

## JUAN ANTONIO MOLINA SERRANO. ACTUAR EN EL PATRIMONIO, INTERVENIR EN EL PASADO

JUAN ANTONIO MOLINA SERRANO. ACTING ON HERITAGE, INTERVENING IN THE PAST

Juan Moreno Ortolano<sup>1,2,a,b</sup> 

<sup>1</sup> Universidad Nacional de La Matanza, Argentina

<sup>2</sup> Universidad de Alicante, España

✉ [ajuan.moreno@ua.es](mailto:ajuan.moreno@ua.es)

✉ [bjmoreno@unlam.edu.ar](mailto:bjmoreno@unlam.edu.ar)

Recibido: 18/08/2022; Aceptado: 11/11/2022

### Resumen

La creciente y exponencial conciencia patrimonial iniciada en España durante los años ochenta permitió un campo abierto de lecturas y acciones en la ciudad que encaminaron la disciplina arquitectónica hacia una sensibilidad más respetuosa con la ciudad histórica. El presente trabajo de investigación busca rastrear y dar cuenta de las operaciones, dentro de ese contexto, llevadas a cabo por el arquitecto Juan Antonio Molina Serrano. Con tal objetivo se analizan, en primera instancia, las condiciones de partida o algunos de los presupuestos teórico-críticos que pudieron haber arropado su trabajo dentro de este campo patrimonial, así como los principales recorridos que se han unido a su actividad proyectual. De este modo, se distinguen tres principales niveles o categorías de intervención: las 'apropiaciones o matizaciones', las 'modificaciones o ampliaciones' y, por último, aquellas que pretenden 'trascender el lugar y construir un nuevo lugar'. En su conjunto, pueden entenderse como aclaratorias y como cajas de resonancia de su tiempo y contexto, pero también como personalísimas maneras de operar, a partir de un principio o idea generatriz: construir arquitectura consiste en pensar, antes que nada, en construir un lugar.

**Palabras clave:** ciudad histórica; apropiaciones o matizaciones; modificaciones o ampliaciones; trascender el lugar.

## Abstract

The growing heritage awareness that began in Spain during the 1980s made it possible a fertile field of new readings and actions regarding the city. It provided the architecture discipline with a heightened sensitivity towards the respect for the historic city. This study aims to trace and give an account of the operations carried out by the architect Juan Antonio Molina Serrano within this context. With this objective in mind, this study first analyses the starting conditions or some of the theoretical-critical assumptions that may have underpinned Molina's trajectory, as well as the principal routes that have been associated to his projects. In this way, three main levels or categories of intervention are distinguished: 'appropriations or nuances', 'modifications or extensions' and, finally, those that seek to 'transcend the place and build a new place'. These can be understood as clarifying categories, as well as resonance boxes of Molina's time and context. Furthermore, they can also be considered highly personal ways of operating, based on a principle or generative idea: first and foremost, building architecture consists of thinking of building a place.

**Keywords:** historic city; appropriations or nuances; modifications or extensions; transcending the place.

## 1. INTRODUCCIÓN. CONDICIONES DE PARTIDA Y PRESUPUESTOS TEÓRICO-CRÍTICOS

Juan Antonio Molina Serrano (n. 1944) nace en Murcia y se titula por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1969. Casi toda su actividad se despliega, fundamentalmente, en el mediterráneo español, cuna a la que demuestra estar marcadamente unido y en la que ha llevado a cabo, durante casi medio siglo de ejercicio profesional, toda su obra y acción proyectual. Este trabajo<sup>1</sup> busca cubrir una carencia: dar a conocer una producción que no se ha puesto en valor en su dimensión más completa. Dicha trayectoria, dentro del marco patrimonial pero también como extracto general de su pensamiento sobre la ciudad, puede resumirse en tres condiciones de partida.

En primer lugar, habría que subrayar que Molina entiende la intervención arquitectónica en los centros históricos como una posibilidad abierta y plural<sup>2</sup> para construir en lo construido, y que todo ejercicio realizado en su tejido consolidado comprende el lugar, la tradición y el marco social en donde este se produce, por lo que resulta imposible sustraerse a la fuerte influencia, irrenunciable e inacabable, que marca la huella urbana existente cuando se idea o proyecta, «ya que las rupturas radicales ni se producen ni se pueden posiblemente producir»; como, por lo mismo, «ningún orden social puede alcanzar cambios que no estén ya latiendo en su condición existente» (Harvey 2008, 5).

Sin embargo, y aceptada esa condición de partida, la arquitectura tampoco puede ser entendida como una disciplinada aventura encaminada a repetir o reproducir los estrictos cauces impuestos por las lógicas compositivas, constructivas, espaciales y organizativas de la ciudad preexistente, sino que supone, además, el desafío constante de complementar, mediante los instrumentos y estrategias contemporáneas a su tiempo, ese lugar heredado en el que también habitamos. Probablemente su actuación en el campo patrimonial haya estado dirigida o motivada desde esa oportunidad que supone escribir un capítulo<sup>3</sup> propio y nuevo con la intención de facilitar el diálogo entre la historia del edificio que permanece (aunque cambie) y la que comienza a darse.

Su formación, sustentada en los años de estudiante en la Escuela de Arquitectura de Madrid (t. 1969) bajo las enseñanzas de Prieto Moreno (profesor suyo de paisajismo en dicha escuela) y Antonio González Moreno-Navarro (a cuyo conocimiento accede desde sus lecturas y seguimiento), comienza a calar de manera significativa y temprana en su aprendizaje (Moreno y Seoane 2018). Más tarde aparecería Moneo como notable influencia teórica, aunque por aquel entonces ya transitaba por la enseñanza como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia (1971-1983) y exhibía, por añadidura, sus montajes teatrales.

Estos últimos años de la década de los setenta y principios de los ochenta, periodo en el que Molina inicia su andadura en el campo patrimonial, vienen acompañados, asimismo, de un importante desarrollo económico y social europeo que impulsará la recuperación de las ciudades y la rehabilitación de su patrimonio construido: iniciativas o políticas que persiguen revitalizar los centros consolidados y dinamizar sus núcleos históricos.

En España, del mismo modo, crece el interés y la concienciación por el legado preexistente, cuyas principales huellas edilicias se busca recuperar y restaurar. Las transferencias del Estado español a las comunidades autónomas posibilitan, además, la gestión, responsabilidad y actuación sobre el patrimonio cultural y artístico, enmarcado ahora en sus distintos ámbitos territoriales. En este contexto diferencial e impulsor aparece el trabajo de Juan Antonio Molina.

Será justamente en aquellos momentos de favorable panorama y de efervescencia intelectual cuando comienza a despertar su inquietud disciplinar y el interés por el patrimonio construido. Y será también cuando se destila su primer gran abandono: convencerse y desligarse de las tendencias melancólicas que, como es sabido, extraen su primigenio sustrato de las teorías o aplicaciones de Viollet-le-Duc, en el siglo XIX. En contraste, el autor comienza a mostrar enlaces y conexiones que gravitan en torno a la defensa de la ‘diferencia identificable’ argumentada por Camillo Boito, así como respecto a las posturas en contra del aislacionismo urbano de los monumentos preconizadas por Gustavo Giovannoni o la valoración del uso del patrimonio sugerida por Cesare Brandi (Choay 1992). Italia, en general<sup>4</sup>, y Albini, Scarpa y Grassi, en particular, conforman por igual lugares visitados y revisados con atención. Todos estos referentes tienen que verse, no obstante, más como experiencias vecinas que como afiliaciones literales en su producción.

En líneas generales, sus intervenciones pueden ser leídas en el sentido sugerido por Ignasi de Solà-Morales. Se trata, por tanto, de operaciones que se realizan o llevan a cabo por encima de la conservación o la restauración y que, de esta manera, implican a su autor en un reto constante de interpretación o relectura del edificio o lugar en el cual se producen (Solà-Morales 2001).

Otro punto destacado del hacer del arquitecto murciano se explica fuera de las fronteras de lo que se erige, todavía en nuestros días, como un debate estéril entre las dos caras más antagónicas de la intervención en los centros históricos: la que defiende un consenso casi imitativo o repetitivo —anacrónico— con la forma urbana y edilicia heredada (lo que en Murcia se ha venido en llamar *neobarroco murciano*) (Hervás Avilés 1982; Iracheta 2019) y la que enclava su mirada en la innovación a ultranza<sup>5</sup>. La posición de Molina, sin embargo, se organiza en un punto intermedio que desecha esas dos vertientes extremas y sus conflictos<sup>6</sup>. Podría afirmarse, sin temor a equívocos, que en su itinerario se descarta la mimesis o ‘tautología’ como estrategia, tal y como se expresa, por ejemplo, en los razonamientos que estimulan la construcción de los Edificios para la Plaza del Romea (1973-77), en Murcia:

*Dado que es impropio a nuestro criterio ‘mimetizar’ estilos con el fin de integrar una edificación en un contexto histórico, hemos estudiado las motivaciones modernistas y sus elementos semánticos con el fin de, respetándolos, tener una mayor libertad en la proyectación arquitectónica<sup>7</sup> (Molina 1973).*

Este mismo principio de actuación podrá volcarse poco después en el vecino Edificio Arco de Santo Domingo (1976-80), en donde se busca originar «un eje alternativo ortogonal al del Teatro Romea, dotando al espacio urbano de un cortés duelo de perspectivas» (VV.AA. 2019, 316). Ambas posturas bien podrían resonar con la puntualización que describe Víctor Pérez Escolano: «el desencuentro entre el pasado y el porvenir se produce cuando el presente renuncia a escribir, tan respetuosa como decididamente, su propio capítulo» (Pérez Escolano 1990, 120). Tales contenidos argumentales, esgrimidos en el entorno del Romea, vendrían a despertar muy temprano, justamente en la década final de los años setenta y comienzos de la siguiente —en medio del estallido de un clima nacional e internacional fuertemente concienciado de lo patrimonial (Capitel 1983)—, para incorporarse y estabilizarse en el transcurso de su trabajo (Moreno 2018).

Su mediación en los centros históricos, por tanto, no simpatiza especialmente con la repetición o reproducción literal de lo existente mediante la analogía (salvo situaciones límite), por lo que su planteamiento más común rehúsa reconstruir las siluetas formales de lo perdido (Rivera Blanco 1999; Linazasoro 2003), sin perjuicio de que este parámetro de actuación llegue a darse en determinados momentos (Carta de Cracovia 2000). Su camino explora, por consiguiente, un repertorio de estrategias que se encamina a revitalizar los lenguajes encontrados (Pérez Escolano 1990; Pizza 1994), a fin de puntualizar, refuncionalizar y resignificar los contenedores en los que se interviene, mediando más allá de impulsos estrictamente preventivos o restauratorios; situación crítica que se evidencia, nuevamente, en la línea defendida —junto al arquitecto Juan Antonio Sánchez Morales— para el Castillo de Vélez Blanco:

*En realidad, solo hemos realizado especulaciones intelectuales sobre un principio de intervención, pero estamos convencidos de que su reproducción no es el camino; por muy verosímil que resultara, nunca dejaría de ser un anacronismo y una infidelidad al espíritu más íntimo del monumento (Molina y Sánchez Morales 2009, 6).*

Como puede apreciarse, existe un fundamento teórico y vertebral en la obra de Juan Antonio Molina: evitar tanto un tributo entusiasta y desmedido por la novedad y el cambio como la vacua necesidad nostálgica de la reposición estilística, a fin de construir desde un equilibrio preciso, intermedio, entre ambas posturas.

La última de las cuestiones a tratar manifiesta una manera de pensar y participar en lo construido que se traslada a todo su ejercicio proyectual. Sus actuaciones en el patrimonio son un pretexto y una ocasión para ligar y unir ciudad, no operaciones aisladas en un marco o situación específica. Construir arquitectura, para el autor murciano, supone una oportunidad, antes que nada, para construir un lugar<sup>8</sup>. Por tal motivo su recorrido es deudor de posturas como la del arquitecto y crítico Norberto Chaves:

*La primera condición para el ejercicio de un diseño culto es comprender que intervenir sobre el hábitat no es crear un objeto, sino un entorno. No se trata de una cosa, sino del contexto en el que se produce el conjunto de comportamientos humanos que denominamos vivir (Chaves 2005, 53).*

Este constituye uno de los grandes ejes sobre los que gira la visión arquitectónica de Juan Antonio Molina: no solo se trata de diseñar (o, más bien, rediseñar o transformar) los

lugares preexistentes, sino que estos deben acoger y potenciar esos comportamientos del vivir y convivir social, en virtud de lo cual la intervención en un entorno construido o edificio histórico no puede nunca entenderse como «un cuadro, ni una pieza de museo porque su valor está ligado directamente con su capacidad de generar y ofrecer un uso actual» (Alonso del Val 2018, 138). Además, y partiendo de esta premisa inicial, se infiere que toda operación sobre el *locus* debe, en consecuencia, trascender los propios límites impuestos, tal y como el arquitecto Rafael Moneo —referente para Molina— sostiene:

*Obviamente, el contexto arquitectónico es un factor decisivo para un proyecto. Pero aquí quisiera insistir en que no entiendo el proyecto como algo que completa o como una mera continuación de lo que ya está presente. Lo que realmente genera un proyecto es una idea que opera sobre el contexto, social o material, en una forma específica, pero que no es una simple consecuencia de lo existente (Moneo y Zaera 1994, 8).*

Tal actitud va a quedar bien referenciada en el Centro de Artesanía de Lorca, obra de Juan Antonio Molina, donde se concreta y queda volcada definitivamente su discusión teórica, como tendremos oportunidad de comprobar.

## 2. APUNTE METODOLÓGICO

El presente trabajo de investigación (que debe completarse con: Moreno 2024) se ha obtenido a partir del vaciado del archivo personal del arquitecto Juan Antonio Molina y del Archivo Provincial Histórico de Murcia; lugar, este último, en el que se encuentra depositada gran parte de su producción —memorias de proyectos y otros—. Se han llevado a cabo, asimismo, entrevistas periódicas a este profesional que han servido para conocer su andamiaje intelectual y sus principios fundamentales en materia de intervención en el patrimonio construido. Por último, la investigación se organiza en torno a unos ‘niveles de modificación’ que deben ser leídos como categorías organizativas o titulares de aproximación abiertos, nunca en extremo cerrados o estáticos; muy al contrario, disfrutan de ámbitos compartidos, laxos y permeables. Son, en definitiva, variables que intentan situar su ejercicio profesional en un mapa general y sintético de lecturas, dando a conocer sus itinerarios en el campo patrimonial y en la ciudad histórica.

## 3. NIVELES DE INTERVENCIÓN

Se podría afirmar que Juan Antonio Molina utiliza principalmente tres niveles de intervención o modificación en la actuación patrimonial: el primero podría encuadrarse en lo que Francisco de Gracia ha dado en llamar rehabilitaciones circunscritas (Gracia 1992) y comprende proyectos que se iniciarían con el Restaurante Los Apóstoles (1977) y el Colegio de Arquitectos de Murcia (1979-82), pasando por la Vivienda Unifamiliar en La Alberca (1985-88). Se incluirían, entonces, en las ‘apropiaciones y matizaciones en las preexistencias’. Suelen ser casos limitados al edificio en cuestión y que se alinean bajo las directrices murarias de lo ya existente y de sus límites, recogándose u ordenándose dentro de la realidad anterior construida y dada.

El segundo nivel comprendería aquellos edificios en donde se supera la estrategia del vaciado y se rebasan los umbrales interiores de lo edificado, matizando, de este modo, las formas urbanas existentes o próximas a la fábrica en las que se interviene (es decir, suponen un nivel de intervención que termina renovando el aura del lugar y su *genius loci*). Entrarían, así, en el apartado: ‘Construir un lugar desde las preexistencias: modificar y ampliar’. Dentro

de este grupo destacarían las operaciones llevadas a cabo en el Castillo de Vélez Blanco (a medio camino entre esta categoría y la descrita anteriormente. 1982-2003), el proyecto (finalmente no realizado) del Castillo de San Juan, en Águilas (1985-89), el Teatro Vico de Jumilla (1985-88), la Capilla del Socorro (1997) de la Catedral de Murcia y, para culminar, el Ayuntamiento de Cartagena (1994-2006) y el Edificio Anexo de Derecho (2008-12).

Por último, encontramos un tercer nivel que se ha querido denominar: 'Trascender el lugar, hacia un nuevo lugar' y que incluye, mediante el examen de un único caso de estudio como es el Centro de Artesanía de Lorca (1985-88), la síntesis proyectual de este profesional y sus lecturas en el patrimonio y tradición construida. Desde este análisis se revela su preocupación, como arquitecto, por el contexto en el que se proyecta, así como por las alteraciones sensibles a las que el mismo se somete a través de la arquitectura; pero también la oportunidad que una incursión en el patrimonio puede brindar, a la hora de crear un nuevo entorno para la ciudad. Por consiguiente, ya no se trata de respetar, proteger, apropiarse, modificar o ampliar desde las preexistencias, constatando una relación atenta o amable con las áreas urbanas antiguas, sino de ofrecer un lugar para el esparcimiento y disfrute ciudadano.

En resumen, sus propuestas giran en torno a dos preocupaciones fundacionales: la apuntada y referida a los niveles de modificación utilizados en las fábricas en las que se media, y la que implica una aventura mucho más compleja e incierta que intenta culminar en la salvaguarda o creación de un 'entorno' (Chaves 2005). Veamos, pues, esas travesías en el patrimonio construido.

#### 4. APROPIACIONES Y MATIZACIONES EN LAS PREEXISTENCIAS

El primero de los acercamientos llevados a cabo por Juan Antonio Molina se encuadraría dentro de este primer nivel designado: 'rehabilitaciones circunscritas', o lo que podríamos calificar como apropiaciones y matizaciones en las preexistencias. El proyecto, que vendría a realizarse en un pequeño local destinado a albergar el Restaurante Los Apóstoles (fig. 1), vería la luz en 1977, y tiene que leerse como una rehabilitación en clave de apropiación, tal y como el propio autor señala: «me apropio de lo que me encuentro; encuentro elementos, digamos, arqueológicos» (Juan Moreno, comunicación personal, 16 de marzo de 2015). En esa investigación inicial, que irá a caracterizar toda su travesía disciplinar, se van a ir manifestando muros originales del siglo XVIII, confeccionados con materiales procedentes de la vecina muralla medieval musulmana (siglos XII y XIII), entonces recientemente desaparecida, camuflados bajo sucesivas capas de enlucido de yeso, así como el descubrimiento de los forjados originales tras desmontar escayolas y cañizos (Molina 2022). La solución pasaba por recuperar y volver a 'acentuar' aquel vestigio murario, en su combinación o contraste con la superposición de las nuevas instalaciones y referentes industriales. Tanto la recuperación de los grandes muros parietales de carga macizos como la cuidada atención puesta en el valioso contenedor originario —hasta la fecha de la intervención, perdido o enmascarado tras las capas superpuestas de las arquitecturas anteriores— muestran, ya desde muy temprano, el talante respetuoso del autor. Del mismo modo, subrayan la valentía de una propuesta que no renuncia a escribir su propia página en consonancia con su tiempo: literalidad efusiva de las instalaciones, mobiliario con sillas de tijera en madera, persianas enrollables<sup>9</sup> y detalles como la escalera interior de acceso o la propia placa de bienvenida con el logotipo del Restaurante. Todo ello como demostración del

entusiasmo tecnológico de su artífice, pero también de su habilidad, oficio y detalle dentro del campo de lo artesanal:

*Al componer esta nueva página de su historia se ha dejado lo que queda de las anteriores. Ahora se superponen los nuevos signos, los nuevos gestos, también desnudos. Conductos, focos, cuerdas, persianas... Hasta lo permanente estable ofrece un diálogo diferenciado de lo nuevo con lo viejo. Es un paisaje que acepta verse encerrado en las respetables entrañas de un antepasado<sup>10</sup> (Molina 1977).*

El Restaurante ofrecería también una deliberada escenografía<sup>11</sup>, iniciática aquí y muy propia del arquitecto murciano a lo largo su camino proyectual, en donde el acto de comer, *sentarse a comer*, posibilitaría un juego, un campo abierto de experiencias con reglas y condiciones que serían escogidas por sus invitados o comensales.

**Fig. 1 Restaurante Los Apóstoles, J. A. Molina, Murcia, España.**



Fuente: APM y AP-jaMS.

Otro proyecto a tener en cuenta sería el realizado en 1980 para adaptar el Palacio del Santo Oficio en Murcia, en la que terminaría por ser la nueva sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia —con José Luis de Arana y María Aroca, ganadores del concurso convocado—. La propuesta para el Colegio (figs. 2 y 3) coincide, básicamente, con las prácticas de vaciado, muy comunes de su tiempo, y podría resumirse en lo siguiente: restauración de los lienzos de fachadas existentes como preexistencias de valor patrimonial y urbano, adaptación constructiva al nuevo programa y redistribución de usos, así como inserción de elementos arqueológicos que irían apareciendo en el transcurso de las obras (Aroca y Arana 1983). La actuación adopta como lineamiento de proyecto principal su distanciamiento

mimético para no emular aquellas partes ya perdidas e insalvables del antiguo edificio, por lo que se aparta de una reproducción tipológica que asume condescendentemente o con 'obediencia' las lógicas espaciales precedentes, al constatarse como el resultado de una exigencia redistributiva distinta impuesta por las necesidades programáticas. Una nueva caja interna permite distribuir los usos en diferentes niveles de altura: vestíbulo o sala de exposiciones, dependencias administrativas y de dirección, despachos, biblioteca, salón de actos y almacenes. Todo queda alojado dentro de este contenedor de hormigón que es, a su vez y en una de sus caras, envolvente interna que se abre o vuelca en un espacio singular protagonizado por la escalera longitudinal. Dicho espacio se lee como un ámbito mixto entre patio interno, crujía o circulación vertical, en donde descansa la luz cenital que se proyecta desde la cubierta, casi única parte del edificio desde donde se adivinan exteriormente las claves de la intervención.

**Fig. 2 Colegio de Arquitectos de Murcia, J. L. de Arana, M. Aroca y J. A. Molina, Murcia, España.**

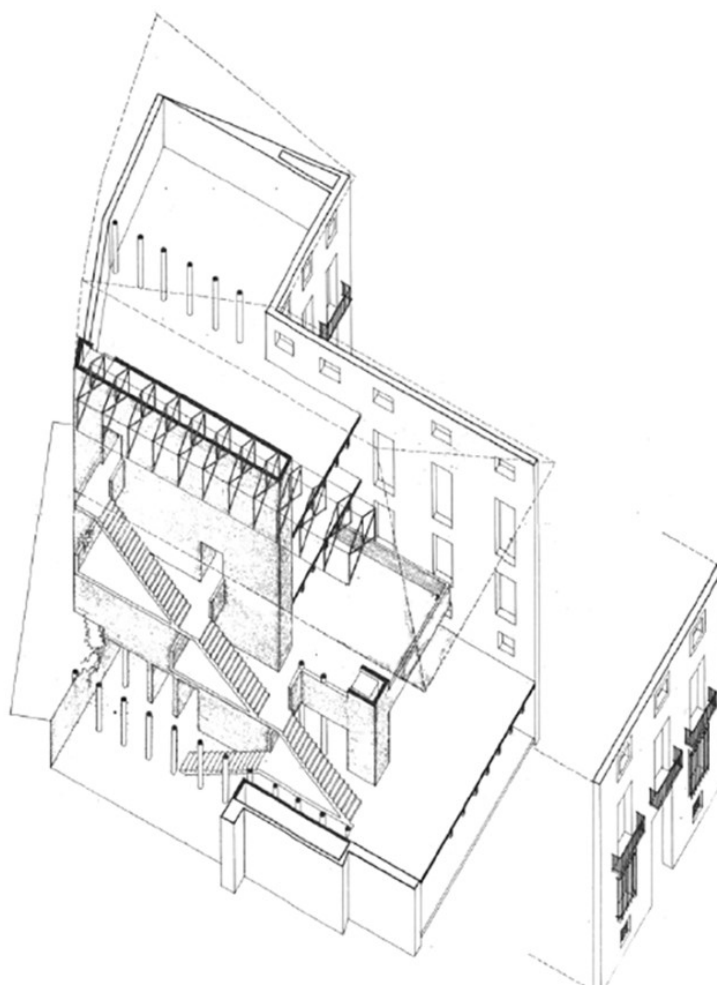


Fuente: APM y AP-jaMS.

Con la Sede del Colegio de Arquitectos se inauguran, además, constantes que serían estudiadas con sumo detalle por Juan Antonio Molina a lo largo de su ruta profesional.



**Fig. 3** Colegio de Arquitectos de Murcia, J. L. de Arana, M. Aroca y J. A. Molina, Murcia, España.



Fuente: APM y AP-jaMS.

Una de ellas remite directamente a lo constructivo, próxima al cuidado y tratamiento del hormigón. Es aquí donde comienza dicha investigación y el uso de un material que terminaría por convertirse en principal protagonista de las distintas fases realizadas con posterioridad para los Edificios para la Industria Alimentaria HERO (1985-2006), así como para proyectos, dentro de un contexto ya patrimonial, como el Centro para la Artesanía de Lorca. Del mismo modo, se hace especialmente evidente el cuidado puesto en el tratamiento de los detalles constructivos, las carpinterías —pasamanos de las barandillas de las escaleras, por ejemplo— o la luz natural, aunque se pronuncie especialmente en la artificial, al diseñar directamente todo el conjunto de libres composiciones o hilos de iluminación que alumbrarían puntos destacados de su interior.

Un caso significativo, unido al particular e insular del Restaurante Los Apóstoles, lo constituye, dentro de la tipología residencial, el realizado para una Vivienda Unifamiliar en La Alberca en 1985 (fig. 4). Situada en la calle de La Paz, es una muestra más de las casas de la burguesía que se realizaron a principios del siglo XX para familias adineradas de Murcia y que «tipológicamente y situacionalmente respondía a una casta de casas importantes» (Juan Moreno, comunicación personal, 16 de marzo de 2015). De hecho, dicha situación marca una premisa proyectual: significar y acentuar esa idea; recuperar sus valores

jerárquicos formales y compositivos. La reposición de la torre exterior y la restauración de la fachada de la antigua vivienda serían parte, de esta manera, de los argumentos iniciales. Nos situaríamos, en cierta medida, ante el primer caso de estudio que responde a una consolidación parcial de contenidos tipológicos —distanciada de lo que vimos en el Colegio—, ya que aquí sí se visibilizan algunos de los aspectos pertenecientes o relativos a los estándares compositivos anteriores de la fábrica en la que se interviene pero, además, se recrean conceptos organizativos o morfológicos «mediante la reinterpretación de elementos posibles que nunca existieron, pero que provocan la conciencia de una memoria estilística en el paisaje interior de la vivienda» (Juan Moreno, comunicación personal, enero de 2022) —véase el zaguán o espacio intermedio, por ejemplo—. No obstante, sigue tratándose de una operación circunscrita y de otro vaciado que alberga en su interior un ambiente fluido, accesible y adaptado a nuevos usos y circulaciones y que viene a satisfacer y acomodar las necesidades de un matrimonio con movilidad especial. La planta se organiza, así pues, girando 45° con relación a los muros perimetrales, de modo que pueden ir situándose los distintos ámbitos y en su centro queda habilitado un núcleo sobre el que pivota la distribución.

**Fig. 4 Vivienda en La Alberca, J. A. Molina, Murcia, España.**



Fuente: APM y AP-jaMS.

La aparición, en su interior, de una ‘atalaya’ permite recrear una ‘casa dentro de otra casa’. Se trata de un lugar mirador que domina toda la vivienda, volviendo a incidir en el carácter escénico de su arquitectura —actitud sincrética, sutilmente manierista, ya compartida en el Restaurante— que, nuevamente, queda plasmada en la zona de respeto o espacio intermedio que facilita el acceso a la vivienda. Allí, desde lo que parece haber sido tratado como un caleidoscopio, irradia la luz coloreada que termina por trasladarse a su interior. Las cuidadas caligrafías exponen su trabajo en las temáticas del vidrio y el metal, puntuando su lado

más artesano en este proyecto —detalles de baranda, apliques, rejería, etc.—. Finalmente, podría considerarse un proyecto afín a una línea culta neotradicionalista transitada en España, precisamente, durante estos años:

*Intereses como el de la influencia de la arquitectura popular —regional, o rural, si se prefiere— no le fueron ajenos, como tampoco la continuidad con el llamado novecentismo europeo y, en general, con la línea de clasicismo modernizado que puede considerarse iniciada, en extremo, con Otto Wagner. Es una tendencia realista y que consideró también con una gran importancia el papel formal de la arquitectura en relación con la ciudad, con el lugar o con el territorio (Baldellou y Capitel 1998, 541).*

Dicho talante, subrayado por Capitel y Baldellou respecto a esta tendencia, parece haberse derramado aquí, al igual que en otras intervenciones de Juan Antonio Molina, como Vico o Cartagena.

## 5. CONSTRUIR UN LUGAR DESDE LAS PREEXISTENCIAS: MODIFICAR Y AMPLIAR

En un segundo nivel de actuaciones aparecen aquellas que superan la estrategia del vaciado y modifican los límites interiores y exteriores de lo edificado. Gran parte de ellas —excepto el caso particular e intermedio de Vélez Blanco— manifiestan un acercamiento directo a los referentes urbanos próximos y plantean un nivel de modificación mayor que supera los límites murales estrictos. Por tanto, no únicamente habilitan un campo de transformación interno, al agregar elementos que resignifican las narrativas espaciales existentes, sino que añaden nuevos volúmenes o figuras (incluyendo ampliación de programa) que terminan por sobrepasar los umbrales murarios de la preexistencia, promoviendo una alteración moderada o nueva cualificación de la tipología y *locus* inmediato.

En un punto singular de su trayectoria y a medio camino entre la categoría descrita y la que ahora se cuenta encontramos el Castillo de Vélez Blanco<sup>12</sup>, el cual, sin lugar a dudas, ofrece una de las actuaciones más maduras y sensibles del autor (figs. 5 y 6). Se trata de una incursión cercana a algunos de los criterios de intervención en el patrimonio mantenidos por la arquitectura italiana de la segunda mitad del siglo XX y, en concreto, a figuras como Scarpa<sup>13</sup>, Albini o Grassi, al explorar «junto a esa idea de recuperación el interés por identificar meridianamente las presencias contrapuestas de las viejas construcciones frente a las nuevas, dando lugar a complejos juegos de articulaciones formales y materiales» (Alonso del Val 2018, 137), así como un gusto compartido por los ‘acabados de entonación’ sugeridos por Grassi (1980): semejante marco de ideas parece respirarse en los lineamientos iniciales que acompañan en el Castillo de Vélez Blanco:

*Apartando nostalgias, quedó claro, desde aquella primera intervención nuestra, que la solución a estudiar pasaba por alejarse de amagos de imitación y afrontar la pérdida con un estudio de recambio respetuoso con la memoria viva de lo que hubo, pero con la valentía y seguridad de poder ofrecer, a finales del siglo XX, una pieza de calidad capaz de codearse dignamente con el poderoso entorno que la encerraba (Molina y Sánchez Morales 2009, 6).*

Las fases desarrolladas entre los primeros proyectos (1982), los relativos a la Torre del Homenaje (1987) y los posteriores (1994-2002, estos últimos los más importantes y significativos) evidencian el talante interpretativo de la construcción: «siempre ha sido relevante que toda nueva aportación mantuviera el valor de la materia, la relevancia de la escala, la precisión geométrica, el control formal y el interés por la tecnología» (Molina y Sánchez Morales 2009, 6); lo que expresa nuevamente el convencimiento de que una

mediación encaminada a la reproducción literal o tautológica habría supuesto un anacronismo e «infidelidad al espíritu más íntimo del monumento» (*Ibid.*).

**Fig. 5 Castillo de Vélez Blanco, J. A. Molina y J. A. Sánchez Morales, Almería, España.**



Fuente: APM y AP-jaMS.

Los arquitectos —colaboración *a posteriori* con Juan Antonio Sánchez Morales—resuelven su aportación desde una lectura relevante que pretende integrar sin estridencias las distintas actuaciones, con el fin de recuperar los primitivos valores del edificio histórico y así hacer reconocibles sus características funcionales, programáticas y organizativas: circuitos, recorridos e itinerarios, articulación espacial de los programas y relación con el paisaje y el territorio (Molina y Sánchez Morales 1999 y 2009).

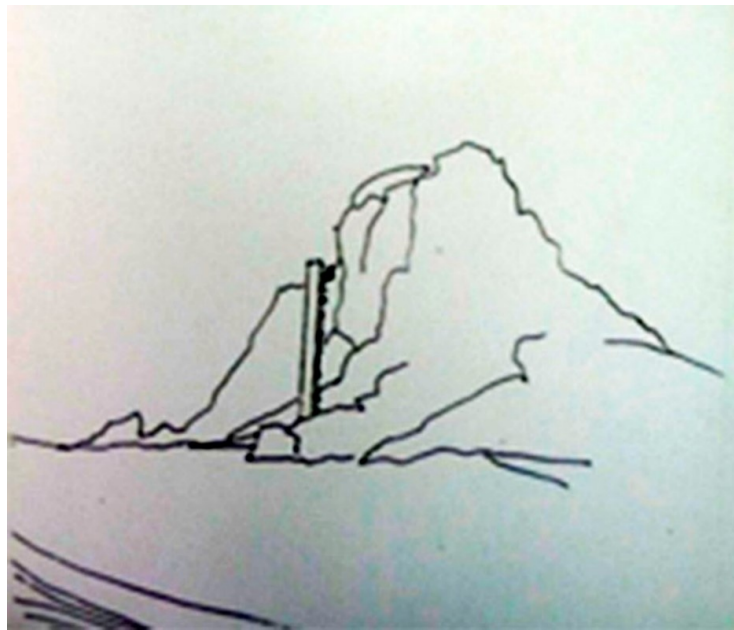
Fig. 6 Castillo de Vélez Blanco, J. A. Molina y J. A. Sánchez Morales, Almería, España.



Fuente: APM y AP-jaMS.

El Castillo de San Juan de Águilas (1985-89) podría encuadrarse dentro de un marco referencial más amplio que el visto en las incursiones anteriores, ya que el autor declara su interés por superar los límites circunscritos y volver a explorar la faceta de hito en el paisaje (Moreno y Martínez-Medina 2021), que ya había sido expuesta en una obra temprana como el Transformador para el ceramista Pedro Borja (1972-73). En el proyecto en Águilas encontramos una operación en el *locus*, ahora más acusada y singular, que viene a reordenar y unir la ciudad baja con el entorno fortificado del Castillo a través del cordón umbilical de la torre-ascensor (fig. 7). Como había sucedido con la propuesta ganadora y premiada del concurso para Lleida: Concurso Plan del Centro Histórico (1983-85), de los arquitectos Luis Domènech y Roser Amadó —en el que Molina admite haber encontrado un referente contemporáneo importante del que partir (Juan Moreno, comunicación personal, enero de 2022)—, se opta aquí por el rotundo elementarismo de la torre, de sección cuadrada, que también viene a actuar como ‘soporte formal primario’ (Amadó Cercos y Domènech Girbau 1985) y dispositivo visual principal del conjunto. De igual forma y como podrá verse poco después en Jumilla, la propuesta identifica y señala su diferencia frente a la preexistencia desde aquel ‘optimismo tecnológico’, recurrentemente validado por algunas exploraciones realizadas durante estos años (Montaner 2008).

Fig. 7 Proyecto para el Castillo de San Juan de Águilas, J. A. Molina, Águilas, España.



Fuente: APM y AP-jaMS.

Desde esta misma senda y casi contemporáneo al anterior es su proyecto para el Teatro Vico de Jumilla (1985-88). Al decimonónico teatro de Justo Millán se le agrega una pieza, resuelta en bloques de hormigón y junta de acero, que busca cubrir las necesidades del conjunto —refuncionalización— y superar los límites interiores de lo construido —prevención, conservación y restauración (Delicado 2017; VV.AA. 1986)—. Este nuevo bloque anexo modifica y amplía la fábrica sobre la que se opera, al potenciar un contraste tipológico, organizativo y espacial, pero complementario sobre la plaza y borde urbano inmediato del centro de Jumilla (fig. 8). Inevitables parecen ser las referencias a Kahn para su Casa de Baños de Trenton (1954-57), o al Edificio del Tribune Review (1958-61), así como a algunos de los maestros (Gerrit Rietveld, Aldo van Eyck, Herman Hertzberger, Botta, entre otros) que, durante los años cincuenta y décadas posteriores, vendrían a explorar las cualidades materiales, formales e incluso simbólicas del bloque de hormigón en sus distintas formalizaciones. A tal efecto, Molina parece coincidir con la apreciación de Linzaroso cuando describe la fábrica de bloque de hormigón como la personificación del «grado cero de la expresividad» (Linzaroso 1998, 66). Si la voluntad ampliada en Jumilla resulta ser su principal argumento, también lo es el hecho de haberla resuelto bajo esa comedida expresividad, grisalla o silencio que viene a asociarse con los atributos del material utilizado (Castellanos Gómez y Domingo Calabuig 2011).

Fig. 8 Teatro Vico de Jumilla, J. A. Molina, Jumilla, Murcia, España.



Fuente: APM y AP-jaMS.

La sensible problemática del *locus* vuelve a aparecer en el proyecto —en colaboración con Arana y Aroca—, iniciado en 1997, para la Capilla del Socorro de la Catedral de Murcia (Molina 2002; Vera Botí 1994), en donde se observa un giro metodológico y formal más sereno y contenido que abandona las estrategias eclécticas divisadas en Apóstoles, La Alberca y Vico. La intervención llevada a cabo en la girola de la Catedral (fig. 9) se plantea como solución para recuperar el antiguo camarín perteneciente al retablo de la capilla, integrado desde su origen como parte de la Casa de los Sacristanes (construcción adherida al exterior catedralicio), y que se eliminó en anteriores actuaciones. De este modo, se entiende como un volumen que, sin rozar el muro perimetral, aflora en su exterior para recoger la luz natural que poseía en su momento, al tiempo que posibilita la ubicación en su interior de la imagen titular, exiliada desde entonces al museo del templo, «dejando constancia de la pertenencia del nuevo volumen al retablo interior, y nunca a la fábrica pétreo de la fachada catedralicia» (Arana, Aroca y Molina 2002, 199). Su reservada aparición evidencia proximidades con respecto al esencialismo geométrico moderno y su simplificación material: tal efecto se consigue aquí a partir de un prisma regular conformado por planchas de plomo engatilladas entre sí y placas finas de ónix.

Fig. 9 Capilla del Socorro, J. A. Molina, J. L. de Arana y M. Aroca, Murcia, España.



Fuente: APM y AP-jaMS.

La actuación da cuenta de una búsqueda relacionada estrechamente con la naturaleza de la fábrica catedralicia: la luz. Al igual que en toda la mística barroca, el proyecto para la Capilla ha incidido sobre la forma de lograr que este principal y esencial valor arquitectónico esté presente, de contar cifradamente su procedencia (Belda y Moisés 1994). El volumen es, fundamentalmente, un receptor lumínico. La captación y elaboración de los distintos mecanismos que han permitido la entrada de su lenguaje inmaterial a lo largo del deambular constructivo de la Catedral son la demostración (como aquí y este caso) de una invariable unida a su historia, al ofrecer su proximidad con respecto a la fábrica, pero también, y tal y como defiende Ignasi de Solà-Morales respecto a todo ejercicio en el patrimonio construido, un «desplazamiento que establezca la distancia propia de toda operación estética»<sup>14</sup> (Solà-Morales 2006, 46). Se trataría, finalmente, de una lectura que podría aproximarme a la categoría de «colisión de estructuras formales», al estar favorecida, como explica de Gracia (1992, 7), por la oposición sustancial entre abstracción y figuración tradicional (p. 281). No obstante, y siguiendo el catecismo de Paul Ricoeur, convendría aclarar que esta confrontación



no es negativa ni excluyente —confrontar para relacionar—, sino que se alimenta del principio teórico: «la poética es la confrontación entre las partes» (Ricoeur 2002, 13).

El trabajo realizado en el Ayuntamiento de Cartagena —antiguo Palacio Consistorial (figs. 10 y 11)—, iniciado en 1996, diferencia dos líneas principales: por un lado, la referida al estudio de sus lógicas compositivas, espaciales —variadas— que se despliegan en su interior; por otro, la desarrollada respecto a la forma urbana, presencia y singularidad del edificio en su entorno. Con respecto al primer nivel, comprobamos cómo se intenta volver a conceder un protagonismo importante al núcleo matriz del edificio de Tomás Rico Valarino (Ferrándiz Araújo 2015). No se pretende hacer únicamente un vaciado, sino revalorizar el espacio central, su gran escalera palaciega, como área fundamental que resignifica su carácter arquitectónico e identidad áulica. Por tal motivo, se trata de una rehabilitación (distanciada de los vaciados iniciáticos, el caso del COAMU) que ahora sí se encuentra ante el reto de consolidar un orden espacial incompleto o degradado (el de la escalera) y, por la misma razón, de dar continuidad a lógicas organizativas, en su combinatoria con distribuciones, diseño y usos distintos. Respecto a esto último, Molina subraya:

*En aquellos elementos cuya novedad obedece a un programa distinto al que originó el edificio, o aparecen como recambio de piezas desaparecidas sin constancia formal del original, se ha empleado un diseño de lenguaje claramente actual, acorde en proporciones y nobleza con el carácter áulico que caracteriza la totalidad del inmueble, y que queda patente en las zonas conservadas y restauradas con las que han de dialogar, frecuentemente en el mismo espacio ambiental (Juan Moreno, comunicación personal, enero de 2022).*

**Fig. 10 Ayuntamiento de Cartagena, J. A. Molina, Cartagena, España.**



Fuente: APM y AP-jaMS.

Desde ese mismo lineamiento y en la planta principal, que da acceso a los ámbitos más representativos del edificio, se acentúa también el color de los espacios comunes (en rojo), así como de sus apliques de iluminación, ya que:

*Esta nueva iniciativa obedece a la voluntad de señalar el carácter singular de este nivel, dentro de una rehabilitación en la que todo el edificio se beneficia de una alta calidad de acabado, como corresponde al carácter democrático de un programa edilicio contemporáneo (Ibid.).*

En su interior, además, se despliega una parte de las influencias que Molina vendría a manejar durante estos años: una lectura mucho más ecléctica o híbrida, distanciada de la contención semántica vislumbrada en la intervención de la Catedral y que dará aquí por concluido el peregrinaje episódico que se vio desde el Restaurante Los Apóstoles. Si la lectura de Vélez y la Capilla del Socorro nos llevaban sobre estratos que daban por válido el proyecto de la modernidad y sus secuelas más puristas, respecto al uso de una paleta reducida y sintética de materiales y la inclusión de geometrías o volúmenes más sobrios y esenciales —circunstancia también trasladable a las formas arcanas del Edificio Anexo de Derecho—, con el Teatro Vico y el Ayuntamiento de Cartagena se combinan pautas que se asocian con aquella línea neotradicionalista sostenida y transitada que vimos y a la que se unen aquí estados parciales neoorgánicos que terminan por reconocerse en las circulaciones verticales de servicio.

La segunda línea ya implica el tratamiento de sus caras externas o envolvente. En ellas se muestran las huellas murarias o boquetes originales ocasionados por los proyectiles durante la Guerra Civil<sup>15</sup>. Los grandes lienzos de cerramiento expresan, por tanto, los acontecimientos recorridos por el antiguo concejo y hacen visible su procedencia al no cubrirlos o taparlos, circunstancia que recalca el talante de la solución y de su autor: valorar las diferentes 'acentuaciones' históricas del conjunto edilicio sin necesidad de reposiciones estilísticas, ya que aquellas deben contarse como imprescindibles para entender el monumento en su historia y presente. Por estas razones, y aunque no termine por alterarse la geometría existente del inmueble (tal y como sucedía en Vico), esta última intervención sí refuerza y modifica sus cualidades remotas. Del mismo modo, bien podría entenderse como una transformación que amplía el contenedor preexistente, ya que «se viven, simultáneamente, diferentes dimensiones del tiempo», como también la oportunidad de implementar «un radical cambio de uso», asumiendo «el reto de hacer compatibles y simultáneos todos los tiempos y espacios» en una misma propuesta. Sería esto último lo que facilitaría su inclusión en la categoría de arquitectura ampliada (Añón-Abajas 2021, 17).

Fig. 11 Ayuntamiento de Cartagena, J. A. Molina, Cartagena, España.



Fuente: APM y AP-jaMS.

Breve apunte merece su planteamiento para el Edificio Anexo de Derecho (2008-12), conjuntamente realizado con José Luis de Arana y María Aroca (fig. 12). En un entorno colmatado y medianería del Convento de los Franciscanos se proyecta un bloque de nueva planta, contenido bajo su neutralidad prismática, que amplía tanto las necesidades de infraestructura de la Facultad de Derecho como las del recinto universitario en donde se ubica. Su discreta expresividad, acogida en la continuidad de la placa de piedra natural que cierra toda su envolvente, sugiere una voluntad silenciosa de implantación en favor del protagonismo de un entorno patrimonial muy disperso y ecléctico. Se observa, por ende, un distanciamiento respecto a los despieces de cerramiento —abiertos y paratáticos— vislumbrados en Romea y aquí sustituidos por el estudio de la forma compacta, en la cual parece residir cierta afinidad o continuidad con la «tradicón racionalista» (Capitel 2002, 7); herencia, por otro lado, fuertemente vinculada a las estrategias de proyecto de la edificación universitaria de estos años (Montaner 2002). La propuesta, en resumen, vuelve a incidir en aquel necesario ‘desplazamiento’ (Solà-Morales 2006) y cortés contraste entre abstracción y figuración tradicional (Gracia 1992).

**Fig. 12 Edificio Anexo de Derecho, J. A. Molina, J. L. de Arana y M. Aroca, Murcia, España.**



Fuente: APM y AP-jaMS.

## **6. TRASCENDER EL LUGAR, HACIA UN NUEVO LUGAR**

Especialmente significativa va a ser su actuación en Lorca. La realización del Centro de Artesanía de esta ciudad constituye, sin lugar a dudas, un caso singular que explica las aspiraciones de Molina respecto a su relación con el patrimonio y el pasado heredado, pero también su carta de presentación como arquitecto: consciente de crear ciudad, uniéndose a la ya existente mediante un proyecto de arquitectura (figs. 13, 14 y 15). Tres puntos pueden subrayarse como determinantes de la intervención:

El Centro —un edificio de nueva planta de proporciones 1:2,5:10· (6x15x60m), delimitado a partir de seis planos compactos de cierre que se materializan en hormigón — se despliega en una zona de notable cualificación patrimonial en donde destacan dos preexistencias del siglo XVII y XVIII: Palacio de Guevara (al sur) e Iglesia de San Mateo (al norte). El hecho de atender a las características del solar, escalas y valores de ese centro consolidado de la ciudad conduce al arquitecto a una primera toma de posición: «pensar en una solución de desarrollo subterráneo» (Molina 1985, 5). Todo el programa va a esconderse, por ello, bajo tierra, subrayando el protagonismo o relevancia de su enclave urbano. Sin embargo, esta actitud no se inscribe en una ruta de servidumbre contextual, sino que prioriza,

en paralelo, la construcción de espacios libres —el que se despliega en su cubierta, en este caso—, a fin de compensar un tejido densificado entendido «desde siempre [...] como una plaza pública» (Ibid.). La recreación de esta nueva plaza, erigida en su cubierta y que ejerce como punto de gravedad del complejo, parece responder a un principio organizativo: conformación de un cosido concatenado que atiende a la heterogeneidad de las soluciones encontradas en su ubicación, aunque este no pretenda cristalizar de acuerdo a una estrategia de encadenamiento o continuidad de imagen; un común denominador, como ya hemos tenido oportunidad de comprobar en su trayectoria profesional.

En segundo lugar, el Centro parece responder a una ‘síntesis histórica’ de su autor. Por ella entenderíamos el resultado de un crisol de influencias que calan en su trabajo, consciente o inconscientemente. Su nacimiento tiene lugar en las lecturas, viajes y aprendizajes adquiridos por Molina, que se vierten, finalmente, como un extracto —simplificado, ordenado y transformado— en el campo de acción de este proyecto. Pueden o se van a ir desgranando en principios compositivos, relecturas espaciales o detalles como pueden ser, en su caso, el tratamiento de los umbrales, el uso de la luz, la aparición del agua o la expresión material de los recorridos (VV.AA 2019; Martínez-Medina y Moreno 2022).

Fig. 13 Centro de Artesanía de Lorca, J. A. Molina, Lorca, España.



Fuente: APM y AP-jaMS.

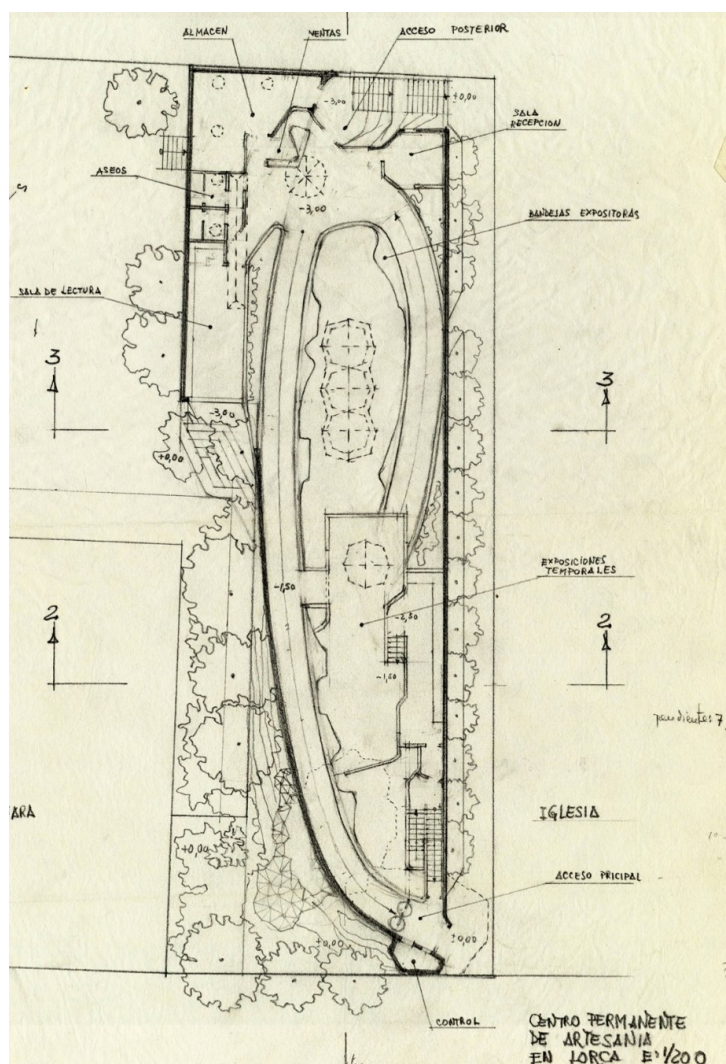
Comenzaremos respecto a su organización compositiva, que bien podría ser el resultado de la combinación de los siguientes argumentos<sup>16</sup>. En primer lugar, el paralelepípedo hipogeo

en el que queda albergado todo el programa (Carballal Fernández 1988) se sitúa siguiendo la línea o directriz trazada por la Iglesia de San Mateo en su emplazamiento.

Se origina una tensión longitudinal, replicada por el Centro, pero suavizada con la incorporación de una morfología oblonga u orgánica —significada en su recorrido o circulación interior—, como también contrastada por los sinuosos escalonamientos ajardinados y despieces volumétricos de su cubierta. Ese ‘organismo’ excavado encuentra —quizá también atendiendo al otro parámetro tipológico próximo: el descrito por el Palacio de Guevara<sup>17</sup>— un adicional sistema de proyecto: el patio. El Centro de Artesanía queda organizado, tras su lento descenso, en su epicentro interior: un vacío central que actúa a modo de ‘patio o plaza cubierta’, sobre el cual se derrama la luz cenital tamizada por los lucernarios. Otros patios, además, de diferentes tratamientos y dimensiones, aportan luz y vegetación al itinerario inicial, que se desliza en suave pendiente hacia su sima. Todos parecen, directamente, señalar la versatilidad y continuidad de un modo de proyectar —el patio, también escogido aquí como solución— muy utilizado y repetido en la historia de la arquitectura (Capitel 2005).

Asimismo, se distingue otra fuerza distributiva u organizativa: la diagonalidad. Este método de composición, refrendado por la arquitectura moderna, se hizo especialmente sugerente en el Pabellón para las Artes Decorativas de París, de 1925, de Konstantin Melnikov; o ejemplos más tardíos y significativos, como la Iglesia y Centro Triangular en Hyvinkää (1961), de Aarno Ruusuvuori (Levinson 2020). La constante experimentación proyectual y constructiva, iniciada en las vanguardias y primera modernidad y continuada después desde sus distintas alternativas, vino también a traducirse en una disputa sentida contra el ángulo recto, la ortogonalidad y las geometrías estáticas, para pasar a desplegar enfoques en planta y corte más dinámicos —asimétricos y oblicuos—, impregnados de movimiento y fluidez (Curtis 2006; Norberg-Schulz 2005).

Fig. 14 Centro de Artesanía de Lorca, J. A. Molina, Lorca, España.



Fuente: APM y AP-jaMS.

Este motivo de diseño, igualmente rescatado por Molina, se presenta y reitera en distintas soluciones llevadas a cabo por el arquitecto murciano, ya sea en el ámbito doméstico — recordemos La Alberca— como en edificios públicos o en la ordenación del espacio ciudadano (Moreno 2023). También en el Centro de Artesanía ocupa un lugar director en la composición, tal y como se observa en la disposición y rotación de algunas de las volumetrías quebradas de su cubierta o escalonamientos graduales —circulaciones o escaleras— que permiten el acceso o llegada de los visitantes —contrastes al dominante y sereno ritmo de la caja principal de hormigón—; pero, muy en particular, se advierte en el pronunciado ‘escorzo’ o relación angular que canaliza el tránsito desde su entrada. Tal recurso proyectual, no obstante, y como el mismo autor sostiene (Juan Moreno, comunicación personal, marzo de 2016), se explica, además, desde otra influencia: la adquirida a partir del aprendizaje y observación de la arquitectura nazarí, especialmente de la Alhambra —la manera de abordar la entrada a las dependencias palaciegas, Patio de los Leones, por ejemplo—.

Las incursiones descritas parecen, directamente, señalar a la recreación de formas tipológicas o a una arquitectura de base tipológica (Gracia 1992) que, nacida bajo el

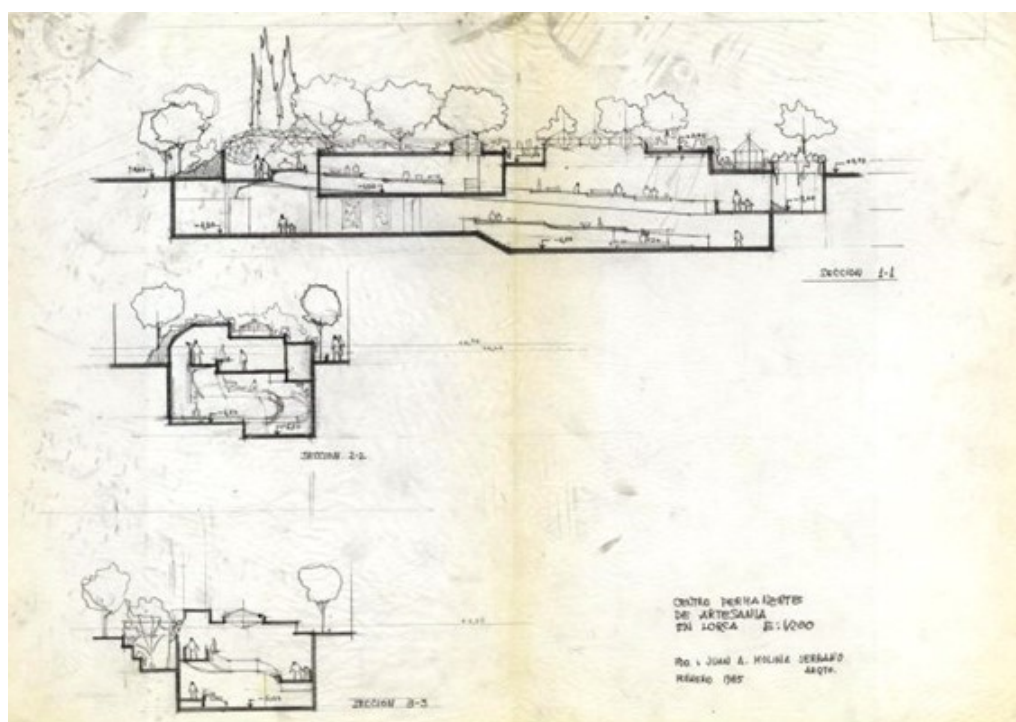
estímulo de todos esos referentes e investigación de los tipos arquitectónicos —composición, espacialidad, forma, construcción, etc.—, próximos a su contexto, pero también remotos, y a partir de relaciones y asociaciones empujadas por su artífice, terminan por filtrarse en la elaboración de un proyecto de arquitectura. Por la misma razón, confirman una larga e insistente investigación precedente llevada a cabo por su diseñador, dedicado a observar y ensayar los valores de la edificación existente y el legado contraído en sus viajes y exploraciones por las distintas geografías, así como una postura intelectual que se pliega a un marco teórico o actitud ante la ciudad enclavado en aquella concienciación y sensibilización iniciada en los años setenta en España y que se propagaría, especialmente, a partir de intervenciones tan relevantes e influyentes como la de Rafael Moneo y Ramón Bescós en Bankinter (1972-77).

En último lugar, debe destacarse cómo la intervención pretende también ‘trascender el lugar’, lo que nos llevaría al último de los puntos que señalamos al comienzo. Lorca es el resultado del tratamiento de un nuevo entorno que busca ampliar la dimensión de la ciudad y su arquitectura. Se insiste, de este modo, en el poder que ha ocupado el espacio abierto para organizar la planificación urbana en todas las épocas, desde su primer gran cisma, originado a partir de la concepción de los tejidos construidos más herméticos del siglo XVI, hasta llegar y catalizarse a través de la visión más sugestiva erigida en la urbanística barroca (Zevi 1951). La cubierta-plaza del Centro de Artesanía de Lorca se entiende, así, como el lugar que facilita la cohesión urbana de los inmediatos bordes edificados que lo constituyen: un tejido conjuntivo que descansa y queda hermanado a partir de los espacios que se despliegan en su jardín aterrazado<sup>18</sup>. Se trata, en definitiva, de un paisaje ampliado, entendido como un estrato más superpuesto a la memoria de un área que pretende activar y mejorar la calidad de su núcleo cívico y que capta la insistencia de Molina por «fundir el fuera y el dentro, lo público y lo íntimo, con la pretensión de estimular un discurrir ciudadano siempre deseable» (Molina 2022, 14).

Su apertura y concatenación con la ciudad lo unen, además, con un ideal mediterráneo, altamente pregnante y presente en el pensamiento moderno<sup>19</sup>, pero enclavado en siglos de historia precedentes (Cortés Pedrosa 2018), cuyas características, no cabe duda, han quedado impresas en las raíces de un sentimiento cultural que concede un destacadísimo valor a los lugares abiertos de la ciudad —por sus altas cualidades solares, ambientales y climáticas— (Hernández Pezzi 2014), así como a la calle, la plaza y relación comunitaria, ya que, en definitiva, permite darse dentro del marco de una sociedad festiva que, por «su carácter abierto y acogedor» (Flores Arroyuelo 1998, 461), disfruta e involucra en la ‘práctica’ (Certeau 1999) de los espacios públicos de la ciudad<sup>20</sup>.



Fig. 15 Centro de Artesanía de Lorca, J. A. Molina, Lorca, España.



Fuente: APM y AP-jaMS.

Finalmente, tales testimonios enumerados no vienen sino a contar cómo y de qué manera un proyecto puede verse transformado por la herencia preexistente, quedar embebido sutilmente en su contexto y terminar por proyectarse desde el mismo como 'basamento' del que partir para trascenderlo. En el Centro de Artesanía de Lorca quedan plasmadas, en consecuencia, herramientas de proyecto y contenidos culturales —mediterraneidad— que no solo legitiman la relativamente vecina tradición moderna (Martínez-Medina y Moreno 2022), sino también lecturas mucho más pretéritas —incorporación de matices tipológicos (Mateo-Guevara), diagonalidad, recreaciones alhambrescas, etc.—, inseridas en ese gran 'taller' de la historia y tradición que se nos ofrece para proyectar y en el que Juan Antonio Molina ha sabido encontrar su síntesis histórica.

## 7. CODA

¿No es el Centro de Artesanía de Lorca, por consiguiente, el resultado de una estrategia de proyecto encaminada a no competir con las preexistencias históricas? ¿No se trata, igualmente, de una recreación tipológica desde la visión posterior del autor, erigida a partir de la pesquisa y sondeo de las matrices compositivas, organizativas y espaciales pasadas? ¿Y no es, a su vez, el resultado de la escucha y atención del paisaje urbano preexistente, entendido como un contenido social y cultural potenciador del espacio público que deliberadamente pretende reactivarse en su cubierta o plaza ajardinada?

Esa constituye, en lo tocante al tema que nos ocupa, la esencia proyectual de la actuación de Lorca y, por extensión (aunque con ciertas tonalidades, como hemos tenido la oportunidad de comprobar), la energía que espolea el centro intelectual y vital del arquitecto murciano.

Recuperando el lineamiento argumentativo de Moneo y su postura disciplinar ante la ciudad —en la que Molina encontraría una condición de partida o caja de resonancia—, su trabajo no puede entenderse, tampoco, «como algo que completa o como una mera continuación de lo que ya está presente» o una «simple consecuencia de lo existente», sino como «una idea que opera sobre el contexto, social o material, en una forma específica» (Moneo y Zaera 1994, 8). Esa misma operación consciente sobre el contexto social o material —inextinguible e inacabable, como remarcamos al comienzo de este escrito— constituye un principio estructural en el peregrinaje profesional de Juan Antonio Molina que bien podría sintetizarse en un patrón autobiográfico: «Cabe reponer de forma fidedigna, reinterpretar de forma libre y añadir desde el deseo franco de aportación» (Molina y Sánchez Morales 2009, 6). Las aportaciones e incursiones patrimoniales del arquitecto serán, en conclusión, el vivo reflejo de una manera de actuar; casi cinco décadas de actividad dirigidas a una acción arquitectónica asertiva con la ciudad y los flujos sociales que la habitan.

## REFERENCIAS

- Alonso del Val, Miguel Ángel. 2018. «Construir en la historia». *P+C: proyecto y ciudad* 9: 137-146.
- Amadó Cercos, Roser y Lluís Domènech Girbau. 1985. «Remodelación en el centro histórico de Lérida». *Revista Arquitectura 100 años* 254: 33-41.
- Añón-Abajas, Rosa María. 2021. «Despejar La Arquitectura, liberar el espacio y ampliar conceptos». *Proyecto, Progreso, Arquitectura* 24: 14-17. <https://doi.org/10.12795/ppa.2021.i24.10>
- Aroca, María y José Luis de Arana. 1983. «Sede del Colegio de Arquitectos de Murcia». *Revista Arquitectura* 240: 67-71.
- Aroca, María, José Luis de Arana y Juan Antonio Molina Serrano. 2002. «Iglesia Catedral de Santa María (Murcia)». *Memorias del Patrimonio* 6: 175-202.
- Baldellou, Miguel Ángel y Antón Capitel. 1998. *Arquitectura española del siglo XX*. Col. «Summa Artis». Madrid: Espasa Calpe.
- Belda Navarro, Cristóbal y Carlos Moisés García. 1994. *La Catedral de Murcia, Sexto centenario (1394-1994)*. Murcia: Darana.
- Calduch Cervera, Joan. 2002. *Temas de Composición Arquitectónica. Memoria y tiempo*. Tomo 11. Alicante: Club Universitario.
- Capitel, Antón. 1983. «Inmueble monumental y forma urbana». En *50 años de protección del patrimonio histórico. 1933-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Capitel, Antón. 1988. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza.
- Capitel, Antón. 2002. «Dejando atrás el siglo moderno. La arquitectura española de las instituciones, 1993-2001». *Documentos de Arquitectura* 50: 3-24.
- Capitel, Antón. 2005. *La arquitectura del patio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carballal Fernández, José. 1988. «El centro de difusión de artesanía de Lorca: un sótano». *La Opinión de Murcia*.
- Carta de Cracovia. 2000. *Cuadernos del Patrimonio* 5.

- Castellanos Gómez, Raúl y Débora Domingo Calabuig. 2011. «Bloques normales», *EN BLANCO. Revista de arquitectura* 6: 6-11. <https://doi.org/10.4995/eb.2011.6921>
- Certeau, Michel de. 1999. *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Chaves, Norberto. 2005. *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires: Paidós.
- Choay, Françoise. 1992. *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cohn, David. 1989. «Peter Eisenman: entrevista». *El Croquis* 41: 7-15.
- Cortés Pedrosa, Juan. 2018. «La construcción del territorio mediterráneo desde una perspectiva ecológica». *Observatorio Medioambiental* 21: 137-158. <https://doi.org/10.5209/OBMD.62656>
- Curtis, William J.R. 2006. *La arquitectura moderna desde 1900*. Nueva York: Phaidon.
- Delicado Martínez, Francisco Javier. 2017. «Jumilla, arquitectura y urbanismo». *Archivo de Arte Valenciano* 98: 79-122.
- Ferrándiz Araújo, Vicente Miguel. 2015. «El Palacio Consistorial de Cartagena. Ejemplo de la arquitectura institucional en la España del cambio del siglo XIX-XX». *P+C: proyecto y ciudad* 6: 19-32.
- Flores Arroyuelo, Francisco. 1998. «Murcia». En *Etnología de las Comunidades Autónomas*, coordinado por Matilde Fernández Montes. Madrid: CSIC.
- Gracia, Francisco de. 1992. *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*. Madrid: Nerea.
- Grassi, Giorgio. 1980. *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Harvey, David. 2008. *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Hernández Pezzi, Carlos. 2014. «Arquitectura mediterránea hoy: el entorno del Mar de Alborán». Conferencia Salón de Actos Unicaja. Málaga, enero de 2014.
- Hervás Avilés, José María. 1982. *Cincuenta años de arquitectura en Murcia. La arquitectura, los arquitectos y su organización colegial. 1931/1982*. Murcia: COAMU.
- Humanes Bustamante, Alberto. 1990. *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico (1980-1985)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- Iracheta, Carlos Felipe. 2019. «La obra de Fernando Garrido y el Urbanismo en Murcia». En *Fernando Garrido Rodríguez 1964-1974. De la relación entre el arte y la arquitectura. Entre los sentidos y la razón*, VV. AA., 80-85. Murcia: Ediciones Tres Fronteras.
- Levinson, Joel. 2020. *The Daring Diagonal*. <http://joellevinson.info/the-daring-diagonal/>
- Linazasoro, José Ignacio. 1998. «El tiempo detenido: Dom van der Laan, una arquitectura de esencias». *Arquitectura Viva* 58: 66.
- Linazasoro, José Ignacio. 2003. *Escrito en el tiempo. Pensar la arquitectura*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Martínez-Medina, Andrés y Juan Moreno Ortolano. 2022. «Génesis del Centro de Artesanía de Lorca, de JA. Molina Serrano, 1985-1988: Un lugar enterrado». *EN BLANCO. Revista de arquitectura* 32: 109-121. <https://doi.org/10.4995/eb.2022.15625>

- Molina Serrano, Juan Antonio. 1973. «Anteproyecto, (y memoria del) Proyecto de las Viviendas del Romea (Fase I)». Archivo General de la Región de Murcia (AGRM).
- Molina Serrano, Juan Antonio. 1977. «Anteproyecto, (y memoria del) Proyecto del Restaurante Los Apóstoles». Archivo General de la Región de Murcia (AGRM).
- Molina Serrano, Juan Antonio. 1985. «Anteproyecto, (y memoria del) Proyecto Básico y de Ejecución de Centro de Promoción y Difusión permanente de la Artesanía, sito en Lorca (Murcia)». Archivo General de la Región de Murcia (AGRM).
- Molina Serrano, Juan Antonio. 2022. «El umbral sin límites» [Extracto de conferencia]. En *Los miércoles de la Academia, Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca*, Fundación Caja Murcia, Murcia, España, 4 de mayo de 2022.
- Molina Serrano, Juan Antonio y Juan Antonio Sánchez Morales. 1990. «Sobre la intervención del Castillo de Vélez Blanco (Almería)». *Revista Velezana* 9: 79-85.
- Molina Serrano, Juan Antonio y Juan Antonio Sánchez Morales. 1999. «Dos décadas interviniendo en el Castillo de Vélez Blanco». Extracto Memoria del Proyecto, consultada en Archivo Histórico Provincial de Murcia y Archivo Privado Juan Antonio Molina. 1-7.
- Molina Serrano, Juan Antonio y Juan Antonio Sánchez Morales. 2009. «Anteproyecto, (y memoria del) Proyecto para el Castillo de Vélez Blanco (Almería)». Archivo General de la Región de Murcia (AGRM).
- Moneo, Rafael y Alejandro Zaera. 1994. «Conversaciones con Rafael Moneo». *El Croquis* 64: 6-25.
- Montaner, Josep Maria. 2002. «Posiciones en la arquitectura española. 1993-2002». *Documentos de Arquitectura* 50: 25-48.
- Montaner, Josep Maria. 2008. *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moreno Ortolano, Juan. 2018. «Construir en el tiempo: aproximaciones a la obra de Juan Antonio Molina Serrano». En *Anais do II Simpósio Científico 2018 ICOMOS Brasil*. Belo Horizonte, Brasil: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Moreno Ortolano, Juan. 2023. «Juan Antonio Molina Serrano: traspasar, caminar, detenerse». En *Escalas de lo humano*, editado por Juanita Fonseca, Camilo Salazar y Tatiana Urrea. Colección: construcción de lo público. Bogotá: UNIANDES y U. Nacional de Colombia.
- Moreno Ortolano, Juan. 2024. «Respetar el pasado construyendo el presente. Juan Antonio Molina Serrano, arquitecto». *ACE: Architecture, City and Environment* 18(54): 11814. <http://dx.doi.org/10.5821/ace.18.54.11814>
- Moreno Ortolano, Juan y Verónica Seoane Lugly. 2018. «Paradojas de la intervención en el patrimonio construido. Algunos apuntes y casos de estudio». En *Anais do II Simpósio Científico 2018 ICOMOS Brasil*. Belo Horizonte, Brasil: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Moreno Ortolano, Juan y Andrés Martínez-Medina. 2021. «Construir en el lugar. Juan Antonio Molina Serrano: hacia el paisaje, la ciudad y el habitar». *ACE: Architecture, City and Environment* 16(46): 9756. <https://doi.org/10.5821/ace.16.46.9756>
- Norberg-Schulz, Christian. 2005. *Los principios de la arquitectura moderna*. Madrid: Reverte.

- Pérez Escolano, Víctor. 1990. «Encuentros y desencuentros entre pasado y porvenir. Un apunte». Córdoba: Cuadernos del IAPH, V. P.
- Pizza, Antonio. 1994. «Ruina, forma y proyecto». Cádiz: Cuadernos del IAPH, nº IV.
- Ricoeur, Paul. 2002. «Arquitectura y narratividad». *Arquitectonics: Mind, Land & Society* (Arquitectura y Hermenéutica) 4: 9-29.
- Rivera Blanco, Javier. 1999. *El patrimonio y la restauración arquitectónica. Nuevos conceptos y fronteras*. Madrid: Astrágalo. <https://doi.org/10.12795/astragalo.1998.i10.15>
- Solà-Morales, Ignasi de. 2001. «Teorías de la intervención arquitectónica». *Boletín PH* 37: 47-52. <https://doi.org/10.33349/2001.37.1269>
- Solà-Morales, Ignasi de. 2006. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vera Botí, Alfredo, dir. 1994. *La Catedral de Murcia. La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
- VV. AA. 1986. *Cuadernos, Proyectos de Recuperación de Teatros*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación MOPU.
- VV. AA. 2019. *Escenarios*. Juan Antonio Molina Serrano. Murcia: DGBC-CCT-RM, COARM, Dpto. Arquitectura UPCTg.
- Zevi, Bruno. 1951. *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.

## Notas

- <sup>1</sup> El presente artículo resume algunos de los resultados obtenidos dentro de un proyecto de investigación desarrollado desde el DEGCP-UA (España) y el DIIP-UNLaM, en Buenos Aires (Argentina). Colaboradora: Candelaria Andrea López.
- <sup>2</sup> «El monumento requiere de soluciones distintas, inventivas y todas se pueden dar en un mismo edificio» (Juan Moreno, comunicación personal, enero de 2022).
- <sup>3</sup> Pero dentro de una máxima: «En los proyectos procuro escoger mínimos criterios de actuación y mantenerlos hasta el final» (Ibid.).
- <sup>4</sup> El calado de las teorías de los teóricos italianos durante el franquismo fue escaso, debido, como señala Capitel, a la «condición conservadora de la cultura oficial» y su despliegue historicista durante estos años. Todo ello sumado a la devastación sufrida por la guerra civil (Capitel 1988, 32).
- <sup>5</sup> «No creo que el cometido de la arquitectura sea el de ocuparse de la gente sin hogar, o el de subordinarse a cuestiones de utilidad, refugio, estructura, estética, y significado. La arquitectura debe mantener sus convenciones hegemónicas» (Cohn 1989, 15).
- <sup>6</sup> «Pero ambas posturas —repetición e innovación—, tomadas en sentido estricto, son simplificadoras y, en gran medida, ingenuas, en tanto en cuanto pretenden vencer o superar el tiempo. Bien anulándolo, al convertirlo en un eterno presente inamovible, bien olvidándolo, al retrotraerlo a un constante inicio del tiempo, a un tiempo ‘cero’ sin un ‘antes’, donde no existe el pasado y donde ha desaparecido cualquier posible identidad» (Calduch 2002, 50).
- <sup>7</sup> Memoria del proyecto (Molina 1973), en Archivo Provincial de Murcia y Archivo Privado Juan Antonio Molina Serrano (en adelante: APM y AP-jaMS, respectivamente).
- <sup>8</sup> «Cada lugar propuesto me dictaba un argumento diferente, y este, a su vez, se sumaba al del propio encargo, desembocando en una solución formal lógicamente distinta» (Molina 2022, 4).
- <sup>9</sup> Con las persianas se conseguían efectos de fluidez espacial entre el exterior y el interior, al ser un sistema que generaba umbrales efímeros y modificables.
- <sup>10</sup> Memoria del proyecto (Molina 1977), en APM y AP-jaMS.

<sup>11</sup> «Nació a base de descubrimientos, y sobre ellos surgió la escena aconteciendo la ceremonia gastronómica, potenciada por la preparación exclusiva del espacio dedicado a cada cliente, como un traje a medida» (Molina 2022, 8).

<sup>12</sup> «En 1981, la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura se dirigió al arquitecto Juan Antonio Molina Serrano, residente en Murcia, para intervenir en el Castillo de Vélez Blanco, como nueva fase tras otros trabajos habidos en ese monumento. Las razones oficialmente aducidas para la elección de un profesional distinto al que hasta entonces se había ocupado del mismo (el granadino Fernando Prieto Moreno y, más tarde, la incorporación de su hijo Joaquín) resultaron obedecer a motivos geográficos, aparte de un conocimiento de la trayectoria arquitectónica del nuevo técnico, conocida en la Dirección General por actuaciones en el casco histórico de Murcia que habían sido debatidas en última instancia en aquella Dirección. Murcia quedaba mejor comunicada, pues, con el linde de la vecina provincia de Almería, donde se ubica Vélez Blanco, y ello ofrecía garantías de atención a ojos de Madrid, junto a cierta compatibilidad de entendimiento con las actuaciones últimas de los Prieto Moreno en el Castillo, como era el gesto rotundo de recuperar el acceso al monumento por su entrada principal mediante una pasarela volada». Memoria del proyecto, en APM y AP-jaMS. Para entender mejor este contexto: Humanes Bustamante 1990.

<sup>13</sup> «Reconozco que el recuerdo de Scarpa me ayuda, sobre todo en la escala del detalle» (Juan Moreno, comunicación personal, enero de 2022).

<sup>14</sup> Solà-Morales apunta lo siguiente sobre el proyecto de Moneo para el Banco de España: «Casi al otro extremo, el proyecto para la ampliación del edificio del Banco de España en Madrid que propusiera Rafael Moneo en 1980 se coloca [...] en el cauce estricto establecido por las leyes del propio edificio, por su lógica compositiva y por la organización constructiva y espacial que existe. Casi sin dejar espacio a la ironía, sin ningún tipo de desplazamiento que establezca la distancia propia de toda operación estética, el proyecto de Moneo completa la fábrica existente dejándose anular hasta el extremo y subrayando hasta qué límites el edificio existente impone sus exigencias. La analogía aquí se hace tenue, casi imperceptible, para convertirse en mera tautología» (Solà-Morales 2006, 46).

<sup>15</sup> De acuerdo con el 'principio de identificación' señalado por de Gracia (1992).

<sup>16</sup> Estos se sumarían a los complementarios y ya analizados en detalle: (VV.AA 2019; Martínez-Medina y Moreno 2022).

<sup>17</sup> La restauración del inmediato Palacio de Guevara también es llevada a cabo por Molina (1990-96).

<sup>18</sup> «Una plaza-jardín con los escalonamientos graduales precisos». Memoria del proyecto (Molina 1985), en APM y AP-jaMS.

<sup>19</sup> Así queda reflejado, por ejemplo, en las palabras del arquitecto Le Corbusier: «No tengo más que una atadura profunda: el Mediterráneo. Soy fuertemente mediterráneo... Mediterráneo, reino de las formas en la luz. La luz en el espacio... en todo me siento mediterráneo. Mi resorte, mis fuentes, hay que encontrarlas en el mar que nunca deje de amar». Le Corbusier. Discurso «Air, son, lumière», pronunciado en Atenas el 3 de agosto de 1933 con motivo del IV CIAM.

<sup>20</sup> Sin embargo, la misma pretensión abierta y 'paratáctica' del conjunto se reúne, en paralelo, a intenciones intimistas y recogidas —*hortus conclusus*— que dan cuenta de las raíces mixtas exploradas por el arquitecto.