la memoria y al pasado, a la irreversibilidad del tiempo y por consiguiente la separación y el desarraigo.

Desde la perspectiva de la nostalgia, la enajenación del lugar va unida a una dis-localación emocional que remite a un anhelo imposible de colmar —lo que desde el romanticismo se conoce como Sehnsucht y Longing— De ahí, la centralidad de la ausencia y la pérdida en la noción de nostalgia, “una pérdida de lugar”, o mejor “una pérdida de la naturaleza”, satisfecha provisionalmente en la representación estética del paisaje. (Valverde, 2015, pág. 42)

Esta contemplación romántica no recurre de una visión objetiva de la realidad, sino que indaga en el propio subconsciente. En la creación de esta pintura, la realidad se altera tras el pensamiento íntimo del ser, capaz de crear mágicas imágenes que conforman una red iconográfica personal. “Una ruina, una montaña, un atardecer o un huracán debe evocar y, por tanto, reflejar plásticamente no fenómenos orográficos o climatológicos, sino estados de la subjetividad. (...)El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve en él.” (Argullol, 2006, pág. 69)

En la mirada romántica encontramos, desde el punto de vista cognitivo, la forma de reconocernos interiormente por medio de su entorno. Por tanto, los lugares que se aprecian en la obra de Molina Sánchez, refieren, desde la intimidad, diferentes situaciones afectivas y emocionales como parte de dicho proceso de entendimiento, a través de una iconografía subjetiva.

El bosque, es uno de esos lugares. En su escenificación, nada es como parece; la oscuridad nos envuelve y nos aleja de la claridad; transforma nuestros sentidos y por ende nuestra percepción. En ella, el camino se desvanece y las sombras crecen a nuestro alrededor. Cuando esto ocurre, la imaginación se desata y nuestro subconsciente despierta.

Ante la necesidad de percibir lo que nos rodea, nuestros ojos se adaptan a la oscuridad; y es entonces cuando comenzamos a vislumbrar las formas de los elementos, distinguiendo los volúmenes frente al espacio. Sin embargo, a pesar de las tinieblas, una luz se advierte con energía. Esta luz, como ya explicábamos, posee un brillo extraordinario y magnético que contrasta con la sombra.

Este contraste advierte no solo a unas características formales, sino también a unas connotaciones subjetivas, desde el punto de vista sensible, que conectan con la dialéctica personal que abordamos. Los valores polarizados como la vida y la muerte, la luz y la sombra, la belleza en lo sublime y lo pintoresco, entre otros; son ejemplos en consideración a ese contraste cognitivo que se visualiza en *Sehnsucht*.

Por otro lado, en el bosque, también hayamos la renovación de la vida, su vegetación y su fauna, en constante evolución, nos acerca a lugares de siglos pasados y el paso del tiempo se hace relativo. En la longevidad de su naturaleza se manifiesta por tanto, el valor de lo sublime y lo bello en el paisaje.

En la belleza del día, la naturaleza muestra su lado más idílico; el sol, las flores y las imágenes más pintorescas toman protagonismo. Sin embargo en la noche, las sombras, las tinieblas y la oscuridad en general, dan protagonismo a lo sublime. “En la noche, todo se halla sin ataduras: el espacio sin límites, el fondo sin forma, la libertad sin moralidad.” (Argullol, 2006, pág. 76) Ante esa dualidad entre día y noche “el pensamiento romántico busca la luz en la sombra y proclama la belleza de la sublimidad” (Argullol, 2006, pág. 77)

Es esta dicotomía, entre la luz y la oscuridad, una de las características formales más evidentes de esta pintura. Evidenciamos el positivismo que denota la luz frente a su opuesto, la oscuridad; y encasillamos éste último en un estado adverso, sin embargo es interesante destacar la posible ambigüedad de ambos valores, como parte integral de nuestra narrativa.

La noche, para artistas románticos como Samuel Palmer, es un mundo misterioso y trágico, repleto de flujos invisibles, “un mundo cuya solemne inmensidad, si bien conmueve místicamente también provoca en el hombre una “visión” de pánico y desasosiego.” (Argullol, 2006, págs. 80-81)

Este escenario bañado de melancolía, no es más que una mitificación; lo que se conoce como Paisajes del mal. Estos paisajes comúnmente son referidos así, por la presencia del ser más maligno, Satán. El Jardín de Edén es un ejemplo de ello, además de ser la pionera de las apariciones. La escenificación de la gloria edénica muestra las delicias de una utopía en perfecta armonía, que finalmente termina por corromperse con la figura del Maligno, encarnado en una serpiente. La mentira y el engaño que perturban la paz, llevan consigo la tragedia a lo que era “un paraíso”.

Los paisajes del mal si se pudieran encontrar no se podrían concebir; y si se pudieran concebir, no se podrían ver. No obstante, gracias a la voluntad de creación de los artistas, esta especie de escepticismo gorgiano, queda truncado, se desvanece teóricamente, y se muestra convertida en imágenes para la contemplación. Los paisajes del mal se revelan como paisajes interiores que el alma humana no termina de quitarse de encima, unas veces para ser atormentada por ellos y conducirnos hasta la melancolía; otras, para no dejar de creer, con esperanza, que tras la negrura del mal, se encuentra la luz del bien. (Piñero Moral, 2011, pág. 280)

El paisaje, a menudo cargado de melancolía, se convierte en un reflejo de experiencias pasadas, evocando una nostalgia ligada a la irreversibilidad del tiempo y el desarraigo, al igual que la obra de Molina Sánchez, donde la memoria, la conexión con los lugares y el simbolismo, se entrelazan para narrar vivencias personales. Este enfoque romántico, que prioriza la visión subjetiva sobre la objetiva, transforma el paisaje en una representación de la psique humana, explorando temas como la luz y la oscuridad o la vida y la muerte.

Referencias

- Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (1ª ed.). Acanalado Bolsillo.
- Piñero Moral, R. (2011). *El satán melancólico. Paisajes del mal*. En D. Romero de Solís, & I. Murcia.
- Serrano, *Paisaje y Melancolía* (págs. 265-286). Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Valverde, I. (2015). *Mal du pays(age): nostalgia, paisaje y modernidad*. En I. V. Toni Luna, Teoría y paisaje II: paisaje y emoción. *El resurgir de las geografías* (págs. 39-59). Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña, Universidad Pompeu Fabra.



Small white label with text, likely providing information about the artwork.

Small white label with text, likely providing information about the artwork.

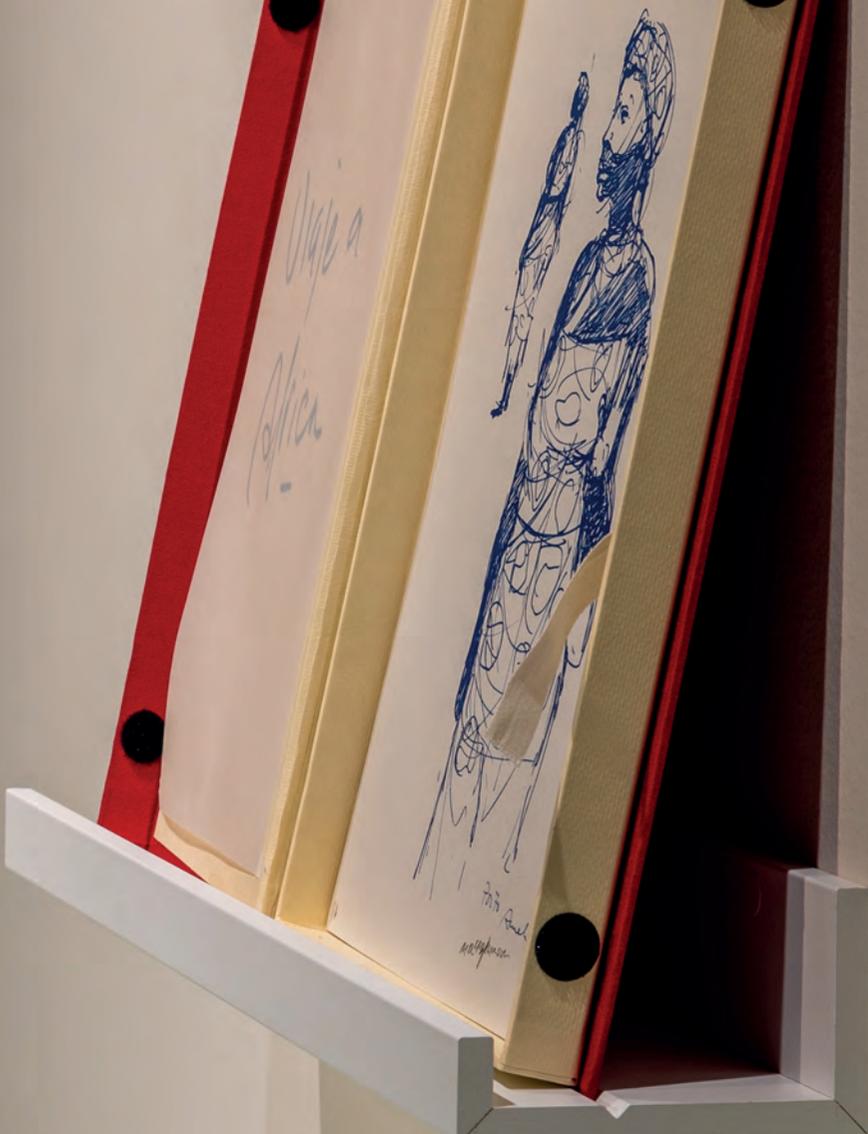




Sehnsucht II, 2017
20 x 26 cm
Óleo/tabla

*Volver, caminar, respirar, sentir,
observar, crear, dejarse llevar a través
de los trazos precisos de su mundo
interior.*





Entre los surcos del olvido: Reflexiones sobre la huerta de Murcia y su desvanecimiento

Luz Bañón

84

He nacido y crecido en Murcia, entre el murmullo de sus campos, los reflejos del agua en sus acequias y su río, rodeada por sus sierras que abrazan con la fuerza de lo inmutable. Para muchos, la huerta es solo un paisaje: hileras verdes en los márgenes de la ciudad. Pero para quienes hemos caminado sus veredas, la huerta es identidad, un lenguaje sin palabras. Como señala John Brinckerhoff (1984/2010), “el paisaje no es un mero escenario, sino un producto de la interacción entre las personas y su entorno, una realidad vivida y constantemente transformada”. En este sentido, la huerta no es solo un paisaje, sino un paisaje habitado, cargado de significados que trascienden su materialidad. Es el aroma de la tierra al amanecer, el azahar que perfuma la primavera, el crujir de las hojas secas bajo los pies y la presencia de algo inmensurablemente más antiguo y sabio que el asfalto.

La huerta ha sido para mí un lugar de calma donde los sentidos se despiertan con la lentitud de lo eterno. Sin embargo, hoy contemplo cómo ese lugar, que creía inmutable, se desvanece poco a poco, víctima del olvido y de la prisa implacable de la modernidad. Acorralada y asfixiada por la especulación y el crecimiento urbanístico, cada parcela que desaparece, cada acequia enterrada bajo el asfalto es una página de nuestra historia que se borra para siempre. Y en esta pérdida, siento cómo también se desmorona una parte esencial de lo que somos. Mi obra audiovisual, “Aromas de ida, sombras de vuelta: la última cosecha”, busca capturar, aunque sea de forma fragmentada y simbólica, la huella de esa huerta junto a la que crecí y que ahora se desvanece, como el eco de un susurro que alguna vez fue fuerte y claro.

La huerta es un espacio de aprendizaje silencioso, donde las estaciones susurran y los ciclos de siembra y cosecha marcan el ritmo de la vida. En cada hilera de árboles y en cada acequia se encuentra el conocimiento transmitido de generación en generación. Mis recuerdos se entrelazan con esta tierra fértil, donde los huertanos han aprendido a escuchar los tiempos y a perfeccionar el arte de lo pequeño. Me vienen a la mente imágenes de mi infancia. Yo no tenía mi propia huerta ni bancal, pero eso me hacía apreciar de manera especial su contraste con la ciudad. Las huertas de mis vecinos, primos o amigos, a las que era invitada con frecuencia, se convirtieron en pequeños “oasis de experiencia” donde encontraba una conexión única con la naturaleza. Allí, el agua clara deslizándose por las acequias, el canto persistente de los grillos en las noches de verano, la luz dorada y anaranjada del sol al atardecer, y el sabor inigualable de las naranjas recién cortadas con una navaja, formaron parte de mis vivencias. En esos momentos, la huerta no era solo un espacio; era una escuela de vida, de paciencia y de conexión con el mundo natural frente a la frialdad y el bullicio de la ciudad.



Para Molina Sánchez, la huerta no era solo un paisaje que observar; era una expresión de la identidad murciana, del valor de lo cotidiano y del respeto por una forma de vida ancestral.

Vuelvo también a los cuadros de Molina Sánchez, ese pintor murciano que encontró en los campos y huertas su principal inspiración. En su obra, plasmó la intensidad del color, la vida que habita entre las tierras cultivadas, las figuras humildes y esenciales del campo. En cada trazo, en cada juego de luces y sombras, sus cuadros evocan el esfuerzo y el amor depositados en esas tierras. Sus lienzos no solo representan el paisaje, sino la vida que bulle bajo el sol murciano y que refleja la esencia de nuestra tierra. Para Molina Sánchez, la huerta no era solo un paisaje que observar; era una expresión de la identidad murciana, del valor de lo cotidiano y del respeto por una forma de vida ancestral. Cada vez que observo sus cuadros siento que la huerta, a través de su mirada, no solo es territorio; es también lucha, esfuerzo y una especie de resistencia frente a la modernidad que la amenaza.

Hoy, sin embargo, al caminar por esos mismos campos, encuentro autopistas, muros y urbanizaciones que emergen, avanzando inexorablemente hacia ese espacio tan frágil. Para muchos, la huerta es solo una frontera que la ciudad debe traspasar en su búsqueda de crecimiento. Pero para mí, sigue representando un refugio y una sabiduría que se escapan, poco a poco, cada vez que un trozo de huerta se convierte en un complejo de edificios o en una carretera de asfalto. El filósofo Timothy Morton (2016), en su concepto de “ecología oscura”, describe un sentimiento de duelo por la destrucción de los ecosistemas, una “melancolía ecológica” que es imposible ignorar en cada espacio natural que desaparece. Siento esa tristeza cada vez que un nuevo proyecto urbanístico traspasa las lindes de la huerta, cada vez que veo cómo el cemento reemplaza la vegetación y las acequias. En esta melancolía, siento que la huerta se convierte en un fantasma, un susurro de lo que alguna vez fue; un lugar cuyo tiempo está siendo arrancado para siempre. Al recorrer los caminos de antaño y ver cómo el ladrillo se impone sobre las huellas de nuestra historia, me invade una tristeza que no es solo personal, sino que se extiende hacia una tristeza ancestral. La tierra, que debería ser sagrada, se convierte en una mercancía, y cada trozo de huerta que desaparece es un trozo de memoria que se nos arrebató. En este proceso de transformación, siento cómo el propio paisaje se convierte en un espejo de nuestra relación con el entorno. La huerta, que antes era un espacio de comunión con la naturaleza, se va fragmentando en un territorio de paso, un “no-lugar” en el sentido que le da Marc Augé, donde la identidad se diluye en una rutina de urbanización sin memoria. Como señala Augé (1992/2000), “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definiré un no lugar” (p.83). Las acequias, que antaño portaban vida y alimento, se convierten en símbolos de una época que desaparece, una melancolía que queda en la memoria de quienes, como yo, aún la recordamos viva y plena.

La huerta de Murcia, ese espacio que una vez creí inmortal, se desvanece frente a mis ojos, pero en cada palabra intento capturar su esencia, una esencia que no pertenece a un tiempo o un lugar, sino a algo mucho más profundo. Tal vez, algún día, encontremos la manera de reconciliar nuestro impulso de progreso con el respeto por lo que nos define. La huerta de Murcia no es solo un paisaje en extinción; es un recordatorio de la necesidad de cuidar y valorar los espacios que nos dan identidad y nos conectan con la tierra. Al final, esta vive en nosotros, en nuestros recuerdos, en nuestra memoria colectiva y en nuestra voluntad de mantenerla viva. La verdadera resistencia no reside en frenar el cambio, sino en transformar nuestra relación con la tierra, en rescatar la esencia de lo que ha sido y encontrar maneras de coexistir con ese pasado que aún tiene mucho que enseñarnos.

Referencias

- Augé, M. (2000). *Los 'No Lugares' Espacios del Anonimato. Una antropología de la Modernidad* (M. Mizraji, Trad.). Ed. Gedisa. (Obra original publicada en 1992).
- Brinckerhoff, J. (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono* (J. Nogé, Trad.). Biblioteca Nueva. (Obra original publicada en 1984).
- Morton, T. (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia University Press.

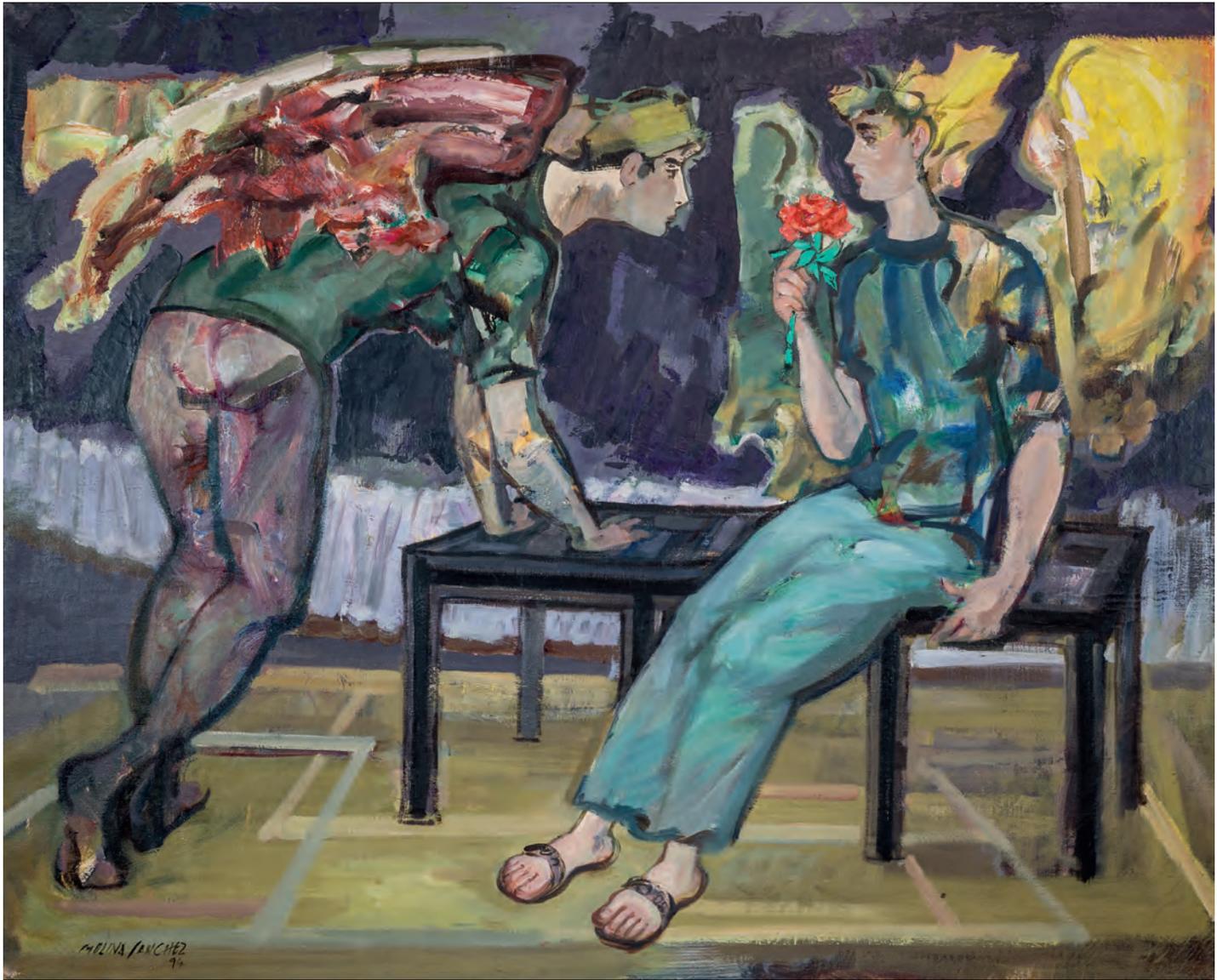


Aromas de ida, sombras de vuelta:
la última cosecha, 2024
Instalación audiovisual bicanal 4K
Duración: 26 min 46 s (bucle)



“Pinto tantos ángeles porque pienso que cada pintor refleja en su obra lo que desea y lo que prefiere. En los tiempos actuales, hay mucha violencia. Alguien tiene que empezar por manifestarse pacífico y dar algo bueno”

Molina Sánchez, 2009



El hechizo de la rosa, 1980
Óleo/lienzo
114 x 162 cm



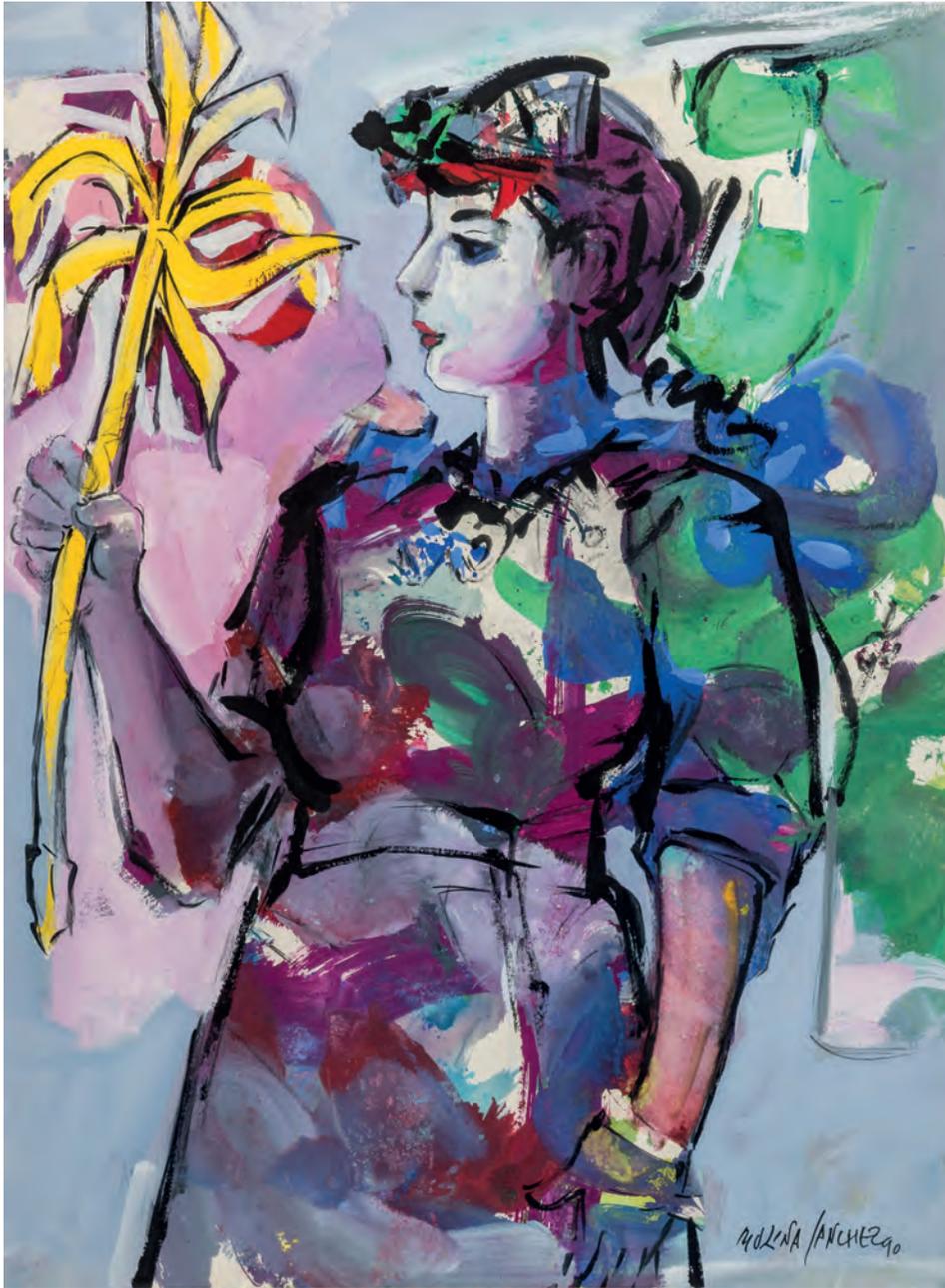
Desconocido, 1972
Óleo/lienzo
41 x 34 cm



El primero, 1989
Gouache
80 x 60 cm



Las amigas, 1979
Acuarela
30 x 45 cm



La Palma, 1990
Gouache
80 x 60 cm



La fiesta, 1983
Gouache
60 x 80 cm



Recolección, 1975
Acuarela
21 x 31cm



Ángel con ramo, 1971
Dibujo
50 x 34 cm



Figuras junto al mar, 1964
Óleo/lienzo
38 x 61 cm



De Sto Tomé, 1956
Óleo /papel
38 x 26 cm



Vendedora, 1965
Óleo/papel
36 x 27 cm



Dos caballeros, 1981
Óleo/lienzo
65 x 50 cm



Y en el paisaje 6, 1974
Óleo/lienzo
60 x 80 cm



Cuatro dibujos, 1954

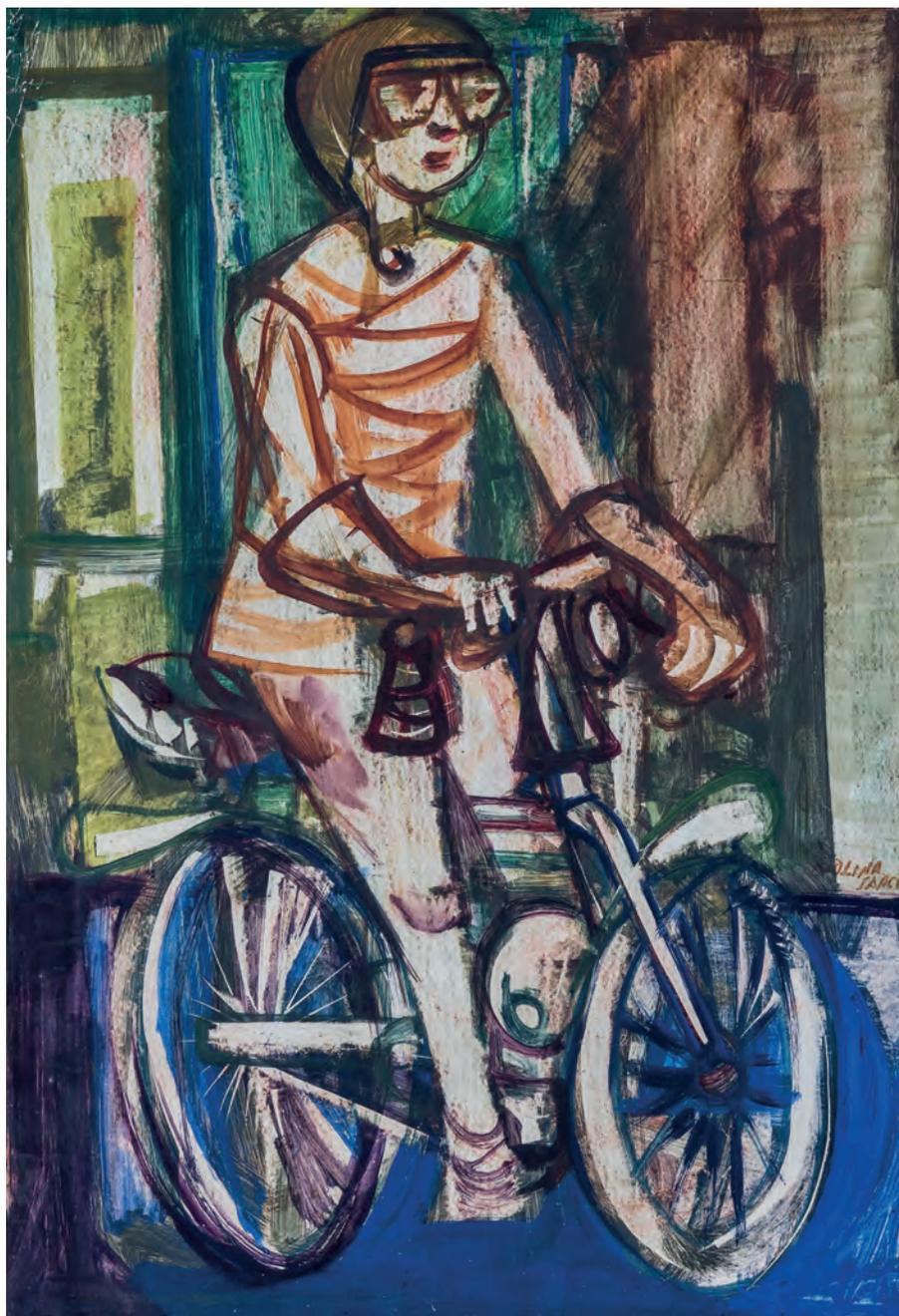
Dibujo

34 x 24 cm

26 x 38 cm

22 x 31 cm

26 x 20 cm



Motorista, 1955
Óleo/papel
50 x 35 cm



Peluquera, 1957
Gouache/papel
60 x 74 cm



Dos trenzas, 1998
Dibujo
40 x 30 cm



La Madre, 1955
Óleo/papel
70 x 52 cm



El Inglés, 1974
Óleo/lienzo
65 x 54 cm



Descanso, 1997
Dibujo
39 x 29 cm



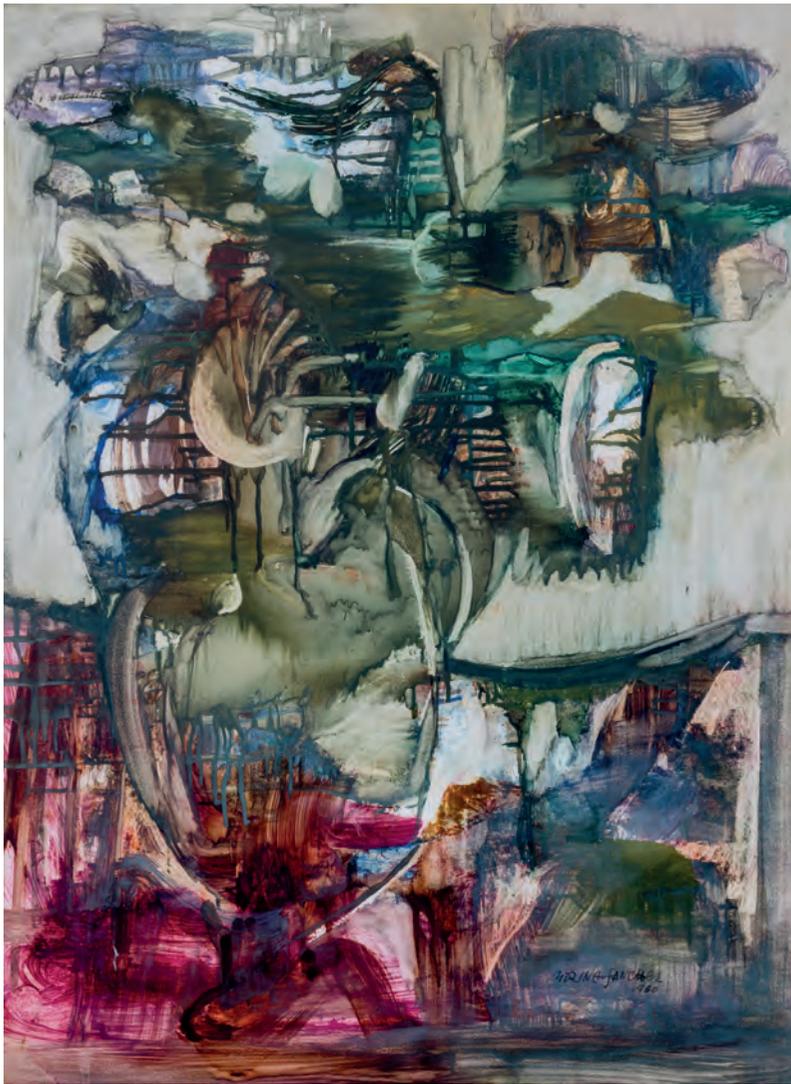
El esclavo, 1998
Dibujo
40 x 30 cm



Caminantes, 1956
Óleo/papel
36 x 54 cm



El Panadero, 1956
Óleo/papel
52 x 32 cm



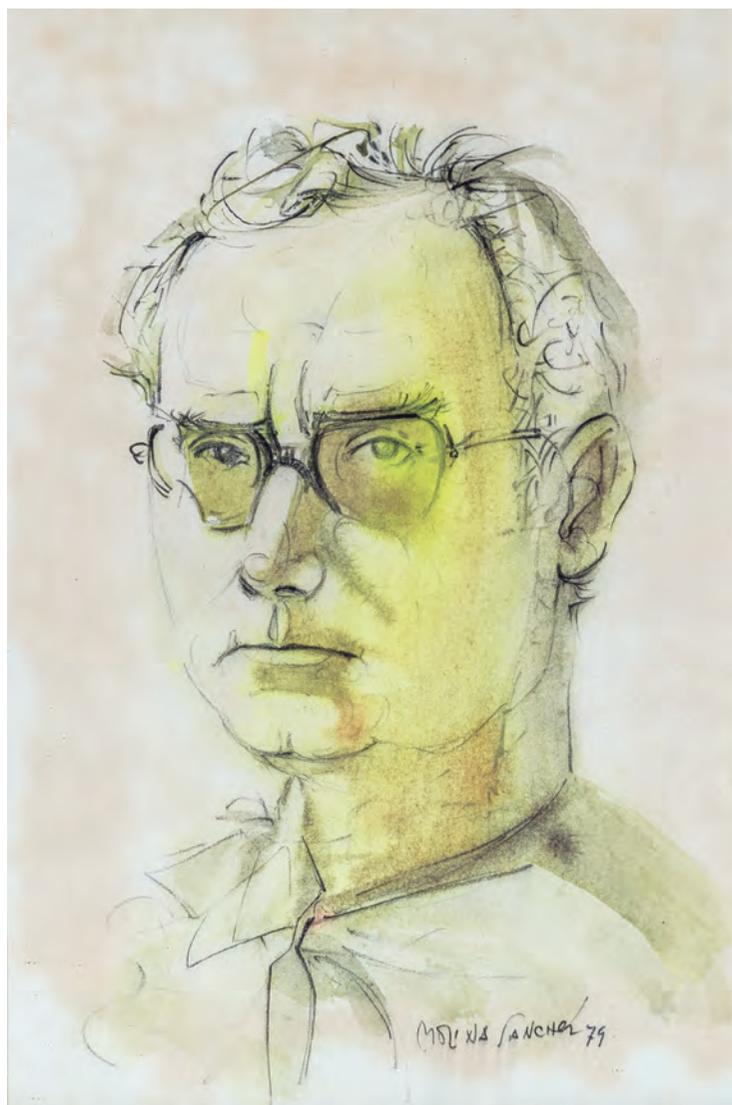
Cántaro con flores, 1960
Óleo/papel
69 x 51 cm



Ya son tres, 1956
Óleo/papel
36 x 27 cm



El matador de patos, 1958
Óleo/lienzo
100 x 85 cm



Autorretrato, 1979
Mixta/papel
44 x 30 cm
Colección particular



Huertano, 1973
Tinta/papel
32 x 24 cm



Está bien, 1998
Dibujo
40 x 30 cm



Airoso, s.f.
Dibujo
40 x 29 cm



Bailando, 1975
Aguada
30 x 21cm



Cuatro pétalos, 1975
Dibujo
69 x 45 cm



Ya está, 1998
Dibujo
29 x 49 cm



Ojos claros, 1998
Dibujo
30 x 40 cm

La Huerta de Murcia

Alfredo Pérez Morales

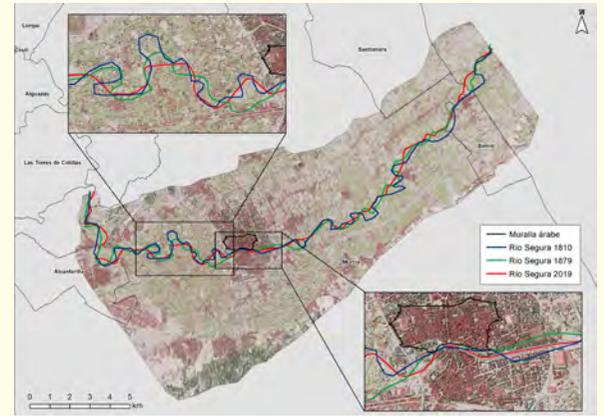
La Huerta de Murcia es un testimonio excepcional de la interacción entre el ser humano y su entorno, un espacio que ha perdurado a lo largo de los siglos gracias a la notable capacidad de adaptación y al ingenio de sus habitantes. Este territorio, caracterizado por su complejo sistema de riego, su estructura parcelaria detalladamente organizada y su extraordinaria productividad, es el resultado de la confluencia de factores geográficos, históricos y sociales que han dado forma a uno de los espacios de regadío más emblemáticos del Mediterráneo. Comprender plenamente su importancia implica explorar cómo sus condiciones geográficas determinaron su creación y evolución, así como los numerosos desafíos que ha superado y que aún enfrenta en la actualidad.

Ubicada en la Depresión Prelitoral Murciana, la huerta se formó como resultado de una serie de movimientos tectónicos hace unos sesenta millones de años que dieron origen a una fosa flanqueada por relieves jóvenes de la Cordillera Bética, incluyendo las conocidas Sierras de Carrascoy y Cresta del Gallo en su reborde sur. La acumulación de materiales aluviales provenientes de estas montañas a lo largo del tiempo generó suelos fértiles y profundos, ideales para la agricultura, sentando así las bases para la ocupación humana y la posterior transformación de este espacio en un área agrícola.

De otro lado, el clima mediterráneo semiárido de la región, caracterizado por inviernos suaves, veranos calurosos y precipitaciones escasas e irregulares, presentó retos importantes para los primeros pobladores, especialmente debido a la intensidad de estas precipitaciones, las cuales provocaban inundaciones periódicas. Sin embargo, los elementos climáticos también ofrecieron ventajas como la abundancia de días soleados y temperaturas moderadas, lo que permitía el cultivo durante periodos prolongados a lo largo del año.

La interacción entre el relieve y el clima favoreció la formación de una red hidrográfica encabezada por el río Segura, que aprovechó las fracturas de la fosa tectónica para adentrarse en ella y trazar un recorrido sinuoso que, guiado por las fallas, gira abruptamente noventa grados hacia el este. Su caudal, irregular y en ocasiones voluminoso debido a las intensas lluvias, transportaba grandes cantidades de sedimentos desde las vertientes poco vegetadas. Al alcanzar la fosa, la débil pendiente del terreno facilitó la acumulación de estos materiales, formando motas elevadas que lo compartimentan. Durante la época musulmana, estas motas fueron reconocidas como barreras naturales y sus márgenes como zonas seguras para asentarse sobre ellas, situándose la fundación de la ciudad de Murcia en el año 825, entre el actual Puente Viejo y la plaza de Santa Catalina, según geógrafos urbanos e historiadores. A ambos lados de estos diques naturales, espacios en ocasiones más deprimidos que el propio cauce del río, los pobladores desarrollaron un ingenioso sistema de control y aprovechamiento de las aguas del Segura, logrando un manejo eficiente y sostenible de este vital recurso hídrico.

La Huerta de Murcia y la evolución del trazado del río Segura.



Los orígenes de la huerta como espacio productivo se remontan a la época musulmana, cuando se introdujo un sistema de regadío que revolucionó la agricultura local. La construcción del azud de la Contraparada y la compleja red de acequias que distribuían el agua por el valle transformaron el paisaje, convirtiéndolo en un oasis de productividad. Este sistema de canales fue diseñado para maximizar el uso de un recurso tan escaso y valioso como el agua, y su eficiencia se convirtió en el motor del desarrollo de la fértil llanura murciana. Las acequias mayores conducían el agua desde el río hasta las zonas de cultivo, mientras que las menores la distribuían entre las parcelas, garantizando un uso equitativo y sostenible del recurso hídrico. Además, el sistema de drenaje implementado evitaba la salinización del suelo, manteniendo su fertilidad a lo largo del tiempo.

A lo largo de los siglos, este espacio de regadío se consolidó como un centro de gran importancia económica y social. Durante la Edad Media, se convirtió en la principal área de producción agrícola que abastecía a la ciudad de Murcia y sus alrededores. Los cultivos de regadío, como hortalizas, frutas y cereales, coexistían con los cultivos de secano en las zonas más elevadas, creando un paisaje agrícola diverso y equilibrado. Esta actividad no solo impulsó la economía de la región, sino que también generó una cultura agraria rica en conocimientos sobre el manejo del agua, la tierra y las plantas. Los agricultores murcianos adquirieron un profundo entendimiento de los ciclos naturales y desarrollaron prácticas sostenibles que han permitido la continuidad del sistema a lo largo de generaciones.

El sistema de riego fue evolucionando y perfeccionándose con el tiempo. Durante la época moderna, la introducción de avances tecnológicos y la adopción de nuevas variedades de plantas incrementaron la productividad, permitiendo la exportación de productos agrícolas a otras regiones. En los siglos XVIII y XIX, la construcción de nuevas infraestructuras hidráulicas, como acequias y norias, permitió la expansión del área de riego y la diversificación de los cultivos. No obstante, este período también estuvo marcado por las frecuentes inundaciones del río Segura, que ocasionaban pérdidas considerables y dañaban las infraestructuras de riego. A pesar de estos desafíos, la resiliencia y capacidad de innovación de los agricultores consolidaron la llanura regada como un espacio de gran relevancia en el contexto mediterráneo.

En el siglo XX, la llanura murciana enfrentó nuevos retos derivados del desarrollismo y la modernización económica. La construcción de carreteras, la llegada del automóvil y las nuevas urbanizaciones fragmentaron el espacio agrícola y alteró los patrones tradicionales de riego. Además, los cambios en las preferencias de consumo y la diversificación de la economía local desplazaron la agricultura como principal fuente de ingresos para la población. La expansión de la ciudad y la proliferación de viviendas en el entorno generaron una presión sobre el suelo agrícola, afectando la estructura, la funcionalidad del sistema de riego y comprometiendo su continuidad.

En las últimas décadas, debido a esa dramática evolución que ha deteriorado progresivamente los valores y principales rasgos de este paisaje, ha surgido un interés creciente por proteger y revitalizar este valioso espacio agrícola como un lugar de valor cultural, ambiental y paisajístico. Diversas iniciativas han buscado preservar las acequias, los cultivos tradicionales y la estructura parcelaria, fomentando prácticas agrícolas sostenibles y promoviendo la huerta como un espacio de esparcimiento para los habitantes. Se han llevado a cabo proyectos de restauración, recuperación de cultivos autóctonos y la creación de rutas turísticas que permiten apreciar su riqueza histórica y cultural, garantizando su continuidad y uso como un elemento identitario de la región murciana. El futuro de la huerta dependerá de la capacidad de la sociedad para reconocer su valor y adoptar medidas que aseguren su conservación. Es crucial encontrar un equilibrio entre el desarrollo urbano y la preservación de este patrimonio agrario, garantizando que continúe siendo un espacio productivo y un refugio de biodiversidad en un entorno cada vez más urbanizado. La huerta no es solo un vestigio del pasado, sino un espacio vivo que refleja la relación entre las personas y su entorno natural. Su preservación representa un compromiso con la historia, la cultura y la sostenibilidad, asegurando que siga siendo un símbolo de identidad y orgullo para las generaciones futuras.

