

Molina Ciges, medio siglo construyendo e interpretando imágenes pictóricas

Román de la Calle

Universitat de València-Estudi General

Roman.Calle@uv.es

RESUMEN

Se aborda la revisión de una potente trayectoria artística, de más de 50 años, del pintor valenciano José M^a Molina Ciges (Anna, 1938). Primero se contextualiza el marco histórico de su formación y se encuadran sus diversas actividades interdisciplinarias. Luego se desarrolla la dimensión analítica de sus trabajos, siguiendo, para ello, pormenorizadamente, las diferentes etapas de su quehacer, con sus técnicas preferenciales y los procedimientos, que han marcado su largo y rotundo itinerario de enlazadas series pictóricas.

Palabras clave: Arte y vida cotidiana / Valores plásticos, gráficos y contextos interdisciplinarios / Nueva figuración / Conexiones entre literatura, historia y pintura.

ABSTRACT

The review of half a century of intense artistic career of the Valencian painter José M^a Molina Ciges (Anna, 1938) is addressed. First, the historical framework of his training is contextualized and his interdisciplinary activities are framed. Then the analytical dimension of his work is developed, following, for this, in detail the different stages of his work, his preferential techniques and procedures, which have marked his itinerary.

Keywords: Art and everyday life / Plastic values, graphics and interdisciplinary contexts / New figuration / Connections between literature, history and painting.

Abordar la producción artística personal, generada a través de un largo medio siglo de plena dedicación a la pintura (1965-2023) supone –culturalmente– hacer explícito balance y trazar la historia de una aportación patrimonial, sin duda, tan destacada como relevante. Asimismo, esta actualizada revisión diacrónica, que emprendemos, como decidida investigación estética, se convierte, paralelamente, en justo y merecido reconocimiento, dedicado, por nuestra parte, al profesional *José María Molina Ciges (Anna, 1938)*, aprovechando el estudio analítico y contextual de esta dilatada y eficaz coyuntura cronológica.

Formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en la primera mitad de la década de los sesenta, sin duda, el joven Molina Ciges tuvo, al menos, claras dos cuestiones: (a) que debía esforzarse, al máximo, por rentabilizar la oportunidad que personalmente se le brindaba, en sus estudios, de aprender las técnicas, estrategias y procedimientos pictóricos, en el histórico Centro del Carmen y (b) que era fundamental prepararse para, a su vez, abrirse camino en un contexto profesional, que

clamaba, reivindicativamente, por el logro de nuevos compromisos y entregas, en un panorama socioartístico, que quizás ya exigía el cultivo de otros lenguajes y otros proyectos alternativos a la compleja situación cultural, entonces, existente¹.

Se palpaban, en tal sentido, entre las jóvenes generaciones de artistas emergentes, la imperiosa necesidad de rastrear aires de cambio, mientras, al contrario, las estructuras oficialistas –políticas y docentes– remaban, decididamente, más bien hacia la orientación contraria, siempre ancladas, de forma preferencial, entre la tradición y el estricto control.

Eran, pues, momentos de pergeñar y asumir nuevas opciones y derivas rentables, también en el marco de los registros artísticos existentes. Y, de hecho, el horizonte de posibilidades, que se abría en la época, configuraba aproximadamente –por decirlo de forma tan clara como esquemática– el siguiente mapa de tendencias:

1.- El *informalismo* internacional, como lenguaje adecuado para la comunicación subjetiva y la explicitación de las opciones existencialistas, ya venía dando ciertas señales de fatigada caducidad, aunque, entre nosotros, tanto su implantación histórica como su desarrollo y prestigio subsiguientes fueran, cronológicamente, un tanto posteriores a las generalizadas propuestas internacionales;

2.- La *abstracción geométrica*, que era, asimismo, otra posible alternativa, calificada, en nuestro marco más próximo, por Aguilera Cerni (1920-2005), como “arte normativo”, ya se había ensayado, efectivamente, en los años cincuenta –mi-

¹ J. M. Molina Ciges nace en Anna / Canal de Navarrés (Valencia, 1938) en plena guerra civil española. Se dedica por decisión familiar al tradicional negocio de venta de telas, que le es propio, hasta que el obligado servicio militar le lleva, más allá de sus fronteras habituales, en 1959, a desplazarse a la ciudad de Valencia. Ya en su pueblo natal había mostrado, desde pequeño, fuertes facilidades y hábil decantamiento hacia al dibujo y se entretenía pintando, como si fuera una especie de juego, durante la infancia. Una vez asentado en Valencia, de nuevo, le ronda la idea de dedicarse a las Bellas Artes. Allí conoce, coyunturalmente, en 1962, al profesor y pintor Joaquín Michavila (1926-2016)), que será precisamente, para él, un respaldo definitivo, es decir un amigo y un decidido consejero, para siempre. Será él quien le recomiende acercarse al mundo del arte, al descubrir y constatar atisbos de alta sensibilidad en su persona y adivinando que la pintura podría ser un sólido camino para su futuro. En 1963 ingresa, por fin, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, mientras sigue trabajando en el estudio de Michavila y leyendo, con fuerte avidez, cuanto cae en sus manos.

rando de reojo hacia la historia del constructivismo vanguardista—, en especial en la segunda parte del Grupo Parpalló y volvería de nuevo su emergencia, en la década de los sesenta, de la mano del propiciado colectivo local denominado “Antes del Arte”;

3.- El *expresionismo figurativo*, por su parte, se había generalizado, sobre todo, al socaire de la obra gráfica, propiciada básicamente, por el movimiento / el colectivo de “Estampa Popular”, que precisamente, tras extenderse por varias partes de la península, también recaló, con singular fuerza, en Valencia, justamente en el emblemático año de 1964;

4.- Dejando, pues, aparte la *figuración costumbrista* y el siempre activo rebufo sorollista, que congénitamente, tanto en la sociedad como en la Escuela de Bellas Artes, seguían manteniendo sus feudos e incondicionales implantaciones, era el momento justo —en esa década, en la que Molina Ciges se incorpora profesionalmente a

la práctica pictórica valenciana, tras graduarse académicamente— de prestar atención a las propuestas de *nuevas figuraciones*, que se venían apuntando, en distintos contextos internacionales, sobre todo bajo las impactantes propuestas del Pop Art inglés y/o americano, junto con los ecos de la emergente figuración de la pintura francesa.

En medio de ese complejo panorama de opciones viables, resumidamente indicadas, fue así como la denominada “Crónica de la Realidad” —interpretada, dualmente, como *realismo intencional* y *reportaje social*, contando con la apoyatura efectiva tanto de Aguilera Cerni (1920-2005) como de Tomás Llorens (1936-2021)— dio paso, en torno al ecuador de los sesenta —siguiendo la tónica de la configuración de determinados colectivos— al “Equipo Crónica” y al “Equipo Realidad”, así como a la emblemática trilogía integrada por “Boix, Heras y Armengol”, como



Fig. 1.- José María Molina Ciges. *La medida*. (1977). 60 x 73 cm. Técnica mixta, sobre lienzo.

formaciones destacadas, cuyo medio siglo largo de celebración, también, hace unos años, ha coincidido, vitalmente.

Pero quisiera matizar un hecho que, a menudo se olvida o pasa, por lo común, desapercibido. En la Escuela de Bellas Artes –igual que sucedía, por otra parte, en las demás Facultades– los estudiantes aprendían y desarrollaban sus bagajes vitales, no solo en las aulas, talleres y seminarios, sino también en los contextos de convivencia predominantes, es decir en los claustros, cafeterías, tertulias y librerías, como igualmente solidificaban sus conocimientos y experiencias en la calle, en las salas de exposiciones y/o visitando, con cierta asiduidad, los estudios de amigos y compañeros. Esa era la complementación existente entre las denominadas *educación formal e informal*, como palancas funcionales, a tener muy en cuenta. Tampoco cabe dejar a un lado, la adscripción o posible proximidad de las personas, en la época, a conformaciones ideológicas clandestinas, ciertamente muy destacadas en esos períodos del convulso franquismo y que, de igual modo, fecundaron y dieron frutos relevantes, desde la política, en el marco transformador de las Bellas Artes².

De esta guisa, queremos subrayar la tónica preponderante que, en tal periodo, estaba bien establecida, institucionalmente, de colaborar, participar y respaldar iniciativas comunes, sociopolíticas y culturales. De ahí las evidentes influencias mutuas, en las maneras de entender el arte, que, sin duda, se establecieron –más allá de colectivos, grupos o equipos– entre numerosos protagonistas de las acciones artísticas de ta-

les décadas, sobre todo entre los jóvenes recién titulados en la Escuela de San Carlos.

Molina Ciges no era, sin duda, del todo ajeno ni indiferente a determinados enlaces, amistades, discusiones y planteamientos artísticos compartidos; a pesar de que, personalmente, diera siempre prioridad, de forma drástica y decidida, a su genuina autonomía e independencia artísticas, sin pensar en opciones de estricto seguimiento normalizado, respecto a teorías o grupos de actuación colectiva, en los que encuadrarse y/o acogerse.

De hecho, celoso, básicamente, de su privacidad individual, optó por definir y determinar, pronto, su propia “poética”, entendida como programa, concepto e ideal de experiencia e investigación artística personal. ¿Hacia dónde iba a derivar su actuación pictórica inmediata, en aquel crucial ecuador de los sesenta?

La irrupción de José María Molina Ciges en el panorama artístico valenciano se produce –como hemos indicado– precisamente cuando a los planteamientos abstractos de diverso cuño –propios de la intensa tradición de los cincuenta y sesenta– se les enfrentaba ya, de manera decidida, toda una serie de *propuestas figurativas*, de alguna forma potenciadas, a partir de idearios y programas artísticos comprometidos, tanto con el propio modo autoconsciente de “hacer arte”, como con el plural contexto sociopolítico e ideológico de aquella compartida reacción histórica, frente a la dictadura franquista, que precisamente celebraba prepotente y beligerante, por su parte, en aquel entonces, los “XXV Años de Paz” (1964).

De hecho, como ya hemos sugerido, con el transcurso de la década de los sesenta, las prác-

² Como era costumbre, ya en la época, desde sus primeros cursos en la Escuela –que procura seguir con las aspiraciones y determinación propias de un converso, que ha descubierto de pronto su auténtico camino–, comienza a presentarse a concursos y premios de la especialidad de pintura. Pronto van llegando, en paralelo, algunos reconocimientos, que reforzarán, además, públicamente su decisión de ser pintor. Así consiguió, ya en el curso 1964-65, el Primer Premio de Arte Universitario y también uno de los galardones de la Dirección General de Bellas Artes. A partir de aquella experiencia, el estudio y la pintura, las clases y los concursos, constituyen sus vías de consolidación, dándose paulatinamente a conocer en aquel mundo tan especial. La Beca de El Paular (Segovia) era, entonces, una meta deseada por los jóvenes pintores y le fue concedida; luego vendrán, asimismo, las participaciones en bienales, salones de otoño o de primavera y en otras muestras colectivas, propiciadas desde Cajas de Ahorro, ayuntamientos y otras instituciones locales y nacionales. Tampoco tardaron en llegar las muestras individuales en galerías de arte: Sala Mateu o Galería Estil (1967-70) y más tarde también en Galería Lezama (Valencia) o en Sala Kandinsky (Madrid) (1975-76), así como en Galería Val i 30 (Valencia) o Sala Gaudí (Barcelona) (1978-79).

ticas calificadas y recogidas, por la crítica de la época, bajo la socorrida fórmula de “Nueva Figuración” se distanciaban, simultáneamente y por igual, tanto de los planteamientos abstractos como de los simples imperativos naturalistas / costumbristas precedentes. Más bien, frente a esas citadas estrategias, se optó, de manera drástica, por elaborar lenguajes artísticos de fácil e inmediata comprensión lectora, enraizados coyunturalmente, bien sea en determinadas pautas *expresionistas*, o bien, sobre todo, en procedimientos directamente asumidos del *pop-art*. Tal era, pues, la dualidad ofrecida, opcionalmente, desde el propio contexto vital, en dicha época. Sin embargo, en el marco de aquella “nueva figuración valenciana”, hay que reconocer que la inicial carga expresionista pronto cedió el paso a una marcada preferencia por imágenes directamente vinculadas a los *mass media*, pero dotadas –en esa concreta coyuntura– de una intensa carga intelectualizada, no exentas tampoco de revulsivos contenidos literarios, arropadas, por lo común, de explícita ironía y capacidad de relectura, a la vez que se auspiciaba –en sus intencionales objetivos– una honda y generalizada crítica social.

Tal proceso –de contagiosa renovación e innegable impacto– sirvió, por cierto, para enmarcar y aglutinar históricamente un buen puñado de propuestas –entre ellas las del joven José María Molina Ciges–, cuyos estilos no pueden asumirse, sin más, como estrictamente homogéneos, aunque, acerca de los cuales, sí que cabe afirmar, al menos, algunas pautas contextuales comunes. Por ejemplo, (a) su creciente reflexión en torno al papel propio del arte y del artista, en el marco social de la época, (b) su explícita función testimonial, de denuncia o de compromiso político –según los casos– y, muy particularmente, (c) su marcada y decidida investigación, en el campo de las experiencias relativas a los lenguajes plásticos respectivos.

De este modo, el horizonte artístico valenciano, al que –como decimos– se incorporaba José María Molina Ciges y en el que se abrirá resuelto camino, en estas (para él) iniciales dé-



Fig. 2.- J. M. Molina Ciges. *Venus*. (1981). 81 x 65 cm.
Acrílico y tinta china, sobre lienzo.

cadadas de los sesenta y setenta, del pasado siglo veinte, supone un diálogo de coexistencia –no siempre fácil– entre las poéticas abstractas y las corrientes figurativas, que en sus respectivos y acaparadores monopolios dejan, más bien, a un lado, con reducidas resonancias y como entre paréntesis, otras opciones que, por cierto en esa coyuntura histórica, en la escena internacional se imponían con autoridad y fuerza, revulsivas e importantes tendencias, como puedan ser, por ejemplo, el *minimal-art* y/o el *arte conceptual*. De este modo, toda una serie de influencias (entre ellas las dos citadas) quedaban drásticamente aparcadas, de momento, en el marco valenciano, a la espera, quizás, de una posible recuperación, que sería ya bastante posterior.

Téngase en cuenta que, justamente, en ese elástico panorama de la llamada “nueva figuración”, en el marco valenciano, al menos de forma indicativa y graduada, habría que referenciar, como estrictos compañeros de viaje del joven Molina Ciges, los conocidos trabajos de Joan Genovés

(1930-2020), de los Equipos Crónica (1964-1981) y Realidad (1966-1976), de Manolo Boix (1942), Artur Heras (1945) y Rafael Armengol (1940), Juan Antonio Toledo (1940-1995), Jorge Ballester (1941-2014), de Rosa Torres (1948), Martí Quinto (1939), Eva Mus (1940), Ángela García (1944) o Isabel Oliver (1946), entre otros. De hecho, ese es el particular contexto histórico al que puntualmente ceñimos, en su globalidad, las presentes reflexiones, sobre el desarrollo de la obra pictórica de José María Molina Ciges, emergente —como es sabido— en un conjunto de determinadas series, que irán diacrónicamente encadenándose, a partir de tal enclave cronológico apuntado y que no dejarán de menguar y/o de girar en torno a los mismos ejes temáticos, incluso en las primeras décadas del siglo XXI³.

— I —

Como no podía ser de otro modo, en su incorporación a dicho marco cronológico, nuestro pintor se nos presenta ampliamente permeable, al medio sociohistórico, que le arroja. Sin embargo, hay que decir que —incluso en los momentos más programáticos de aquella crítica crónica descriptiva del entorno existencial, trasladada eficazmente al medio artístico— Molina Ciges supo tamizar, al máximo, tales influencias, siempre a través de su propia personalidad, generando sus particulares proyectos, sin adscribirse, nunca, directamente a las opciones plásticas, pluralmente compartidas entonces, como es sabido, por colectivos, grupos y equipos de pregnante y alargada emergencia histórica, bien conocida.

Quizás por eso, a lo largo de sus diferentes etapas, marcadas por el desarrollo de sus series, podemos descubrir, más bien, la crónica de sus privadas obsesiones, articuladas siempre —eso sí— en el pulso de sus encuentros e intercambios, con la fluyente realidad exterior. De esta manera, su “mundo pictórico” —aunque sin llegar a clausurarse sobre sí mismo— se nos perfila, ya desde aquella coyuntura histórica de la segunda mitad de los sesenta, en cierta medida, tocado de un inquietante *hermetismo*, pero sin por ello devenir drásticamente *esotérico*, en sus singulares propuestas. No en vano, su inmediato entorno existencial —su vida cotidiana— ha sido quizás el mejor repertorio temático, por él utilizado, para traducirnos, significativamente, el trasfondo de sus vivencias, para hacernos partícipes del flujo de sus plurales recuerdos o, incluso, para hacernos rozar, muy sutilmente, la sublimada formulación plástica de sus más íntimas dudas, pulsiones y preferencias circundantes.

Tales juegos de introspección ya aparecen, decididamente marcados, con entidad propia, en los trabajos de su primera serie expuesta, que coincide, cronológicamente, con la mitad de los años sesenta. Y los recursos empleados no dejan de ser francamente curiosos: para hablar de sí mismo, de sus vivencias y preocupaciones, Molina Ciges no duda en recurrir a un abierto diálogo con sus poetas favoritos. Sin duda, una curiosa y destacada estrategia, quizás no esperada, pero eficazmente sobrevenida y rentabilizada. Imágenes y textos se articulan así, compositivamente, con determinante fuerza estética, en sus cuadros iniciales. No se trata, por cierto, de ningún retorno a la fuerte y consabida tradición clásica del *ut pictura poesis*. Más bien prima

3 Entre los años de 1971 y 72 viaja Molina Ciges a dos ciudades emblemáticas para él: París y Nueva York. Y entre 1979-80 hará lo propio desplazándose entre Argentina, Uruguay y Chile. Se había planteado, con estas itinerancias, completar su formación más allá de la lectura intensa y de la práctica pictórica, viajando intensamente en esa década de los setenta, que sería crucial para su consolidación artística. Su amistad con el pintor José María Caruncho Amat (1929-2016) le vincularía, durante más de una década, a la madrileña Sala Kandinsky, concretamente entre los setenta y los ochenta; más tarde hará lo propio con la Galería Rosalía Sender, ya en el tránsito de siglos, fidelizando allí sus actividades expositivas, hasta el cierre definitivo de la misma. Dos exposiciones retrospectivas la han sido dedicadas, institucionalmente, en el contexto valenciano: la del Consorcio de Museos de la Generalitat (“Una trayectoria Pictórica, 1973-1999”) en el año 2000 y la monotemática de la Sala Parpalló de la Diputación de Valencia: (“Una ventana al mar”), habida en el año 2004 en los espacios del MuVIM.

sustancialmente, en él, como medio revulsivo y emergente, la pregnancia visual del *lenguaje de los grafismos*. La poesía, en esa trasposición, deviene –en la serie de 1965-66, de modo elocuente, intitulada *Diálogo con mis poetas*– exclusivamente sustrato significativo: escritura de su puño y letra, grafología de sus preferencias, caligrafía recuperada, con fuerza, al hilo de la memoria literaria, convertida en espejo directo de selectivas plasticidades pictóricas.

Esa estrategia –de particular introspección y *autoanálisis*– va a estar ya presente, de una u otra forma, en la mayoría de sus dilatadas series pictóricas. “Cada vez miro más hacia mi interior”, “pintar me ayuda, sin duda, a conocerme”, “me gusta ser consciente de que yo también formo parte de la realidad”... son frases que anotará, algunos años más tarde, en su propio diario de trabajo, constatando explícitamente esta vertiente de secreta autoauscultación, que subyace, enigmáticamente, a su quehacer pictórico, y que de él aflora, de manera intermitente e imparable.

De aquel inmediato *Diálogo con mis poetas* partirá, a nuestro modo de ver, una determinada línea de enlaces e influencias recurrentes, capaz de conducirnos hermenéuticamente, a través de otras posteriores etapas, quizás de mayor interés pictórico. Por eso dejaremos a un lado, en estos comentarios analíticos, algunas de las series subsiguientes –planteadas en esa segunda mitad de los sesenta– tales como *Silencios* o *Emigraciones*, desarrolladas ambas con una fuerte carga expresiva, tanto en sus evidentes contenidos de denuncia social, como en sus estudiadas estrategias representativas, para potenciar su fuerza de comunicación e impacto visual.

Preferimos centrarnos, más bien, en esa particular autoconsciencia, que recursivamente enlaza series distintas y aflora, con intensidad, en las décadas siguientes del itinerario artístico de José María Molina Ciges. ¿O es que el intenso latido de aquellas *Crónicas en la pared*, que nacieron, como una elocuente bisagra, entre el final de los setenta y el inicio de los ochenta, no eran una singular prolongación –quizás simplificada–



Fig. 3.- J. M. Molina Ciges. *Picasso*. (1986). 120 x 120 cm.
Acrílico y lápiz-carbón, sobre lienzo.

de la anterior serie de *El muro, imágenes y cerámicas*? ¿O acaso aquellas precedentes *Reflexiones y presencias* no refluían, a su vez, y se proyectan de nuevo, desde su conformación en los inicios de los setenta, sobre las codificadas imágenes, que sus objetos, retratos y espacios circundantes nos presentarán, ya más tarde, en series tales como *Crónicas del bodegón*; *Imágenes desde el interior*; o *Variaciones en torno a la figura del pintor*, que, nuevamente, sabrán coordinar su propia presencia –*El fumador*– con su explícito y sentido homenaje personal a otros pintores? Pintores y poetas –asumidos como sus amigos– viajaban, pues, casi desde el principio de sus trayectos artísticos, en su portátil maleta de pintar.

De este modo, *la temporalidad* se convierte –en el marco de su propio quehacer pictórico– en un elemento fundamental, cuya recurrencia desempeña un papel de enlace entre las distintas series y una función básica en su propia poética pictórica. Temporalidad, sin duda, incrustada en ese refluir de la memoria común, en esas citaciones y homenajes que –como hemos indicado– han permitido a José María Molina Ciges tematizar, en sus cuadros, la presencia de sus poetas o de sus pintores favoritos, de sus

recuerdos y de sus sugerentes y ensimismadas nostalgias personales.

Temporalidad inscrita, metonímicamente, en los desconchados, en las raspaduras o en los *grafiti* incorporados, de manera tan espontánea como eficazmente calculada, en la superficie pictórica de muchas de sus obras, y que se transforman, con tales estrategias, en sorprendentes y expresivos valores plásticos, plenamente caracterizadores de algunas de las claves explicativas de sus genuinas series pictóricas⁴.

Ciertamente *el tiempo* puede ser tomado, no solo como hilo conductor de una buena parte de su quehacer plástico, sino también como especial eje interpretativo de sus resultados artísticos. No en vano, la convergencia de distintas instancias temporales —en *lo personal*, *lo colectivo* y *lo histórico*— funciona, eficazmente, como clave de las conformaciones que Molina Ciges articulaba, con total soltura, en aquella época. Su mejor logro, quizás, consistía en haber conseguido “espacializar”, en sus obras, los diferentes contrastes, que brotaban de la contraposición y la tensión establecidas, a partir de las distintas opciones temporales.

La impresión de autonomía de los valores plásticos (sensoriales y formales), que, por lo general, emanaba, incluso desde un principio, de sus composiciones, se debía precisamente al cuidadoso tratamiento que recibe el dibujo y a la particular sensibilidad, con la que el color es utilizado, en apoyo de aquél. Supuesta esta plenitud del *oficio*, patente siempre en Molina Ciges, nada le impedirá, manteniendo la autorreferencialidad funcional, abordar poéticamente los valores vitales, es decir los contenidos representativos, por otra parte nunca ausentes de sus obras.

Bien patentes quedaron dichas estrategias y recursos, en la extensa serie *El muro, imágenes y cerámicas* (1978), ya experimentadas, también, en la serie anterior *Reflexiones y Presencias* (1975). De hecho, el choque, motivado entre los planos temporales, se objetiva en dichas obras, por la introducción de múltiples vestigios fragmentados de la estatuaria helénica, sobre el insistente fondo contrastado de amplios lienzos murales de cerámica, que denotan claramente, a su vez, las huellas —por el uso— del transcurso de un tiempo cotidianizado.

En el fondo, Molina Ciges, con tales propuestas, se replanteaba —en mayor o menor grado— la temática de *la historicidad*, es decir la búsqueda de una identidad personal y colectiva, tan relevante en aquella coyuntura socio-política. Pues, más allá de una primera lectura, inmediata, de carácter escuetamente referencial, en relación a la figura humana, se abre, asimismo, un ámbito mucho más amplio de virtuales interpretaciones culturizadas, que obligan, complementariamente, al lector a recurrir a múltiples códigos superpuestos, en su hermenéutica.

Dichos esfuerzos son evidentes, de manera sumamente especial, en la serie dedicada a las posibilidades expresivas de los muros, que arropan las calles de nuestras ciudades, así como a las paredes que delimitan nuestras casas, convertidos unos y otras, con tanta frecuencia, en versátiles “medios alternativos de comunicación”, en testigos —elocuentes— del tiempo vivido, hecho memoria, recuerdo o historia anónima y tablón de socorrida protesta comunitaria. De hecho, Molina Ciges sabía bien que las paredes, a menudo, no solo oyen, sino que hablan y hasta gritan...

⁴ Sobre el tema de la temporalidad, en la poética de Molina Ciges, ya nos hemos ocupado en otras coyunturas precedentes. Consúltense en tal sentido: el Catálogo de la galería Kandinsky (Madrid, febrero 1982) también R. de la Calle *Estética & Crítica y otros ensayos*, Ediciones Edivart. Valencia, 1983; concretamente el capítulo X. Igualmente, además, en la revista *L'Espill*, número 27, noviembre 1988, páginas 91-100, se expuso un artículo sobre este tema. Quizás sea justo recordar cómo —hacia finales de los setenta— fue primero el profesor Ximo Michavila quién, en Valencia, me habló de Molina Ciges y, luego, ya en Madrid, en mis años de profesor de Estética en la Complutense, fue el pintor y conocido gestor cultural, José María Caruncho, cuando le conocí en mis visitas a galerías, quien me encargó la redacción de un texto sobre la obra de Molina Ciges, para el catálogo de una de sus muestras en la galería madrileña Kandinsky. Sin duda, nuestros intercambios devinieron en amistad duradera.

De este modo, se eleva a realidad artística –siguiendo un consejo ya clásico– las sorprendentes virtualidades plásticas del entorno humilde y detallado de nuestros zócalos, a la vez que se realza y agudiza la propia capacidad perceptiva del observador.

Molina Ciges fue incorporando, además, los *graffiti* sobre variados soportes matéricos, en los cuales el recurso al desconchado y a la estriación gestual ofrecía, ciertamente, resultados texturales de sorprendente interés y fuerza. Sin embargo, esa misma conformación de las texturas matéricas –como anteriormente los pseudocollages, integrados de modo tan radical en sus cuadros– conllevaba una fuerte carga significativa, extraída, unas veces, del siempre sugere mundo infantil, mientras que era recogida

y rescatada, en otras ocasiones, a partir de los diversos grafismos, quizás coyunturales, que tan frecuentemente invadían –con sagaz ironía o con desgarrada violencia– la cotidianidad del llamativo contexto ciudadano⁵.

De hecho, tal cotidianidad, convertida, una vez más, en historia, aportaba así, por tanto, con inusitada sencillez, la riqueza de una sintaxis elaborada de grafismos, inscripciones e iconos elementales. Su presentación estética, convertida, asimismo, en representación testimonial del momento vivido, dio lugar a una serie de rotundas imágenes, directamente vinculadas a la característica dicción plástica de Molina Ciges, que iba construyendo, con esfuerzo y constancia, su inequívoca “poética”⁶.



Fig. 4.- J. M. Molina Ciges. *Desnudo de Matisse*. (2002). 81 x 100 cm. Acrílico y lápiz carbón, sobre tela.

- 5 Carlos Areán Molina Ciges. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación. Madrid, 1979. Román de la Calle *Las concepciones plásticas y el lenguaje pictórico de Molina Ciges*. Galería Lezama. Valencia, 1989.
- 6 Como se ha indicado, metodológicamente, trabajó y trabaja en series, que a veces se cruzan cronológicamente, se recuperan y se superponen en el tiempo. De ahí que quepa destacar, al menos, las siguientes, de entre las más relevantes series, en su trayectoria pictórica: Serie *Reflexiones y presencias* (1974-1977); Serie *El muro. Imágenes y Cerámicas* (1977-1980); Serie *Paisajes, grafismos y temas* (1979-1980); Serie *El fumador* (1987); Serie *Crónicas en la pared y bomenaje al bodegón* (1989-90) que luego se prolongará en *Naturalezas muertas* (1989-2005); Serie *Els meus amics. Els pintors* (1991-1995), donde se centra en Picasso o en Van Gogh; también esta serie se prolongará luego en *Estudios sobre Matisse o Linchtenstein* (2002-2007); *Releyendo el mundo griego* (2005-2011) y *Observando la naturaleza y el entorno* (2012-2023).

Ya en torno al ecuador de los ochenta, José María Molina Ciges trabaja en un conjunto de obras, articulables en una extensa serie de imágenes, construidas casi obsesivamente, en este caso, “desde el interior del estudio”.

La atención que históricamente los artistas han prestado a su propio reducto, a su habitación, a su estudio, no debe interpretarse solo —aunque, por supuesto, también sea un hecho evidente— como la escueta traducción de una lectura afectiva, que connaturalmente todos ejercemos, más o menos, sobre aquello que cotidiana e íntimamente nos rodea, arropa y enmarca nuestra existencia. Sin duda, nuestra personalidad se refleja y define, en buena parte, en todo cuanto constituye ese entorno espacial y objetivo. Pero, igualmente, nuestro modo de verlo e interpretarlo es, por cierto, fundamental, toda vez que asignamos significativos valores —emotivos y vitales— a su muda presencia, antropomorfizando así decididamente sus funciones, alterando, incluso, a partir de nuestra sensibilidad, el puntual lenguaje de sus formas.

Nos consta —debido al particular seguimiento, que desde hace muchos años, hemos venido haciendo de su trayectoria artística— que José María Molina Ciges reposa, cuida y pormenoriza, al máximo, cada uno de sus proyectos. Y, a menudo, lo hace contando con dilatados periodos de reflexión, como si, de algún modo, la fase de incubación concentrara —*in nuce*— todo el posterior desarrollo de sus ensueños e indagaciones.

En aquella coyuntura, tras un intenso y prolongado proceso de autocuestionamiento crítico, la serie *Desde el interior de mi estudio* vino a reflejar, plásticamente, no solo el epicentro físico de su actividad, sino, ante todo, a constituirse en ín-

dice elocuente de su propio “ámbito psicológico”, donde —como en los anaqueles de una estantería— se fueron cobijando, como al acecho, sus obsesiones y fantasmas.

Consideramos que aquella concreta serie funcionaba, unas veces como relevante metáfora autobiográfica, en la que el calculado desplazamiento de una cámara subjetiva iba definiendo los planos visuales, constitutivos del propio entorno, mientras que, en otras circunstancias, se retomaban, más bien, los juegos metonímicos, en los que la concreta selección, de una parte, nos permite acceder al todo o cuando, algunos particulares efectos, se remontan, alusivamente, a la causa.

En cualquier caso, las estrategias que descubrimos en la globalidad de aquellos *textos pictóricos* apuntan, conjuntamente, hacia una cierta y patente *narratividad*, en la que el montaje resultante parece querer enlazar, cada cuadro, con el conjunto total de la serie. De este modo, Molina Ciges nos iba virtualmente acompañando, en los desplazamientos efectuados a través del espacio vital de su estudio, para reencontrarnos directamente con él —en sus autorretratos tras la mesa— o, simplemente, para identificar, con más facilidad, nuestro apasionado recorrido visual con el suyo.

El desarrollo perceptivo de planos diversos cuenta, así, con la eficaz presencia narrativa de las ventanas, como imprescindible apertura hacia el exterior, como agigantadas cerraduras, que separan y a la vez “muestran”, que atraen irresistiblemente nuestras miradas, en favor de un entorno, siempre tentador y sugerente, con sus denotaciones descriptivas y sus claves connotacionales de singular alcance subjetivo.

Recordamos, incluso, que, en un estudio dedicado a dicha serie⁷, propusimos que aquella imaginaria propuesta expositiva de *viaje* a efec-

⁷ Sugerimos al lector el seguimiento bibliográfico: CALLE, Román de la: *Las concepciones plásticas y el lenguaje pictórico de Molina Ciges*. Valencia, Ediciones Galería Lezama, 1989; concretamente el capítulo III.



Fig. 5.- J. M. Molina Ciges. *Dos Venus y fruta*. (2011).

114 x 146 cm. Acrílico y tinta china, sobre lienzo.

tuar, desde el interior de su estudio, podía responder y estructurarse como si hubiese sido, realmente, elaborada en tres fases consecutivas: primero la consideración parsimoniosa del espacio interior, luego la vista –desde el interior– sobre el jardín inmediato y, por último, la contemplación del campo exterior circundante. Fue precisamente en el tratamiento de este conjunto de ámbitos, que le eran tan próximos y familiares, donde realidad y fantasía se entrelazaban, para reflejar, una vez más, imágenes del pasado, de algún modo siempre obsesivamente presentes, en José María Molina Ciges, porque la historia nunca deja de ser –en él– parte de su propio presente.

En torno a la mesa de trabajo y sobre ella misma, se acomodan personas y descansan objetos. La mesa se nos ofrece –estratégicamente– como lugar de encuentro y de comunicación. Su mágico poder de convocatoria va, incluso, mucho más allá de los simples límites de lo natural y de

lo espontáneo. Por su parte, a través de la ventana o abiertamente sobre el mismo jardín o el campo, casi como un constante telón de fondo, se extiende el simplificado y sugerido paisaje. Tan solo unos adecuados grafismos, saturados de pulso y gesto, configuran el horizonte visual. Una vez más, Molina Ciges había dado vida a la sintaxis gestual, que otrora se extendiera sobre aquellos muros suyos, desconchados, para convertirla, en este nuevo *tour de force*, en escuetos referentes de la naturaleza. La brevedad del trazo o el juego zigzagante de las líneas seguían conservando –a la vez– la frescura plástica y el poder semántico que la estructuración del conjunto, sin duda, exigía.

En realidad, el espacio asume plenamente su poder escenográfico, y, en ese marco, los *actantes* del recuerdo deambulan, intermitentemente, por la superficie de los lienzos: los amigos pueden estar presentes en la imagen o tan solo ser evocados por la sinécdoque de las copas vacías

y los restos de la velada imaginaria; la figura femenina aparece, como de improviso, en el particular jardín de las delicias; el poeta se nos hace presente en los versos recordados y Picasso nos vigila curioso e impasible, en su ácida mirada, observándonos de reojo, simplemente dejada caer desde el conjunto pictórico, aún fuertemente abocetado, y a la espera.

No obstante, cada cuadro vendría a ser –en el conjunto de la serie– como una especie de fotograma potencial, capaz de una doble lectura: *la autónoma*, en su consistencia compositiva, y *la relacional*, en el conjunto narrativo del montaje. Y ambas funcionan, en su diversificación interpretativa, con plena significación independiente y/o complementaria.

En resumidas cuentas, bien cabe constatar que la trayectoria de Molina Ciges ha sabido combinar, esencialmente, un doble plano de reflexión: el que, de manera directa, protagoniza su subjetividad y el que encarna, en cada caso, la génesis de su concreto hacer pictórico. Ambos constituyen el sustrato conjunto de esas imágenes de sus recuerdos, de sus vivencias y de sus siempre inquietantes obras.

Pero esta especie de concentración sobre el propio quehacer, al que hacemos ahora referencia, le ha ido sirviendo, simultáneamente, no solo para proponernos, como hemos visto, un haz de concretos homenajes a sus poetas y pintores favoritos, sino que –también– le ha llevado a desarrollar un amplio conjunto de variaciones, en relación a un virtual autorretrato de todo pintor, que se convierte, de este modo, en auténtico *leit motiv* de una minuciosa, trabajada y sintomática serie.

Sus *Variaciones en torno a la figura del pintor* se convirtieron, asimismo, tras las *Imágenes desde el interior*, en el siguiente horizonte de su pausada reflexión pictórica, ya a mediados de la década de los ochenta. De este modo, Picasso, Van Gogh o Tàpies deambularon, asiduamente, por los lienzos de Molina Ciges. En unas ocasiones, serán sus respectivas imágenes, en otras, sus lenguajes y en algunas, también, la escueta referencia –descontextualizada y lúdica– de algún que otro

rasgo, aislado pero específico, de sus respectivas dicciones plásticas, de sus materiales o de sus improntas estilísticas lo que conjure, en última instancia, su presencia sobre el espacio de la pintura. Citas, homenajes, relecturas o *d'après*.

A fin de cuentas, no ha dejado nunca de flotar un marcado intimismo en las composiciones de Molina Ciges, perfectamente compatible, por otro lado, con sus insistentes y plurales recursos técnicos al raspado, a la superposición, al collage, a una cierta carga –variable– de materiales y al siempre controlado uso del color. Y diríase, a fin de cuentas, que –consciente de la necesidad de tal urdimbre plástica– ha querido explicitarla, cada vez más, en su quehacer pictórico. Pero, en la serie concreta que ahora nos ocupa, ha conseguido que, sobre ese “fondo”, en torno a la figura del pintor, se conforme y desarrolle un lenguaje tan minucioso como libre y tan rotundo como resolutivamente espontáneo.



Fig. 6.- J. M. Molina Ciges. *Bodegón para Léger*. (2002).
120 x 120 cm. Acrílico y lápiz carbón, sobre lienzo.

— III —

Un bloque más de nuestras reflexiones, en torno a la obra de Molina Ciges, bien podría titularse “De las *Crónicas del Bodegón* al *Paisaje de los Objetos*”, cubriendo cronológicamente, ya, el último tramo del siglo XX y principios del XXI. Con ello quisiéramos francamente enlazar —en este juego de guadianizaciones y de conexiones por encima del tiempo, que libremente estamos llevando a cabo— esta etapa con aquel ya lejano *Homenaje al Bodegón*, que, en cierta medida, abría e inauguraba resueltamente —para él— la controvertida década de los ochenta⁸. Quizás, por nuestra parte, argumentábamos entonces y sostenemos ahora, con este derrotero, una mirada circularmente selectiva, que quiere subrayar esencialmente las múltiples conexiones, recuperaciones y retornos, que han caracterizado la plural y diversificada trayectoria de José María Molina Ciges, sin relegar, por otro lado, la significativa emergencia de toda una serie de constantes, capaces de caracterizar, en cierta medida, sus particulares opciones artísticas, serie tras serie.

Es posible que uno de los hechos más destacados y que más juego han venido dando, en el contexto del arte contemporáneo —en relación al propio lenguaje plástico—, quizás sea la *autoconsciencia*, que la pintura ha tomado de sí misma, especialmente al nivel de la inmediata praxis creativa. De esta forma, la pintura, sin disimulos, se ha replegado sobre sí, ensimismándose hasta el extremo de que la propia vertiente representativa se ha podido convertir en simple pretexto, ante los específicos problemas pictóricos vinculados a su íntima naturaleza (luz, espacio, materia, cromatismo...) o directamente relacionados con los fundamentos de su corres-

pondiente lenguaje (sintaxis, composición, estructura, elementos o tensiones...).

Desde tal perspectiva, los “géneros” pictóricos, altamente convencionalizados en el devenir histórico, fueron a menudo polémicamente rechazados, aunque también, en otras ocasiones, se convirtieron en posibles soportes de los análisis, propiciados por esa misma autoconsciencia. Y uno de estos géneros convencionales, eficazmente reutilizado en ese sentido, ha sido *el bodegón*, cuya curiosa historia, podría servir como elocuente clave interpretativa de la dialéctica generada en el seno mismo del desarrollo artístico de la pintura contemporánea.

Este fenómeno, en buena medida predicable con alcance general, puede constatarse, asimismo, en algunas de las etapas del quehacer pictórico de Molina Ciges. Y es que el bodegón, como recurso institucionalizado, como representación visual de un determinado repertorio de elementos referenciales, debidamente ordenados, ha perdido mucho de su interés en cuanto medio tradicional de ofrecernos directamente una concreta “realidad figurada”, aunque, en contrapartida, se han reforzado ampliamente sus posibilidades como “realidad de una imagen construida”, que desarrolla en sí misma un doble discurso, antagónico, al entrar en colisión la propia idea de “bodegón” —con sus funciones denotativas y como eficaz elemento decorativo— y la correspondiente subversión a la que tales pautas se ven sujetas, según los casos, en las concretas realizaciones de las obras.

Esa insólita antinomia —establecida entre el concepto de bodegón y su representación— nos lleva así a un terreno diferente: sin duda, el cuadro implica “la imagen” de un bodegón; pero no se limita, sin embargo, a “ser” un bodegón. Es decir que se parte de una realidad cultural

8 Justamente en aquella doble muestra de Molina Ciges, compartíamos el catálogo, con sendos textos el prof. Pablo Ramírez (que escribía precisamente sobre el “Homenaje al Bodegón”) y yo mismo (que dediqué mis reflexiones, en aquella ocasión, a sus “Crónicas en la pared”). Se trata del catálogo ya citado de la Galería Kandinsky. Madrid, 1982. Para una visión global de los años ochenta en el panorama valenciano resulta fundamental el libro colectivo, coordinado por mí, propiciado por la AVCA *El Arte Valenciano en la década de los Ochenta*. Valencia, Generalitat Valenciana & IVAM, 1993, que fue posible gracias a la colaboración directa de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte.

llamada “bodegón” para “hablarnos” de ella, quizás transgresoramente, a la vez que, de forma paralela, nos aporta otras muchas y encajenadas informaciones sobre el tema. Además, entre todas esas cosas de que nos “habla” la acción pictórica, se halla también –y en destacado grado– la propia formalidad de la pintura, como realidad histórica y cultural.

Esa diferencia y variedad de niveles lingüísticos es claramente algo básico, en el seno del hecho artístico contemporáneo. Ya que, no en vano, la conexión semiótica, así abierta, nos conduce a una amplia cadena de enlaces, en la cual la referencia a los “objetos reales”, que antaño ocupaba el eje central de ese proceso semántico, que constituía el “bodegón”, desempeña ahora tan solo una función subalterna e incluso lejana o baladí. Mientras que la ordenación formal, el tratamiento matérico y la estrategia sintáctica han desbancado –en cascada– al resto de intereses, vinculados tradicionalmente con este género, siempre en aras de la propia (supuesta) autonomía de los lenguajes artísticos.

En este sentido, José María Molina Ciges nos ha presentado, en diferentes momentos de su trayectoria, toda una serie de “bodegones” convertidos en imágenes de sí mismos. Y en ellos se concitan estratos dispares de realidad, estrechamente correlacionados, que nos permitimos analíticamente reseñar, al menos, a continuación.

¿Cómo no comenzar subrayando la prioridad concedida al *principio collage*, regulador destacado de las estrategias, habitualmente potenciadas en la misma construcción física de tales “bodegones”? Pero, junto a ello, no cabe pasar por alto la presencia metalingüística de los *graffiti*, de los desconchados y de las raspaduras, que se incorporan hábilmente al conjunto, siempre superpuestos a la realidad figurativa, de la que sin embargo expresivamente forman parte fundamental.

Asimismo, hay que resaltar la propia realidad figurada del *trompe-l'oeil*, por medio del cual a menudo se destacan equívocamente algunos elementos, funcionando, de hecho, como pseudo-collages, dado su grado de realismo, en el interior del conjunto compositivo del bodegón. Pero, en su caso, tales objetos denotados se nos ofrecen “pintados”, sobre un ambiguo “espacio-pared”, convertido simultáneamente en superficie y en fondo de la representación, es decir en soporte, a la vez real y virtual.

¿Cómo olvidar, en el caso de Molina Ciges, que esos reincidentes “homenajes al bodegón” no han sido sino una clara prolongación de aquellas precedentes “crónicas parietales” de ya lejano recuerdo? ¿O es que sus bodegones no se han recuperado a partir de los propios muros, con toda la serie de elementos plásticos y matéricos que, con ellos, podían compartir la superficie de la pared, enriqueciendo así su propia sintaxis?

Aquella historia viva, hecha cotidianidad en las fachadas de nuestros barrios populares, ya comentada, se une de esta forma, casi paradójicamente, con la historia cultural de los géneros pictóricos. Por tal motivo, el acercamiento a estas obras de Molina Ciges debe, quizás, realizarse con la exigencia que su propia factura postula del espectador, el cual se ve, por cierto, enfrentado a toda una diversidad de sentidos, en sus múltiples lecturas.

Al fin y al cabo, tales “bodegones” son, simultáneamente, el *soporte* de la experimentación, el *laboratorio* en el que se gesta y desarrolla un lenguaje y la *mesa de disección* de una sintaxis entrelazada estrechamente con lo real, pero constituida, a su vez, como elocuente y eficaz *realidad pictórica*. Esa ha sido la experiencia sostenida e intensa del quehacer artístico de Molina Ciges, potenciada durante décadas⁹

9 Prolífico y activo, con formación sólida de pintor, Molina Ciges ha realizado más de medio centenar de muestras personales y 160 exposiciones colectivas, en su trayectoria. Se ha movido entre la interpretación comprometida de la historia de la pintura y entre su decidida vinculación a una cotidianidad estética, a partir del entorno existencial humano, sin olvidar sus objetos circundantes. Introdujo cosidos, técnicas mixtas, relecturas, cicatrices y composiciones plurales muy pronto en su quehacer pictórico. Incluso, antes que otros muchos artistas de la época, que luego han seguido usufructuando, con éxito, tales poéticas de los materiales y recurriendo a explícitos homenajes a las manualidades.



Fig. 7.- J. M. Molina Ciges. *Dos botellas y desnudo*. (2003).
114 x 146 cm. Acrílico y lápiz carbón, sobre lienzo.

— IV —

De hecho, a caballo ya entre ambos siglos, nuestro autor, a menudo, ha retornado, en estas décadas, sobre su bagaje programático precedente, como poniendo a prueba su memoria operativa. Imágenes de las imágenes. Tal era el imperativo compartido –recordémoslo– por las generaciones que se incorporaron al horizonte artístico valenciano, hacia mediados de los sesenta. Y algo o mucho, de todo aquello, ha permanecido, desde entonces, en sus sostenibles programas de acción pictórica.

Se trataba y trata de seguir hablando de la realidad –crónica & crítica del entorno– pero recurriendo, para ello, al museo imaginario –personal y colectivo– de la historia del arte. Y es que, efectivamente, la creatividad ya no solo se entiende como estricta *innovación*, sino también como abierta *relectura*. Ese ha sido el más destacado *tour de force* de nuestra actual coyuntura y en la que aún sobrevivimos, en estos primeros lustros del siglo XXI. Y José María Molina Ciges no es, a ese respecto, una excepción. Él también sobrevive en este clima de homenajes a la memoria visual y a la historia del arte, junto a sus paulatinas reconstrucciones, puntuales citas y concretos homenajes... a sus pintores preferidos. Sus últimas series, quizás de cromatismos más vivos y geometrías más penetrantes y explícitas, han estado dedicadas, recientemente, a rememorar aquellos temas favoritos, perpetuados en su agenda de décadas. Se trata, ni más ni menos, de releer las obras clásicas o vanguardistas, reinterpretando, en su pintura, selecciones históricas –obras concretas– del pop art o de la escultura griega, por poner dos ejemplos paradigmáticos de ciertas predilecciones mantenidas, entre sus recuerdos y obsesiones personales¹⁰. Adscribimos así, ciertamente, a esta citada línea normativa, sus más recientes participaciones expositivas y también nuestras últimas visitas a su estudio de Anna, un auténtico museo selectivo de su extenso quehacer, en esa trayectoria rememorada de su fecundo más de medio siglo de intensa y comprometida entrega, siempre en favor de la pintura. *Hic iacet lepus*.

¹⁰ Han escrito sobre Molina Ciges destacados críticos de arte o artistas, como Carlos Areán, José Hierro, José M^a Moreno Galván, M. García Viñolas, Enrique Azcoaga, Fernando Mon, Javier Rubio, Raúl Chavarri, Mario Antolín, Román de la Calle, José Garnería, Manuel Muñoz, Rafael Prats Rivelles, Luis Caruncho o Joaquín Michavila. Tiene obra en diferentes museos y en colecciones nacionales e internacionales relevantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SELECCIONADAS

- AA. VV. *Crónica en la pared y homenaje al bodegón*. Madrid. Galería Kandinsky, 1982.
- AA. VV. *El arte valenciano de la década de los ochenta*. Valencia, AVCA & Generalitat Valenciana, 1993.
- AA. VV. *Un segle de pintura valenciana (1880-1980)*. *Intuicions i propostes*. València, IVAM, 1994.
- AA. VV. *Plástica Valenciana Contemporánea*. Valencia, Promociones Culturales del País Valencià, 1996.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del Siglo XX*. Valencia, Albatros, 1999.
- AREÁN, Carlos: *José María Molina Ciges*. Col. Artistas Españoles Contemporáneos. Madrid, Servicio de Publicaciones Ministerio de Cultura, 1979.
- BLASCO CARRASCOSA, J. A.: “A la serie paisajes y otros temas: Molina Ciges”, en *Revista Cimal*, nº 9 (1980).
- CHAVARRI Raul [et al.]: *Molina Ciges*. Montiver. Madrid, Servicios Audiovisuales, 1981.
- DE LA CALLE, Román: “Concepcions plàstiques i llenguatge pictòric. Estudi al voltant de la pintura de J. M. Molina Ciges”, en *Revista L'Espill*, nº 27 (1988), 91-101.
- DE LA CALLE, Román: “Artistas en la Mediterránea. Últimas generaciones”, en AA. VV. *Entre los Ochenta y los Noventa*. Valencia; Sevilla, Generalitat Valenciana & Expo-Sevilla, 1992.
- DE LA CALLE, Román: *El ojo y la mirada. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. Valencia, PUV, 2006.
- DE LA CALLE, Román: “José María Molina Ciges. Tres estudios sobre su itinerario pictórico”, en *20 artistas valencianos contemporáneos*. Valencia, Publicaciones Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, pp. 125-141.
- DE LA CALLE, Román (Coord): *Los últimos 30 años del Arte Valenciano Contemporáneo* (5 vols). Valencia, Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012-2015.
- DE LA CALLE, Román: “J. M. Molina Ciges: 1965-2015”, en *Revista Caroig*, nº 4 (2015) 10-14.
- DE LA CALLE, Román (Coord): *Arte & Cultura en la memoria de la transición valenciana (1975-2000)*. Valencia, Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2017.
- GARRIDO, Ángel: *Molina Ciges. Desde el estudio*. Valencia, Galería Rosalía Sender, 2008.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel: *La Pintura Contemporánea del País Valenciano 1900-1980*. Valencia, Ed. Prometeo, 1981.
- MUÑOZ IBÁÑEZ Manuel: *La pintura valenciana de la posguerra*. Valencia, PUV, 1994.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel: *La pintura valenciana del siglo XX*. (2 vols). Valencia, Federico Doménech, 1998.
- PRATS RIVELLES, Rafael (Coord): *José María Molina Ciges. Una trayectoria pictórica (1973-1999)*. Valencia, Museo de la Ciudad, 2000.
- PRATS RIVELLES, Rafael (Coord): *Molina Ciges. Una ventana al mar*. València, Edic. Sala Parpalló / Diputació, 2004.



Fig. 8.- J. M. Molina Ciges. *Flores corales*. (2021). 146 x 114 cm. Acrílico y lápiz carbón, sobre lienzo y cartón.