

# Respetar el pasado construyendo el presente. Juan Antonio Molina Serrano, arquitecto

Juan Moreno Ortolano <sup>1</sup>

Recibido: 10-08-2022 | Versión final: 12-06-2023

## Resumen

Se propone un acercamiento a la obra de Juan Antonio Molina Serrano (n.1944), con la pretensión de dar a conocer algunas de las intenciones, procesos y resultados de su trayectoria, correspondientes a un período de más de cuarenta años, en los que se vislumbra una personalidad singular y propia. El estudio, más allá de situarse en una cronología lineal que diferencia hallazgos y descubrimientos llevados a cabo por su autor, busca presentar y reconocer una serie de principios presentes como significativos y definitorios de su arquitectura, tanto en la intervención patrimonial como en los centros consolidados de la ciudad. De esta manera se diferencian, primeramente, algunos de los fundamentos base teóricos que arrojan su trabajo, para pasar a identificar los niveles de intervención más relevantes y significativos escogidos y utilizados por el arquitecto nacido en Murcia. Desde su detenido análisis se termina por distinguir un valor o principio estructural que moviliza gran parte de la génesis de sus proyectos: construir desde el presente respetando el pasado, pero entendiendo toda propuesta o actuación como una oportunidad manifiesta para construir ciudad. Los resultados ampliados de la investigación (Moreno Ortolano, 2018) se han 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–.

**Palabras clave:** intervención en el patrimonio arquitectónico; lugar; niveles de intervención; construir ciudad

## Citación

Moreno Ortolano, J. (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>

# Respecting the Past While Building the Present. Juan Antonio Molina Serrano, an Architect

## Abstract

This article aims to shed light on the unique and distinctive personality of Juan Antonio Molina Serrano (b. 1944), with the purpose of revealing some of the intentions, processes, and results of his over forty-year career. This study does not simply present a linear chronology of his works but instead seeks to identify the significant and defining principles of his architecture in both heritage interventions and the consolidated centers of the city. Firstly, this study distinguishes some of the theoretical foundations underlying his work before moving on to identify the most relevant and significant levels of intervention he has used. Ultimately, it identifies a structural value or principle that guides much of Molina Serrano's work: the idea that building from the present while respecting the past, and understanding every proposal or action as an opportunity to city-building. This inquiry and the research outcome (Moreno Ortolano, 2018) is assembled from architect Juan Antonio Molina private documents, and the Provincial Historical Archive of Murcia; the latter, where a large part of his production –project reports and others– are deposited.

**Keywords:** intervention in architectural heritage; site; levels of intervention; city-building

<sup>1</sup> Profesor Carrera de Arquitectura; Departamento de Ingeniería e Investigaciones Tecnológicas. UNLaM. Buenos Aires. Investigador grupo MAP. Universidad de Alicante. Licenciado y Máster en Historia del Arte (ORCID: [0000-0001-6372-8259](https://orcid.org/0000-0001-6372-8259), Researcher ID: [AAN-3345-2021](https://orcid.org/AAN-3345-2021)), Correo de contacto: [jmoreno@unlam.edu.ar](mailto:jmoreno@unlam.edu.ar), [juan.moreno@ua.es](mailto:juan.moreno@ua.es)

## 1. Apunte inicial. Contexto base y fundamento teórico

Se propone un acercamiento a la obra de Juan Antonio Molina Serrano (n.1944), con la pretensión de dar a conocer algunas de las intenciones, procesos y resultados de su trayectoria<sup>1</sup>, correspondientes a un periodo de más de cuarenta años, en los que se vislumbra una personalidad singular y propia. El estudio y análisis, más allá de situarse en una cronología lineal que diferencia hallazgos y descubrimientos llevados a cabo por su autor, busca presentar y reconocer una serie de principios presentes como significativos y definitorios de su arquitectura, en la intervención patrimonial y los centros consolidados de la ciudad.

En primer lugar, hay que señalar que el periodo en el que Molina inicia su andadura profesional en este campo –últimos años de la década de los setenta y principios de los ochenta– viene acompañado 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. También en España, lugar en el que desempeña su labor el arquitecto murciano, 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. Dentro de este contexto diferencial e impulsor aparece el trabajo de Juan Antonio Molina. Nacido en Murcia y titulado por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1969, ha desplegado casi toda su actividad, fundamentalmente, en el entorno geográfico del mediterráneo español, cuna a la que demuestra estar marcadamente unido y en la que ha llevado a cabo, durante casi cinco décadas de ejercicio profesional, toda su obra y acción proyectual. Su formación y aprendizaje obedecería, en primera instancia, al calado y acompañamiento que, de manera significativa y temprana (Moreno Ortolano, 2018), tuvo el pensamiento y magisterio de figuras como Prieto Moreno (su profesor de paisajismo en dicha escuela) y Antonio González Moreno-Navarro, a cuyo conocimiento, en el caso de este último, accedería desde sus lecturas y seguimiento. 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.

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 y la *Carta del Restauro* o la valoración del uso del patrimonio sugerida por Cesare Brandi (Choay, 1992). Italia, en general<sup>2</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. A partir de esta oportuna y fértil atmósfera iniciática y de aquellas señas de identidad teóricas señaladas, debe entenderse a día de hoy que su trayectoria, dentro del escenario patrimonial, propicia un modo o manera de pensar sobre la ciudad que arroja las siguientes características:

En primer lugar, habría que subrayar que Molina entiende la intervención arquitectónica en los centros históricos como una posibilidad abierta y plural<sup>3</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

<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 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 (1988, p. 32).

<sup>3</sup> “El monumento requiere de soluciones distintas e inventivas. Todas se pueden dar en un mismo edificio” (J. Moreno Ortolano, comunicación personal, enero de 2022).

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, p. 5).

Sin embargo, y aceptada esa génesis coyuntural, 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. Es desde esta condición de partida, en líneas generales, desde la cual sus intervenciones pueden ser leídas en el sentido sugerido por Ignasi de Solà-Morales. Se trata, por tanto, de operaciones que se 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 (2001). El nacimiento y traspaso de este poso teórico –fuente que abastece el pensamiento del arquitecto murciano– infiere, en consecuencia, un desafío afín y común compartido: la arquitectura entendida como un ejercicio constante de reinterpretación o relectura del lugar en el que se interviene.

Fuertemente ligado a este primer centro de discusión, se evidencia el hecho de haberse descartado en su obra, salvo en casos muy particulares, procedimientos o estrategias miméticos o ‘tautológicos’; y este punto quedará impreso, por ejemplo y muy tempranamente, en los razonamientos que estimulan la construcción de los Edificios de nueva planta para la Plaza del Romea (1973-1977), 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>4</sup> (Figuras 1 y 2). Poco después, ya en el vecino Edificio Arco de Santo Domingo (1976-1980), podrá volcarse el mismo principio de actuación, en donde, tal y como señala su autor, se busca originar “un eje alternativo ortogonal al del Teatro Romea, dotando al espacio urbano de un cortés duelo de perspectivas” (Molina Serrano, 2019, p. 316) (Figuras 3, 4 y 5). Ambas actuaciones, como primeros destellos de sus posicionamientos intelectuales y de las consiguientes acciones en la ciudad histórica, sugieren una visión dirigida o motivada desde la oportunidad, que supone escribir un capítulo<sup>5</sup> propio y nuevo con la intención de facilitar el diálogo entre la tradición de la ciudad que permanece (aunque cambie) y la que comienza a darse.

A este punto destacado se suma, por lo mismo, una deliberada toma de posición: su trabajo ha quedado desligado del estéril debate que todavía protagonizan 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. La posición de Molina, sin embargo, se organiza en un punto intermedio que desecha esas dos vertientes extremas y sus conflictos<sup>6</sup>, a fin de evitar tanto un tributo entusiasta y desmedido por la novedad y el cambio como la vacua necesidad nostálgica de la reposición estilística. El equilibrio o interludio preciso se encontraría, pues, entre ambas posturas.

Respecto a esto último se hace significativo, en efecto, un modo de ver o pensar la ciudad que, cuando media en lo urbano, no es especialmente partidario o condescendiente con la repetición o reproducción literal de lo existente mediante la analogía (salvo situaciones límite), ya 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 y contados 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,

<sup>4</sup> Memoria del proyecto, en Archivo Provincial de Murcia y Archivo Privado Juan Antonio Molina Serrano.

<sup>5</sup> Pero dentro de una máxima: “En los proyectos procuro escoger mínimos criterios de actuación y mantenerlos hasta el final” (J. Moreno Ortolano, comunicación personal, enero de 2022).

<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 Cervera, 2002, p. 50).

mediando más allá de impulsos estrictamente preventivos o restauratorios<sup>7</sup>; 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, p. 6).

**Figuras 1, 2, 3, 4 y 5. Planta y alzado (croquis final del autor) de los Edificios del Romea, J. A. Molina, M. Ruipérez A. y V. Pérez A. Planta, imagen exterior y entorno urbano. Detalle de los miradores del Edificio Arco de Santo Domingo, J. A. Molina, Murcia, España**



Fuente: Archivo Provincial de Murcia y Archivo Privado Juan Antonio Molina Serrano.

Superada la idea de una acción proyectual encaminada a repetir, o fruto exclusivo de la continuidad con lo existente y que, muy al contrario, entiende toda operación sobre el locus como un instrumento capaz de trascender sus propios límites impuestos, la obra de Molina se alía respecto a un lineamiento teórico, ya enunciado o sostenido por Rafael Moneo: “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, p. 8).

Desde la pretensión, finalmente, que toda praxis en la ciudad revela como reto interpretativo de lo existente, derivado de esta forma de pensar y de participar en lo construido (Moneo, 1994; Solà-Morales, 2001), Molina añade un valor estructural y diferencial que se traduce en la particular importancia que tiene para él entender y situar la intervención como un pretexto y una ocasión para ligar y unir ciudad –crear ciudad–. No se trata de operar únicamente sobre conjuntos o monumentos aislados en un marco o situación específico; construir arquitectura, para el arquitecto nacido en Murcia, supone una oportunidad, antes que nada, para construir un lugar<sup>8</sup>. Y es que este contenido germinal de proyecto –fuertemente inserido en su pensamiento– se erige, no cabe duda, como una herramienta o cimiento esencial del proyectar: “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, p. 53).

<sup>7</sup> Esta postura bien podría 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” (1990, p. 120).

<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 Serrano, 2022, p. 4).

Seguramente este constituya el gran eje sobre el 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, p. 138). Por esta razón, toda actuación en la ciudad no puede concebirse meramente como un procedimiento de ‘cirugía o sutura’ que recupera o revaloriza un pasado perdido o degradado, sino también como una inmejorable conveniencia para brindar un nuevo lugar para la actividad colectiva y ciudadana. Tal actitud quedará especialmente referenciada en el Centro de Artesanía de Lorca, obra de Juan Antonio Molina, donde se concreta y vierte su discusión teórica y la plasmación definitiva de sus ideas.

## 2. Breve apunte metodológico

Este trabajo busca cubrir una falencia: dar a conocer una producción que no se ha puesto en valor en su dimensión más completa. Los resultados ampliados de la investigación (Moreno Ortolano, 2018) se han 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. Se suman, a este respecto, las últimas conversaciones mantenidas con el arquitecto y que han versado sobre el recorrido temático o interpretativo que sostiene la investigación que se presenta: su postura frente a la ciudad histórica y la intervención patrimonial.

Por último, los resultados se organizan 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 resumen, variables que intentan situar su ejercicio profesional en un mapa general y sintético de lecturas, dando a conocer sus itinerarios teóricos y proyectuales.

## 3. Actuar en el pasado: 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 (De Gracia, 1992) y comprende proyectos tales como el Restaurante los Apóstoles (1977), el Colegio de Arquitectos de Murcia (1979-1982) o la Vivienda Unifamiliar en La Alberca (1985-1988). Se incluirían, entonces, en el apartado: ‘Hacia las preexistencias: apropiaciones y matizaciones’. 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 (Moreno Ortolano, 2018).

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 capítulo: ‘Hacia una nueva cualificación del lugar: modificar y ampliar las preexistencias’. 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 (1985-1989); el Teatro Vico de Jumilla (1985-1988); la Casa del Agua (1991-1995); 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 (2008-2012).

Por último, encontramos un tercer nivel que se ha querido denominar: ‘Trascender el lugar: construir el presente respetando el pasado’ y que incluye, mediante el examen de un único caso de estudio como es el Centro de Artesanía de Lorca (1985-1988), 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. Hacia las preexistencias: apropiaciones y matizaciones

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 (Figuras 6 y 7), 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" (J. Moreno Ortolano, 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<sup>9</sup>. 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 (Figuras 8 y 9)<sup>10</sup> y detalles como la escalera interior de acceso o la propia placa de bienvenida (realizada por Juan Martínez Lax) con el logotipo del Restaurante (Figuras 10 y 11).

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>11</sup>. El Restaurante ofrecería también una deliberada escenografía<sup>12</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.

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 (Figura 12) 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 De Arana, 1983).

<sup>9</sup> (Comunicación personal, 16 de marzo de 2015).

<sup>10</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>11</sup> Memoria del proyecto, en APM y AP-jaMS.

<sup>12</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 Serrano, 2022, p. 8).

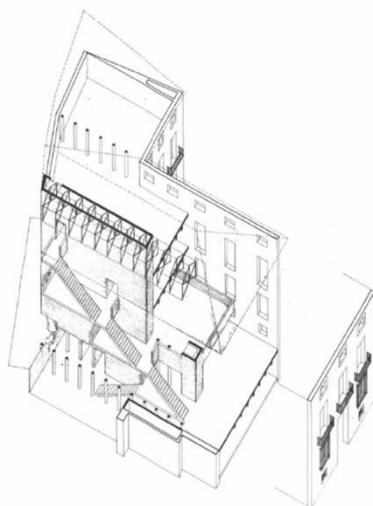
Figuras 6, 7, 8, 9, 10 y 11. Planta del restaurante después de su intervención. Imagen del exterior y su entorno. Detalles de las instalaciones interiores, persianas enrollables e iluminación. Imagen de la escalera interior y placa de bienvenida. Restaurante Los Apóstoles, J. A. Molina, Murcia, España



Fuente: APM y AP-jaMS.

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 (Moreno Ortolano, 2018) (Figuras 13 y 14).

Figuras 12, 13 y 14. Axonometría. Exterior del edificio con detalle de intervención en la cubierta. Interior y escalera. Colegio de Arquitectos de Murcia, J. A. Molina, J. L. de Arana y M. Aroca, Murcia, España



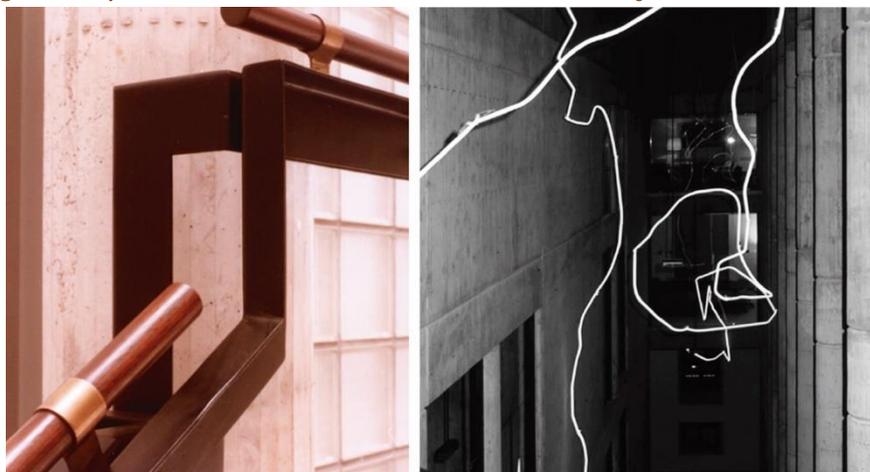
Fuente: APM y AP-jaMS.

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. 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 (Figura 15)– 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 (Figura 16).

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. 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” (J. Moreno Ortolano, 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, así, de los argumentos iniciales (Figuras 18 y 20).

Figuras 15 y 16. **Detalle de pasamanos de barandillas de las escaleras e hilos de iluminación.**  
**Colegio de Arquitectos de Murcia, J. A. Molina, J. L. de Arana y M. Aroca, Murcia, España**



Fuente: APM y AP-jaMS.

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” (J. Moreno Ortolano, comunicación personal, enero de 2022) –véase el zaguán o espacio intermedio, por ejemplo (Figuras 21 y 22)–. 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 (Figura 17).

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 (Figura 19), 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 (Moreno Ortolano, 2018). Allí, desde lo que parece haber sido tratado como un caleidoscopio, irradia la luz coloreada que termina por trasladarse a su interior (Figuras 21 y 22).

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 neo tradicionalista 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, p. 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.

Figuras 17, 18, 19, 20, 21 y 22. Planta de la vivienda. Imagen de su exterior tras la intervención y sección longitudinal. Fachada trasera y zaguán o espacio intermedio. Vivienda en La Alberca, J. A. Molina, La Alberca, Murcia, España



Fuente: APM y AP–jaMS.

## 5. Hacia una nueva cualificación del lugar: modificar y ampliar las preexistencias

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 (Moreno Ortolano, 2018).

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>13</sup>, el cual, sin lugar a dudas, ofrece una de las actuaciones más maduras y sensibles del autor (Figuras 23 y 24). 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>14</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, p. 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 Serrano y Sánchez Morales, 2009, p. 6).

Figuras 23, 24 y 25. **Imagen exterior de contexto y detalles de la intervención (reposición de almenas según ‘principio de identificación’). Castillo de Vélez Blanco, J. A. Molina, J. A. Sánchez Morales, Almería, España**



Fuente: APM y AP-jaMS.

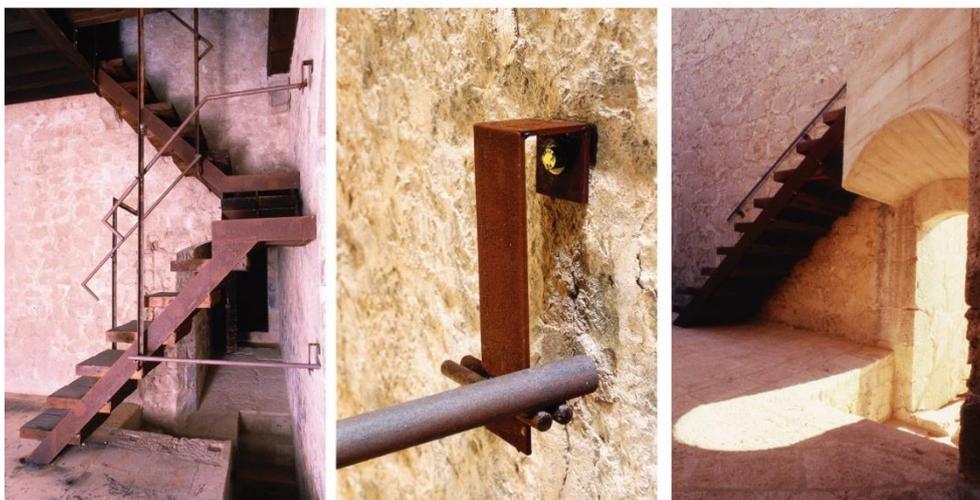
Las fases desarrolladas entre los primeros proyectos (1982), los relativos a la Torre del Homenaje (1987) y los posteriores (1994-2002, estos últimos los más importantes y significativos) evidencian el talento interpretativo de la construcción: “siempre ha sido relevante que toda nueva aportación

<sup>13</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>14</sup> “Reconozco que el recuerdo de Scarpa me ayuda, sobre todo en la escala del detalle” (J. Moreno Ortolano, comunicación personal, enero de 2022).

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, 2009); 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” (Molina y Sánchez, 2009).

**Figuras 26, 27 y 28. Reposición de accesos y detalles de ejecución. Castillo de Vélez Blanco, J. A. Molina, 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 (Figuras 25, 26, 27 y 28), 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 Serrano y Sánchez Morales, 1999 y 2009).

El Castillo de San Juan de Águilas (1985-1989) 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 Ortolano y Martínez-Medina, 2021), que ya había sido expuesta en una obra temprana como el Transformador para el ceramista Pedro Borja (1972-1973). 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 (Figura 29).

**Figura 29. Croquis del autor. Proyecto para el Castillo de San Juan de Águilas, J. A. Molina, Águilas, España**



Fuente: APM y AP–jaMS.

Como había sucedido con la propuesta ganadora y premiada del concurso para Lleida: Concurso Plan del Centro Histórico (1983-1985), de los arquitectos Luis Domènech y Roser Amadó en el que Molina admite haber encontrado un referente contemporáneo importante del que partir (Moreno Ortolano, J., comunicación personal, enero de 2022), se opta aquí por el rotundo elementalismo 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).

Desde esta misma senda y casi contemporáneo al anterior es su proyecto para el Teatro Vico de Jumilla (1985-1988). Al decimonónico teatro de Justo Millán se le agrega una pieza, resuelta en bloques de hormigón y junta de acero (Figuras 30 y 32), que busca cubrir las necesidades del conjunto –refuncionalización– y superar los límites interiores de lo construido –prevención, conservación y restauración (Delicado, 2017; Girón Sierra, 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 (Figuras 30 y 31). Inevitables parecen ser las referencias a Kahn para su Casa de Baños de Trento (1954-1957), o al Edificio del Tribune Review (1958-1961), 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.

**Figuras 30, 31 y 32. Imágenes exteriores del edificio original y su ampliación. Detalle de la fábrica en bloques de hormigón. Teatro Vico de Jumilla, J. A. Molina, Jumilla, España.**



Fuente: APM y AP–jaMS.

A tal efecto, Molina parece coincidir con la apreciación de Linazasoro cuando describe la fábrica de bloque de hormigón como la personificación del “grado cero de la expresividad” (1998, p. 66). Si la voluntad ampliada en Jumilla resulta ser su principal argumento, también lo es el hecho de haberla resuelto bajo esa comedia expresividad, grisalla o silencio que viene a asociarse con los atributos del material utilizado (Castellanos Gómez y Domingo Calabuig, 2011).

Una afín voluntad ampliada se respira en el encargo recibido en 1991 desde la Confederación Hidrográfica del Segura para la rehabilitación de la Casa de Administración del Embalse de Santomera, en la que pasará a ser la nueva Casa del Agua (1991-1995) (Figuras 33 y 34). A diferencia del vaciado vislumbrado en el COAMu, encontramos aquí una operación que se articula siguiendo dos puntos destacados: en primer lugar, se visibilizan algunos de los aspectos concernientes a la composición, impronta o carácter formal existente, muy notorios y significativos en el edificio de Fernando Garrido. De este modo, lógicas espaciales o circulatorias como es, en su caso, la escalera helicoidal del vestíbulo de acceso, se rehabilitan en su integridad, a fin de no invadir o alterar “la cualidad específica que le hacía reconocible” (Molina Serrano, 2019, p. 23) (Figura 33).

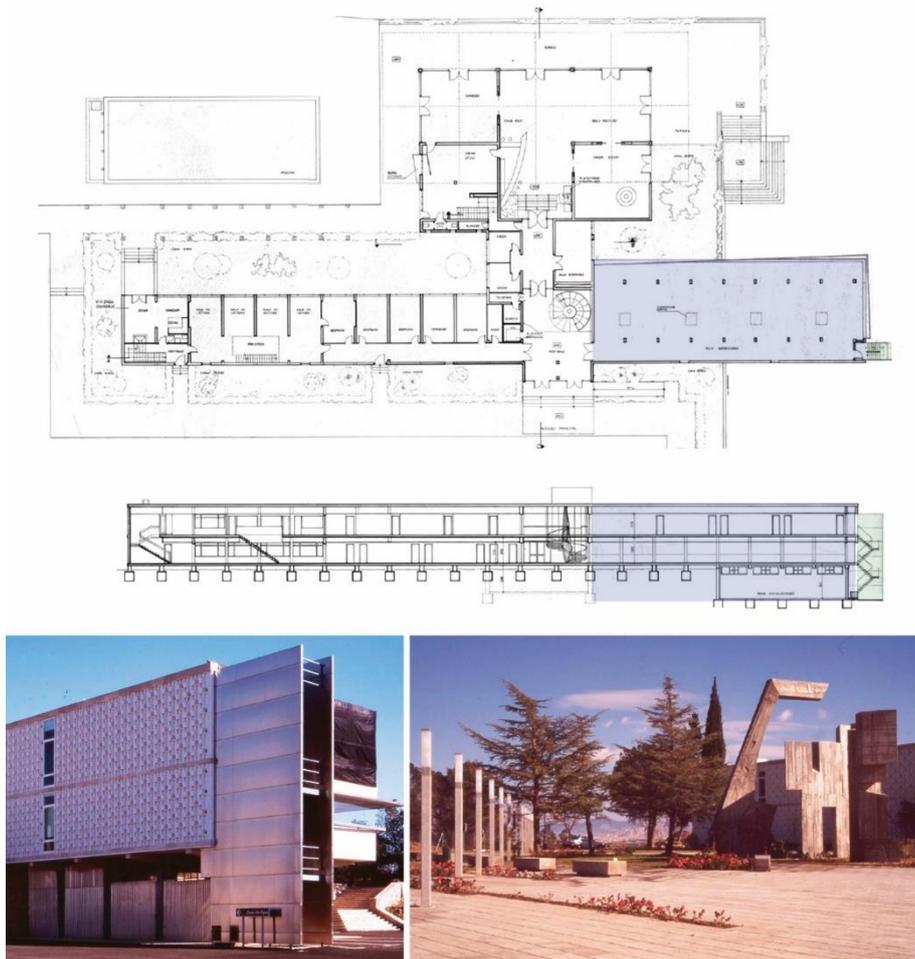
Se trata, en efecto, de resignificar testimonios de una espacialidad pasada pero reciente –también de su envolvente–, y en la que se advierte, desde la nueva intervención, el valor o legibilidad que se ha concedido a la singularidad del inmueble existente (Figura 34); como, por la misma razón, la condescendiente y feudataria postura que Molina ha estimado tener respecto al magisterio atribuido al arquitecto jienense y su obra. Simultáneamente, la necesidad de un nuevo programa y uso obliga a implementar las dotaciones del conjunto, dado que “La Confederación Hidrográfica del Segura proponía convertir el edificio en un centro de divulgación de todo lo referente a la cuenca del río Segura, incluyendo la exhibición del material histórico acumulado a lo largo de la vida de la Confederación, desde maquetas hasta documentación del propio archivo allí existente, despachos y aulas, sala de actos y proyecciones, y también espacio de estancia, ocio y celebración” (Molina Serrano, 2019, p. 19).

Esto último propiciaría una transformación que entrañaba eliminar los muros lineales de carga de ladrillo, situados en intervalos repetidos y constantes y que separaban las diferentes habitaciones del que había terminado siendo un hotel o lugar de estancia para ingenieros. El concebido ahora como un espacio diáfano exige a Molina una nueva solución estructural que pueda resolver la distribución de las cargas de la planta superior, tras eliminar los muros inferiores que la sustentan; a lo cual se sumaría –situación que explica la voluntad ampliada y no circunscrita de la propuesta– un núcleo vertical de circulaciones de servicio y una nueva pastilla que albergaría la sala audiovisual, enlazada con los dos bloques de diferente profundidad ya existentes y que permanecían conectados a partir de su pieza de acceso (J. Moreno Ortolano, comunicación personal, abril de 2023).

Al entorno paisajístico y sus inmediaciones se añadiría la participación del artista ciezano Pepe Lucas, a partir de un conjunto escultórico en hormigón que, siendo de su autoría, implicaría a ambos, arquitecto y escultor, en la colaboración y su ejecución constructiva (Figura 35). La rehabilitación, en resumen, infiere en su talante, abiertamente respetuoso pero complementario frente al patrimonio; en este caso, un patrimonio construido moderno (Pérez Escolano y González Martínez, 2015).

Especialmente controvertido será el encargo llevado a cabo –en colaboración con Arana y Aroca, en 1997– para la Capilla del Socorro de la Catedral de Murcia (Aroca, De Arana y Molina Serrano, 2002; Vera Botí, 1994). Tratándose de una pequeña actuación es, no obstante, otro caso profundamente ligado al complejo y sensible debate que impele consigo la intervención en los centros consolidados de la ciudad y sus principales y hegemónicos monumentos (Molina Gaitán, 2014). Llevada a cabo en la girola de la Catedral (Figuras 36 y 37), la solución buscaba 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” (Molina Serrano, 2002, p. 199).

Figuras 33, 34 y 35. Planta y sección longitudinal. Sala de audiovisuales (en azul) y circulación de servicio (en verde). Imagen exterior del edificio, entorno paisajístico y conjunto escultórico. La Casa del Agua, J. A. Molina, Santomera, Murcia, España



Fuente: APM y AP-jaMS.

Figuras 36 y 37. Imágenes exteriores de la girola de la Catedral de Murcia y su intervención. Capilla del Socorro, J. A. Molina, J. L. de Arana y M. Aroca, Murcia, España



Fuente: APM y AP-jaMS.

El marco operacional, distinto a lo divisado hasta ahora, anuncia un giro metodológico y formal más sereno y contenido respecto a las estrategias eclécticas acometidas en Apóstoles, La Alberca y Vico. Así, es ahora la gramática abstracta de la forma y la geometría elemental de los cuerpos, a partir del uso de un prisma regular conformado por planchas de plomo engatilladas entre sí y placas finas de ónix, la que parece imponerse como principal resultado o solución visible, constatando su conexión en cuanto a un sistema formal que es heredero directo de estrategias de proyecto afines al movimiento moderno (De Gracia, 1992). Sin embargo, la asunción de este mecanismo abstracto o racional de aproximación<sup>15</sup> no es contraria, en paralelo, a otra lectura adicional o complementaria del proyecto en donde sí se revela una búsqueda estrechamente asociada a la naturaleza o tradición de la fábrica catedralicia.

Los arquitectos pondrán especial interés, en este sentido, en la luz: entrada y llegada al interior, especialmente sugerida en los matices originados desde su proximidad con los materiales seleccionados. Al igual que en toda la mística barroca, el proyecto para la Capilla se ha centrado, en efecto, en 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>16</sup>. Efectivamente, se trataría de un caso de estudio que, siguiendo el catecismo de Paul Ricoeur, obedecería a una ‘confrontación’ que no es negativa ni excluyente –confrontar para relacionar–, sino que se alimenta del principio teórico: “la poética es la confrontación entre las partes” (Ricoeur, 2003, p. 13).

El trabajo realizado en el Ayuntamiento de Cartagena –antiguo Palacio Consistorial (Figuras 38 y 40)–, iniciado en 1996, diferencia dos líneas principales de aproximación: 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 (Moreno Ortolano, 2018). 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 (Figura 39). 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” (J. Moreno Ortolano, comunicación personal, enero de 2022).

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 (Figura 42), ya que “esta nueva iniciativa obedece a la voluntad de

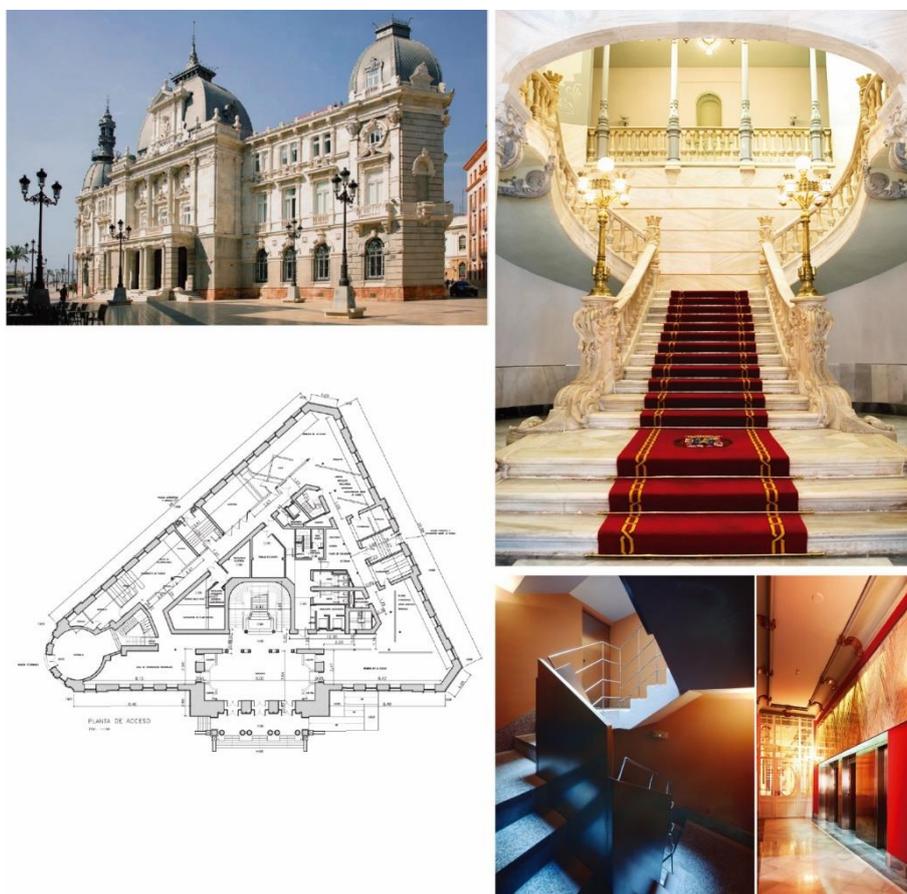
<sup>15</sup> Seguramente se trate de otro ejemplo o caso de análisis que podría permanecer contiguo o unido a la categoría de “colisión de estructuras formales” que, como explica Francisco De Gracia (1992, p. 7) “viene favorecida por la oposición sustancial entre abstracción y figuración tradicional (p. 281).

<sup>16</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” (2006, p. 46).

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” (Comunicación personal, enero de 2022).

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 neo tradicionalista sostenida y transitada que vimos y a la que se unen aquí estados parciales neorgánicos que terminan por reconocerse en las circulaciones verticales de servicio (Figura 41).

**Figuras 38, 39, 40, 41 y 42. Imagen del exterior y conjunto. Interior y escalera. Planta después de la intervención. Detalle de las circulaciones de servicio y su interior. Ayuntamiento de Cartagena, J. A. Molina, Cartagena, España**



Fuente: APM y AP–jaMS.

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>17</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

<sup>17</sup> De acuerdo con el ‘principio de identificación’ señalado por De Gracia (1992).

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 las posibilidades del 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, p. 17).

Breve apunte merece su planteamiento para el Edificio Anexo de Derecho (2008-2012), conjuntamente realizado con José Luis de Arana y María Aroca (Figura 43). 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 –activos y orgánicos– vislumbrados en Romea y aquí sustituidos por el estudio de la forma compacta, en la cual parece residir cierta afinidad o continuidad con la “tradición racionalista” (Capitel, 2002, p. 7); herencia, por otro lado, fuertemente vinculada a las estrategias de proyecto de la edilicia 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 (De Gracia, 1992).

Figura 43. Imagen exterior de la intervención y su entorno. 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: construir el presente respetando el pasado

El último marco de aproximación se sitúa sobre su particularmente relevante 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. Encontramos aquí, de esta manera, un paso diferencial respecto a lo ya sugerido –lo circunscrito, lo modificado y lo ampliado–; en definitiva, un desafío más complejo y ambicioso. 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) (Figuras 44 y 45). 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”<sup>18</sup>. 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”<sup>19</sup>. 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 formalizarse 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.

**Figuras 44 y 45. Croquis general del proyecto y su relación con el entorno urbano. Emplazamiento del Centro de Artesanía de Lorca entre la iglesia de San Mateo, el Palacio de Guevara y el acceso por el antiguo muro de las caballerizas. Centro de Artesanía de Lorca, J. A. Molina, Lorca, España**



Fuente: APM y AP–jaMS.

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 (Moreno Ortolano, 2019; Martínez-Medina y Moreno Ortolano, 2022).

Comenzaremos respecto a su organización compositiva, que bien podría ser el resultado de la combinación de los siguientes argumentos –que se sumarían a los complementarios y ya analizados en detalle: (Moreno Ortolano, 2019; Martínez-Medina y Moreno Ortolano, 2022)–. 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

<sup>18</sup> Juan Antonio Molina Serrano, (Memoria del) Proyecto Básico y de Ejecución de Centro de Promoción y Difusión permanente de la Artesanía, sito en Lorca (Murcia) (Archivo Regional de la Región de Murcia, Feb 1985), p. 5.

<sup>19</sup> (Molina Serrano, 1985, p. 5)

(Figuras 46, 47, 48 y 53). Ese ‘organismo’ excavado encuentra –quizá también atendiendo al otro parámetro tipológico próximo: el descrito por el Palacio de Guevara<sup>20</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 (Figura 50). Otros patios, además, de diferentes tratamientos y dimensiones (Figura 49 y 53), 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).

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 Ortolano, 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 (Figuras 47 y 53). Tal recurso proyectual, no obstante, y como el mismo autor sostiene (J. Moreno Ortolano, 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 (De 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.

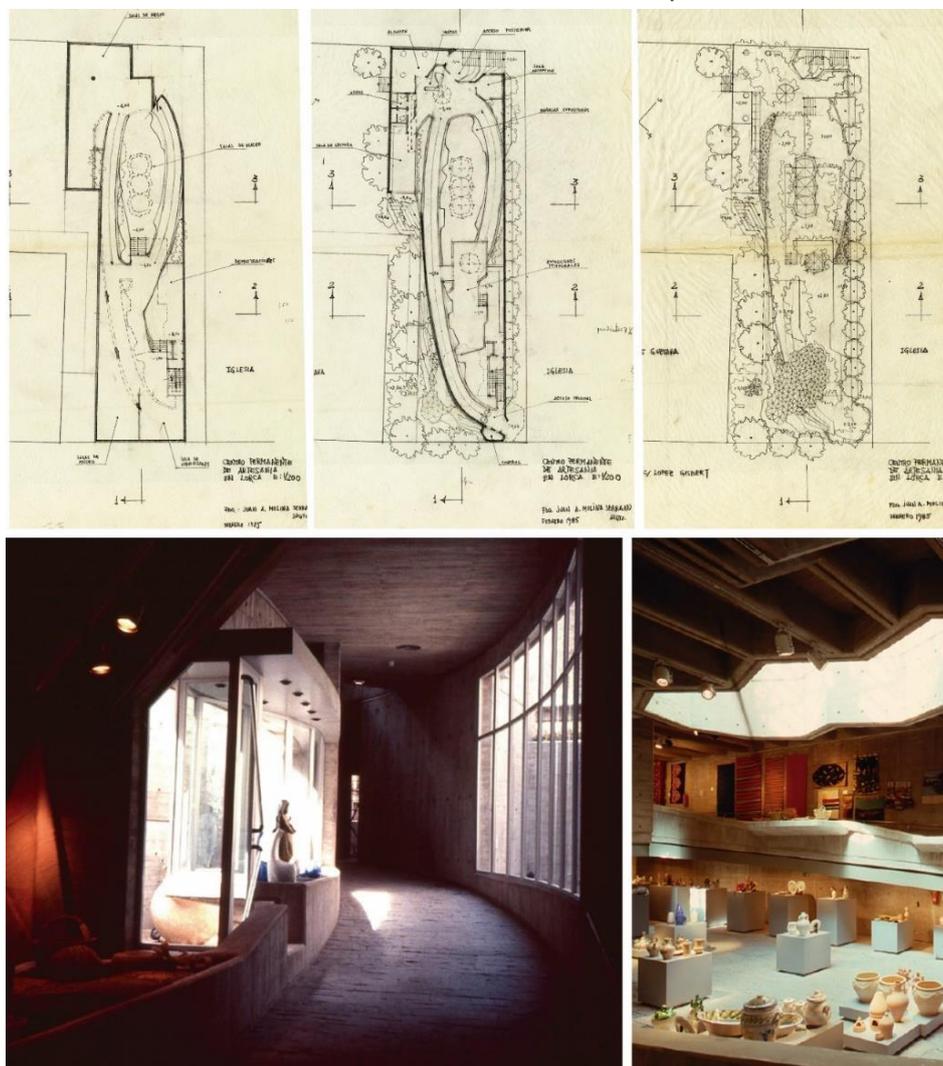
En último lugar, debe destacarse cómo la intervención pretende también ‘trascender el lugar’, lo que nos llevaría al último de los puntos que señalamos al comienzo. Lorca es el resultado del tratamiento de un nuevo entorno que busca ampliar la dimensión de la ciudad y su arquitectura. Se insiste, de 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 paisajes edilicios 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>21</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

<sup>20</sup> La restauración del inmediato Palacio de Guevara también es llevada a cabo por Molina (1990-1996).

<sup>21</sup> “Una plaza-jardín con los escalonamientos graduales precisos”. Memoria del proyecto, en APM y AP-jaMS.

núcleo cívico (Figuras 51, 52 y 53) 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”<sup>22</sup>.

Figuras 46, 47, 48, 49 y 50. Plantas de sótano, semisótano y cubierta-plaza ajardinada del anteproyecto. Imágenes del espacio interior. ‘Patio o plaza cubierta’ y lucernarios. Centro de Artesanía de Lorca, J. A. Molina, Lorca, España



Fuente: APM y AP-jaMS.

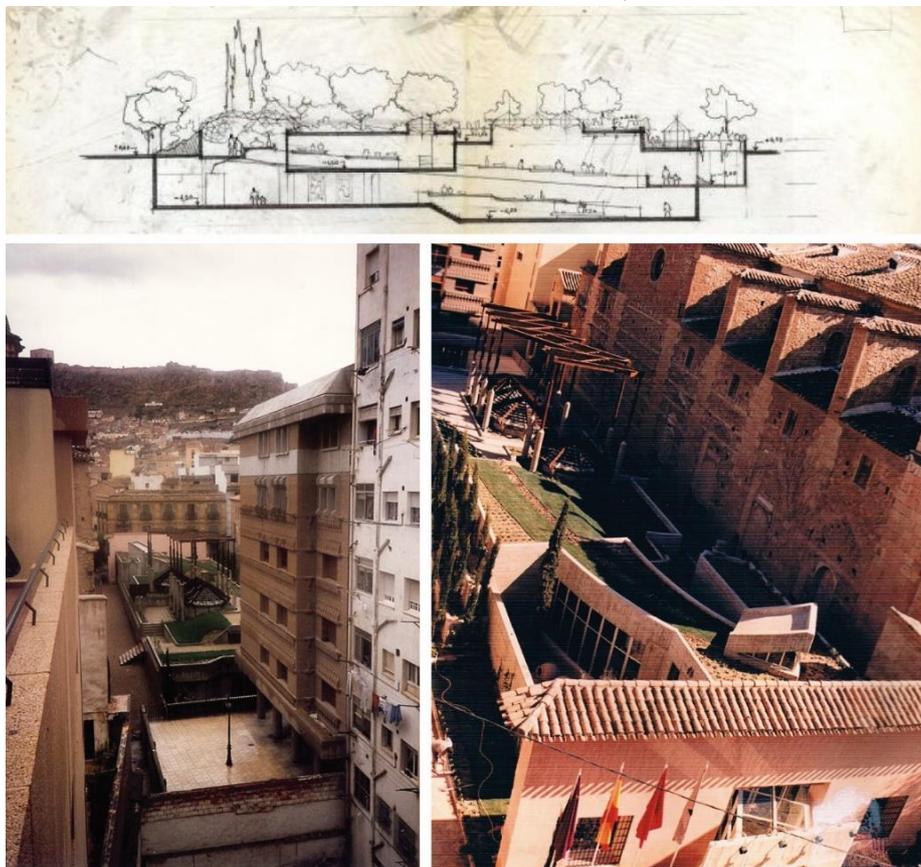
Su apertura y concatenación con la ciudad lo unen, además, con un ideal mediterráneo, altamente pregnante y presente en el pensamiento moderno<sup>23</sup>, pero enclavado en siglos de historia precedentes (Cortés Pedrosa, 2018), cuyas características, no cabe duda, han quedado impresas en las raíces 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, p. 461), disfruta e involucra en la ‘práctica’ (De Certeau, 1999) de los espacios públicos de la ciudad<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> (Molina Serrano, 2022, p. 14).

<sup>23</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 dejé de amar”. Le Corbusier. Discurso “Air, son, lumière”, pronunciado en Atenas el 3 de agosto de 1933 con motivo del IV CIAM.

<sup>24</sup> Sin embargo, la misma pretensión abierta y ‘hospitalaria’ del conjunto se reúne, en paralelo, a intenciones intimistas y recogidas – ‘hortus conclusus’– que dan cuenta de las raíces mixtas exploradas por el arquitecto.

Figuras 51, 52 y 53. Sección longitudinal por el eje de los lucernarios centrales. Imágenes de la cubierta-plaza ajardinada donde puede observarse la relación del edificio con la Iglesia de San Mateo, el Palacio de Guevara y sus inmediatos bordes urbanos. Centro de Artesanía de Lorca, J. A. Molina, Lorca, España



Fuente: APM y AP-jaMS.

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 Ortolano, 2022), sino también lecturas mucho más pretéritas –incorporación de matices tipológicos (Iglesia de San Mateo-Palacio de 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.

Finalmente; ¿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? Las cuestiones esbozadas y argumentadas en las líneas de arriba quieren quedar abiertas tras lo narrado, de modo que puedan ser completadas y enriquecidas por el lector.

## 7. Coda

Partiendo de la premisa sostenida por Solà-Morales de que “la relación entre una intervención de nueva arquitectura y la arquitectura previamente existente es un fenómeno cambiante en función de los valores culturales atribuidos tanto a la significación de la arquitectura histórica como a las

intenciones de la nueva intervención”, y coincidiendo con la idea de que “es un enorme engaño, pues, pensar que puede establecerse una doctrina permanente y, más aún, una definición científica de la intervención arquitectónica” (Solà-Morales, 2006, p. 35), podría, no obstante, y tras haberse analizado el variado colorido de las intervenciones llevadas a cabo por el arquitecto Juan Antonio Molina, llegarse a unos últimos titulares que, más allá de una sincronía temporal y de lo ya subrayado, puedan incorporarse para su comprensión final:

1. En primer lugar, habría que puntualizar que su actividad profesional permanece ligada, en síntesis, a un patrón autobiográfico: “Cabe reponer de forma fidedigna, reinterpretar de forma libre y añadir desde el deseo franco de aportación” (Molina Serrano y Sánchez Morales, 2009, p. 6). Todo su relato proyectual se alinea con estos tres principios, de los que parecen sobresalir los dos últimos puntos para quedar emparentados con lo que, acertadamente, Calduch señala como principal atributo de toda propuesta contemporánea en la ciudad: “encontrar el equilibrio entre conservar la memoria y enriquecerla con las propias aportaciones” (2007, p. 23). Las aportaciones del arquitecto murciano, tal y como se ha intentado mostrar en el itinerario expuesto, no han tenido como principal objeto cristalizar de acuerdo a estrategias basadas en el encadenamiento o continuidad de una imagen dada o existente de la ciudad<sup>25</sup>; aun así, los vínculos con la herencia urbana y edilicia están presentes, seguramente a partir de elementos de la composición o espacialidad implícitos o codificados, pero en donde termina por revelarse la presencia de un pasado.

Los Edificios del Romea, Arco de Santo Domingo y la rehabilitación en el Restaurante Los Apóstoles, por ejemplo, sugieren esta dirección; los primeros, a partir del detallado estudio de la envolvente – de los elementos semánticos existentes que motivan su aparición–; un despiece volumétrico dinámico y paratáctico que evidencia su voluntad hospitalaria y comunicativa con la ciudad, acaso insinuando un rol o cualidad que, leído en clave contemporánea<sup>26</sup>, alude directamente a una ciudad de talante barroco y a su principal y más distintivo protagonista, la fachada dieciochesca de Jaime Bort. El segundo, al dar continuidad interpretativa y libre –en su cerramiento– del balcón decimonónico; una visión ya impulsada desde la primera fase construida del Romea, y que supondría un gesto inevitablemente contestatario y tributario respecto a la traza perdida de su antecesor –el edificio de Pedro Cerdán que, tras su protestada demolición, habría de servir de lugar o solar para su génesis–<sup>27</sup>. Y el Restaurante, y a partir de una declaración más constructiva, como intencional homenaje que indaga en el valor estereotómico de lo murario, su carácter masivo, pétreo y pesante (Baeza, 2021), identificando y resignificando un pasado que había permanecido oculto y que pretende ahora rescatarse. En el uso de sus metodologías contemporáneas se constata, en efecto, y tras un análisis detenido, su vuelo o convivencia amistosa con el pasado; pero también su fidelidad respecto a un principio: la arquitectura entendida como “un proceso continuo de transformación del objeto arquitectónico” (Sáenz de Oíza, 1987, p. 123); sumáramos: de la transformación de la ciudad. Tales contenidos argumentales y vertebrales en su obra, ya esgrimidos en el entorno del Romea y en sus primeras incursiones, vendrían, como ya se subrayó en su momento, a despertar muy temprano,

<sup>25</sup> Vélez Blanco y Cartagena serían, al respecto, casos excepcionales que matizarían este lineamiento general, al incluir la aparición de determinados detalles que asumen una tal continuidad, aunque siempre de acuerdo al principio de identificación sugerido desde los nuevos materiales usados.

<sup>26</sup> La relación entre la arquitectura y la ciudad ha sido un tema de reflexión recurrente a lo largo de la historia. En el período barroco, por ejemplo, se superó la lectura compositiva monofocal renacentista y se adoptó una visión más abierta y porosa (Zevi, 1951) que reconocía la correspondencia y comunicación entre el edificio y su entorno urbano (Argan, 1973). Este cambio de paradigma se debió, en parte, a la influencia de las ciudades y los espacios urbanos que surgieron o proliferaron en este período, como las grandes plazas públicas y las fachadas monumentales que se abrían hacia las calles principales. En el siglo XX, ya en España, la relación entre la arquitectura y la ciudad se consolidó y desarrolló, como tema o problemática central disciplinar, a través de la revisión y lectura que algunos arquitectos y teóricos –como Rossi, Moneo y la Escuela de Barcelona, entre otros– hicieron de la ciudad. Estos movimientos propusieron una visión más crítica y reflexiva sobre la relación entre la arquitectura y la tradición urbana existente, llegando a plantear nuevas formas de entender la ciudad como un organismo vivo y en constante cambio. En este sentido, la obra de Molina se ha caracterizado por una búsqueda insistente entre el edificio y su entorno, y por la exploración de nuevas formas de integrar la arquitectura en el tejido urbano preexistente (Moreno Ortolano y Martínez-Medina, 2021). Aunque en su producción no exista casi ninguna referencia formal o figurativa tradicional, como sí pudo haberla con otros arquitectos de su generación impregnados de lo posmoderno, su arquitectura revela, pues, una intencionalidad relacional y comunicativa con la ciudad, que hunde sus raíces en aquellas primeras incursiones históricas y en el contexto temporal y teórico impulsado en el último tercio del siglo XX.

<sup>27</sup> La postura de Molina respecto al derribo del edificio anterior de Pedro Cerdán era contraria a la de los promotores de la primera fase del Romea, pero la protección patrimonial de ese momento no evitó su desaparición, lo que inspiró gran parte de la solución formal de la nueva fachada, que en sus miradores pareados ofrece un tributo a la identidad urbana de aquel primer inmueble (J. Moreno Ortolano, comunicación personal, abril de 2023).

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 recorrido (Moreno Ortolano, 2018).

2. El reconocimiento que toda intervención arquitectónica, pues y entonces, tiene como proceso de transformación en el que, inevitablemente, han quedado reunidos varios tiempos –desde su identificación y diferencias– está indisolublemente ligado a un aspecto diferencial: aceptar su naturaleza orgánica y evolutiva, porque la arquitectura, “como todo organismo vivo”, permanece sujeta al tiempo, y el “tiempo demanda evolución” (Molina Serrano, 2019, p. 19). Es precisamente esta última circunstancia coyuntural la que evita su deterioro o pérdida, ya que, como mantiene Fernández-Galiano, “la arquitectura detenida es una arquitectura muerta” (1996, p. 231). Su verdadera razón de ser radica en aceptar ese desarrollo connatural; aspecto, este último, irremisiblemente unido a la historia de la arquitectura.

La unión, relación y afable familiaridad de esos tiempos existentes, en el caso de Molina, parece haberse dado a partir de un doble recorrido o ambivalencia que reúne, en un escenario paralelo, una voluntad teórica y de acción fuertemente inclusiva, resultado de un proyecto de arquitectura basado en una metodología relativamente ‘neomanierista’ (escenografía, desequilibrio, presencia consciente de la contradicción<sup>28</sup>, etc.), junto con un relativo optimismo racional, ligado a un modo de pensar y proyectar que sigue apegado al rico caudal de la tradición racional y funcionalista (Baldellou y Capitel, 1998; Montaner, 2002). A este respecto, operaciones como la Capilla del Socorro y el Edificio Anexo se presentan como testimonios de esta otra ruta paralela, probablemente fruto de la validación geométrica y purista racionalista nacida de una estrategia de proyecto basada en la solvencia o confiabilidad concedida a la forma compacta (Capitel, 2016). Ambos son, no obstante y como venimos apuntando, estados del proyectar que conviven, desde su intermitencia, en el seno de ese talante ambivalente que viene a caracterizar su trabajo, lo que puede comprobarse en incursiones como la rehabilitación de la Casa del Agua o el Ayuntamiento de Cartagena, casos especialmente significativos en este sentido.

Todo el abundante y variado repertorio de intervenciones llevado a cabo por Juan Antonio Molina parece coincidir, asimismo –tal y como se puntualizó al comienzo–, con uno de los lineamientos argumentativos expuestos por Rafael Moneo y que engarzan con una actitud disciplinar ante la ciudad, en la cual el propio Molina ha encontrado una familiar idea de arquitectura o caja de resonancia. Su trabajo no puede entenderse, pues y tampoco, tal y como sucede con el arquitecto navarro y explica él mismo sobre su propia manera de proceder en la ciudad, “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, p. 8). Con la perspectiva con la que ahora contamos debe señalarse, por añadidura, que es esta una postura intelectual que se pliega a un componente teórico, enclavado en aquella toma de conciencia y sensibilización iniciada en los años setenta en España ya referenciada, y que se propagaría, en especial, a partir de intervenciones tan relevantes e influyentes como la de Rafael Moneo y Ramón Bescós en Bankinter (1972-1977). Será a través de Moneo, además, desde el cual el pensamiento de la Tendenza –ya más flexible, inclusivo e irregular (Valdés, 1982)– entrará en nuestro contexto, llevando la disciplina a una posición más atenta y asertiva con su pasado (Capitel, 2017), reivindicativa de una ciudad que pasa a ser entendida como un gran ‘taller’ de la historia y la tradición; lugar o marco de acción en el que la arquitectura ineludiblemente opera. Esa misma operación consciente sobre el contexto social o material, en continua transformación –e inextinguible e inacabable– se convierte, asimismo y como remarcamos al comienzo de este escrito, en un principio de proyecto aceptado y consignado en el peregrinaje profesional de Juan Antonio Molina.

3. Finalmente, otro punto reseñable de su trayectoria es la intencionalidad social que parece acompañar a buena parte de su ejercicio o actividad, igualmente visible y presente en el campo

<sup>28</sup> Su arquitectura vive del entusiasmo crítico, muy influyente en la España de los años setenta, que despiertan los lineamientos teóricos de Rossi y Venturi. Juan Antonio Molina obtiene, de ese caudal, “un certificado teórico” (J. Moreno Ortolano, comunicación personal, 16 de marzo de 2015) que ayuda a confirmar y validar algunas de sus primeras y dubitativas experimentaciones. No obstante, esta posible influencia se incorpora más como una idea o contenido argumentativo -propiciado desde la obra escrita- que como expresión de sus resultados proyectuales. En efecto, su confluencia se manifiesta respecto al precepto venturiano que defiende una arquitectura partidaria de ‘esto y lo otro’, en detrimento de una de ‘o esto o lo otro’.

general de la intervención patrimonial. La misma se anuncia en el tránsito de una escala de proyecto más micro o intermedia, para terminar por trasladarse a su lectura macro, la que definitivamente influye y queda inserida en la ciudad. Ya en el Restaurante –escala micro o intermedia– se observa cómo, tras haber cumplido con los requisitos iniciales de programa, se incentiva la implicación directa del visitante o usuario. Tal vínculo no se explora o logra, sin embargo, desde un entusiasmo puramente contemplativo o retiniano, sino animando directamente al comensal o visitante en la participación activa del lugar en el cual se lleva a cabo el acontecimiento gastronómico. Se resuelve, de esta manera, un problema de mediación en la tradición al redimir sus huellas originarias, pero haciendo partícipes directos de ese lazo de unión con el pasado a los usuarios, que pasan a ser protagonistas esenciales de la escenografía que sutilmente se les ofrece. Una cualidad sustantiva vuelve, así, a reaparecer en su trabajo: implicar e involucrar.

La gran escala de la ciudad será testigo de una misma intención –que fluye en su crecimiento–, hasta calar en el entorno en el que se despliega. La intervención pasa a ser entendida como la transformación de un ambiente<sup>29</sup>, siendo su principal objeto implementar una misma recreación social<sup>30</sup>. El Centro de Artesanía se postula, principalmente, en esta dirección, hasta el punto de poder sumarse a la categoría de proyectos u obras que, tal y como puntúa Luis Fernández-Galiano, “aspiran también a convertirse ellas mismas en paisajes contruidos donde el movimiento de bienes y personas cristaliza en nuevos espacios públicos” (2014, p. 96). La imagen de su corte longitudinal (Figura 51) es muy significativa a este respecto, al quedar plasmado en ella el intento del autor de rebasar la mera y analítica transcripción gráfica del proyecto o la representación urbana habitual para situar el acento en las relaciones de convergencia y tránsito peatonal ciudadano –invitación a la vecindad–, que pasan a ocupar, a partir del trazo libre de sus primeros croquis o dibujos, su principal protagonismo<sup>31</sup>. Es en esta iniciática representación donde puede advertirse el propósito enlazado y asociado –humanizado– del conjunto: una ciudad que se entiende como un todo o unidad heterogénea, hermanada a través de la aparición del Centro y en la que se manifiesta e intensifica una misma confianza o certeza: “la convicción de que alterar los lugares existentes sólo se justifica si los hacemos más adecuados para la vida del hombre” (De Gracia, 1992, p. 178). Por tal razón, este podría haberse situado como un valor cultural, atribuido tanto a la significación de la arquitectura histórica existente del lugar, la urbe lorquina, como a las intenciones perseguidas por la nueva intervención (Solà-Morales, 2006)<sup>32</sup>.

Con la atención puesta en esta última idea, situada como punto destacado y relevante de la actuación en Lorca, pero extensiva con sus tonalidades, como hemos tenido oportunidad de comprobar en una buena parte de su actividad, se podría argüir que es esta última, en resumen, una fuerza dinámica que espolea el centro intelectual y vital del arquitecto murciano.

Su trayectoria profesional no ha tratado únicamente, en efecto, de distinguir relaciones de parentesco o diferencia, mimesis o alternativa, posibles vínculos formales o volumétricos con lo existente (expuestas en determinados momentos desde lo sugerido o implícito –lógicas espaciales, constructivas, etc.–), sino también de entender la intervención como un acto u operación en lo vivido y habitado, en lo que se sigue viviendo y habita (Gehl, 2006). Se trata, de esta manera y por añadido, de una validada posibilidad en la que ofrecer un lugar para consolidar esas relaciones se convierte en

<sup>29</sup> Efectivamente, y tal y como defiende Antonio Fernández Alba, toda intervención en la ciudad no puede desprenderse “del vínculo y la servidumbre del lugar construido”, ya que su principal característica consiste en operar sobre la “transformación de un determinado ambiente” (1997, p. 37).

<sup>30</sup> Molina pertenece a una generación de arquitectos españoles que se formaron en un momento de intenso debate teórico, experimentación arquitectónica, apertura hacia las corrientes internacionales y búsqueda de nuevas formas de entender la disciplina y su relación con la sociedad. Es importante destacar, a este respecto, que su trayectoria se ha desarrollado en un contexto histórico y político complejo, marcado por la transición democrática y la recuperación de la ciudad como espacio público. La arquitectura y el urbanismo se convertirían, así, en herramientas clave para la transformación de la ciudad y la construcción de una sociedad más justa y democrática.

<sup>31</sup> Su composición y coloreado revela, por ende, un fuerte contenido ambiental concedido a la vegetación, los árboles de gran porte y las barreras blandas que la masa de flora y los arbustos definen.

<sup>32</sup> Lamentablemente, la desidia institucional y el abandono condenaron, hace años, a que aquel espíritu noble del proyecto se viera frustrado por no entenderse y respetarse los significados y bondades del ejercicio propuesto. Hoy día, la posibilidad de la plaza en su cubierta ha desaparecido y el Centro, en su interior, se salva como museo, a pesar de la acumulación repetida de objetos. Quizá estemos todavía muy lejos de entender que la arquitectura contemporánea –último tercio del siglo XX– también merece salvarse, como expresión y representación de un patrimonio cultural y social cualificado e insustituible.

la primera y esencial lectura de proyecto. Las aportaciones e incursiones patrimoniales del arquitecto murciano 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.

Seguramente, todas las cuestiones volcadas colindan con contenidos no circunscritos exclusivamente a su obra, que incluyen o arrastran consigo valores pedagógicos –el que del mismo modo ha podido cotejarse a partir del estudio de su trayectoria profesional–. En definitiva, sobrevuelan problemáticas estructurales del proyectar arquitectónico que bien podrían seguir ejerciendo un papel referencial en el campo de las ideas de nuestra contemporaneidad, además de en las Escuelas de Arquitectura en las que desempeñamos la enseñanza. El lector podrá sumar, al hilo de las líneas interpretativas sugeridas en este y otros textos, qué otras pautas críticas relevantes ayudarían a completar los argumentos aquí tratados, cada uno de los cuales ha tenido como principal objetivo propiciar la apertura de una posible y fértil discusión sobre la obra del arquitecto Juan Antonio Molina Serrano.

## Agradecimientos

El autor desea expresar su afectuoso agradecimiento al arquitecto Juan Antonio Molina por su continua disponibilidad, ayuda y atención. Especialmente significativa ha sido la colaboración de Candelaria Andrea López que se ha convertido en valiosa e imprescindible compañera de viaje en este y otros trabajos. Del mismo modo, esta investigación se ha beneficiado de las aportaciones, sugerencias y comentarios realizados por los evaluadores anónimos y externos, que han contribuido a mejorar y enriquecer el manuscrito original. Asimismo, se expresa la gratitud a Clemen Corbalán y a los profesores Andrés Martínez Medina –por sus valiosas orientaciones y apuntes–, Roberto Londoño y Reme Perni, así como a Rodrigo Martín Iglesias, Marcelo Robles y Tatiana Urrea; todos compañeros docentes, y estimulantes catalizadores de conocimiento. Por último, se desea manifestar que el presente artículo ha quedado vinculado al grupo de investigación MAP (Metrópolis, Arquitectura y Patrimonio), de la Universidad de Alicante.

## Autoría

El trabajo se ha desarrollado por el autor en su totalidad. Desde las primeras pesquisas de archivo, pasando por la conceptualización y diseño de la investigación, hasta su construcción literaria y formal.

**Conflicto de intereses:** El autor declara que no hay conflicto de intereses.

## Bibliografía

Alonso del Val, M., (2018). Construir en la historia. *P+C: proyecto y ciudad*, 9, 137-146. <http://hdl.handle.net/10317/7197>

Amadó Cercos, R. y Domènech Girbau, L. (1985). Remodelación en el centro histórico de Lérida. *Revista Arquitectura 100 años*, 254, 33-41. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1981-1986/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1985-n254-pag33-41.pdf>

Añón-Abajas, R. M. (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>

Argan, G. (1973). *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Aroca, M. y De Arana, J. L. (1983). Sede del Colegio de Arquitectos de Murcia. *Revista Arquitectura*, 240, 67-71. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1981-1986/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1983-n240-pag67-70.pdf>

- Aroca, M., De Arana, J. L., y Molina Serrano, J. A. (2002). Iglesia Catedral de Santa María (Murcia). *Memorias del Patrimonio*, 06, 175-202. <https://www.patrimur.es/documents/1806272/1815032/iglesiacatedraldesantamariademurcia.pdf/80d52c36-65f9-418a-b85d-b287cf5c74d8>
- Baeza, A. C. (2021). Estereotómico vs Tectónico. En: *Trece trucos de arquitectura*. Madrid, España: ACB. <https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2022/01/2020-Estereoto%CC%81mico-vs-tecto%CC%81nico.pdf>
- Baldellou, M. y Capitel, A. (1998). *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid, España: Suma Artis.
- Belda Navarro, C. y Moisés García, C. (1994). *La Catedral de Murcia, Sexto centenario (1394 -1994)*. Murcia, España: Darana.
- Calduch Cervera, J. (2002). *Temas de Composición Arquitectónica. Memoria y tiempo*. Tomo 11. Alicante, España: Club Universitario.
- Calduch Cervera, J. (2007). La duración: una alternativa de nuestra modernidad. En: Jiménez, A. y Monzonís, C., eds. *6 Rehabilitación de viviendas*. Valencia, España: Pencil.
- Capitel, A. (1983). *Inmueble monumental y forma urbana. 50 años de protección del patrimonio histórico. 1933-1983*. Madrid, España: Ministerio de Cultura.
- Capitel, A. (1988). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid, España: Alianza. [https://oa.upm.es/45359/1/Metamorfosis\\_Monumentos.pdf](https://oa.upm.es/45359/1/Metamorfosis_Monumentos.pdf)
- Capitel, A. (2002). Dejando atrás el siglo moderno. La arquitectura española de las instituciones, 1993-2001. *Revista Documentos de Arquitectura*, 50, 3-24. [http://oa.upm.es/44993/1/dejando\\_atras\\_opt.pdf](http://oa.upm.es/44993/1/dejando_atras_opt.pdf)
- Capitel, A. (2005). *La arquitectura del patio*. Barcelona, España: Gustavo Gili. [http://oa.upm.es/35270/1/La\\_arquitectura\\_del\\_patio.pdf](http://oa.upm.es/35270/1/La_arquitectura_del_patio.pdf)
- Capitel, A. (2016). *La arquitectura de la forma compacta*. Madrid, España: Abada Editores.
- Capitel, A. (2017). *La obra de Rafael Moneo hasta 1976 (I) / Antón Capitel, Universidad Politécnica de Madrid* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qAQsWYTN1GQ>
- Carballal Fernández, J. (1988). El centro de difusión de artesanía de Lorca: un sótano. *La Opinión*.
- Carta de Cracovia (2000), *Cuadernos del Patrimonio*, 5.
- Castellanos Gómez, R. y Domingo Calabuig, D. (2011). Bloques normales. *En Blanco. Revista de Arquitectura*, 6, 6-11. <https://doi.org/10.4995/eb.2011.6921>
- Chaves, N. (2005). *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Choay, F. (1992). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Cortés Pedrosa, J. (2018). La construcción del territorio mediterráneo desde una perspectiva ecológica. *Observatorio Medioambiental*, 21, 137-158. <https://doi.org/10.5209/OBMD.62656>
- Curtis, W. J.R. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900*. New York, Estados Unidos: Phaidon.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana. [https://monoskop.org/images/2/28/De\\_Certeau\\_Michel\\_La\\_invencion\\_de\\_lo\\_cotidiano\\_1\\_Artes\\_de\\_hacer.pdf](https://monoskop.org/images/2/28/De_Certeau_Michel_La_invencion_de_lo_cotidiano_1_Artes_de_hacer.pdf)
- De Gracia, F. (1992). *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*. Madrid, España: Nerea.
- Delicado Martínez, F. J. (2017). Jumilla, arquitectura y urbanismo. *Archivo de Arte Valenciano*, 98, 79-122. <https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/ba5a1bbc-c62d-4b4f-b1bc-b8ebb7bf2586/content>
- Fernández Alba, A. (1997). *1. Relaciones entre patrimonio histórico arquitectónico y proyecto de arquitectura*. En A.A.V.V. *Teoría e Historia de la Restauración*. Madrid, España: MRRP.
- Fernández-Galiano, L. (1996). Monumento nuevo. Patrimonio materno, la restauración y sus géneros. *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*, 7, 231-233.

- Fernández-Galiano, L. (2014). Los pedestales vacíos. *Arquitectura Viva – Obras topográficas*, 166, 9. <https://arquitecturaviva.com/articulos/los-pedestales-vacios>
- Ferrándiz Araújo, V-M. (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*, 06, 19-32. <http://hdl.handle.net/10317/5210>
- Flores Arroyuelo, F. (1998). Murcia. En Fernández Montes, (M. Coord.), *Etnología de las Comunidades Autónomas*. Madrid, España: CSIC.
- Gehl, J. (2006). *La humanización del espacio urbano*. Madrid, España: Reverte.
- Girón Sierra, F. J. (Coord.). (1986). *Cuadernos, Proyectos de Recuperación de Teatros*. Madrid, España: Dirección General de Arquitectura y Edificación MOPU.
- Grassi, G. (1980). *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Harvey, D. (2008). *París, Capital de la modernidad*. Madrid, España: Akal.
- Hernández Pezzi, C. (2014). Arquitectura mediterránea hoy: el entorno del Mar de Alborán. En *Conferencia Salón de Actos Unicaja*, Málaga, España. <https://www.amigosjabega.org/wp-content/uploads/2018/02/20141001-CR-27-Arquitectura-mediterranea-hoy.pdf>
- Hervás Avilés, J. M. (1982). *Cincuenta años de arquitectura en Murcia. La arquitectura, los arquitectos y su organización colegial. 1931/1982*. Murcia, España: COAMU.
- Humanes Bustamante, A. (1990). *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico (1980-1985)*. Madrid, España: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- Iracheta, C. F. (2019). La obra de Fernando Garrido y el Urbanismo en Murcia. En F. Garrido Rodríguez (Ed.), *De la relación entre el arte y la arquitectura. Entre los sentidos y la razón* (pp. 80-85). Murcia, España: Ediciones Tres Fronteras.
- Levinson, J. (2020). *The daring diagonal*. <http://joellevinson.info/the-daring-diagonal/>
- Linazasoro, J. I. (1998). El tiempo detenido: Dom van der Laan, una arquitectura de esencias. *Arquitectura Viva*, 58, 66. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6843075>
- Linazasoro, J. I. (2003). *Escrito en el tiempo. Pensar la arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo.
- Martínez-Medina, A. y Moreno Ortolano, J. (2022). Génesis del Centro de Artesanía de Lorca, de ja. Molina Serrano, 1985-1988: Un lugar enterrado. *En Blanco. Revista de Arquitectura*, 32, 109 a 121. <https://doi.org/10.4995/eb.2022.15625>
- Molina Gaitán, J. C. (2014). *Historia de la restauración de la catedral de Murcia: intervenciones desde 1928 a 2010* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cartagena]. Biblioteca digital RAI UPC. <http://hdl.handle.net/10317/4781>
- Molina Serrano, J. A. (1973). *Viviendas del Romea (Fase I) - Anteproyecto y memoria del Proyecto*. Archivo Regional de la Región de Murcia.
- Molina Serrano, J. A. (1977). *Restaurante Los Apóstoles - Anteproyecto y memoria del Proyecto*. Archivo Regional de la Región de Murcia.
- Molina Serrano, J. A. (1985). *Centro de Promoción y Difusión permanente de la Artesanía, sito en Lorca (Murcia) - Anteproyecto y memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*. Archivo Regional de la Región de Murcia.
- Molina Serrano, J. A. (2019). La casa del agua. En F. Garrido Rodríguez (Ed.), *De la relación entre el Arte y la Arquitectura. Entre los sentidos y la razón*. Murcia, España: Ediciones Tres fronteras.
- Molina Serrano, J. A. (4 de mayo de 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.

- Molina Serrano, J. A. y Sánchez Morales, J. A. (1990). Sobre la intervención del Castillo de Vélez Blanco (Almería). *Revista Velezana*, 09, 79-85. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5821700>
- Molina Serrano, J. A. y Sánchez Morales, J. A. (1999). *Dos décadas interviniendo en el Castillo de Vélez Blanco*. Extracto Memoria Proyecto consultada en Archivo Histórico Provincial de Murcia y Archivo Privado Juan Antonio Molina. 1-7.
- Molina Serrano, J. A. y Sánchez Morales, J. A. (2009). *Castillo de Vélez Blanco (Almería) - Anteproyecto y memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*. Archivo Regional de la Región de Murcia.
- Montaner, J. M. (2002). Posiciones en la arquitectura española. 1993-2002. *Revista Documentos de Arquitectura*, 50, 25-48.
- Montaner, J. M. (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Moreno Ortolano, J. (2018). Desafíos y alternativas en la intervención en el patrimonio construido. Apuntes sobre las actuaciones de Juan Antonio Molina Serrano. *AREA*, 24, 179-195. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8213780>
- Moreno Ortolano, J. (2019). El Centro de Artesanía de Lorca como síntesis de una trayectoria profesional. En: Sanz Alarcón, J.P., 22-27.
- Moreno Ortolano, J. (2023). Juan Antonio Molina Serrano: traspasar, caminar, detenerse. En *Escalas de lo humano. Colección construcción de lo público*. Bogotá, Colombia: UNIANDES y U. Nacional. Colombia.
- Moreno Ortolano, J. y Martínez-Medina, A. (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. <http://dx.doi.org/10.5821/ace.16.46.9756>
- Norberg-Schulz, C. (2005). *Los principios de la arquitectura moderna*. Madrid, España: Reverte.
- Pérez Escolano, V. (1990). *Encuentros y desencuentros entre pasado y porvenir. Un apunte*. Córdoba, España: Cuadernos del IAPH, V. P.
- Pérez Escolano, V., y González Martínez, P. (2015). Intervenciones en arquitecturas del s. XX en España. Casos de estudio y consideraciones patrimoniales. *Patrimonio cultural de España*, 10, 151-162. <http://hdl.handle.net/11441/33976>
- Pizza, A. (1994). *Ruina, forma y proyecto*. Cádiz, España: Cuadernos del IAPH, nº IV.
- Ricoeur, P. (2003). Arquitectura y narratividad. En *Arquitectonics, Mind, Land & Society, Arquitectura y Hermenéutica*, 4, 9-29. <http://hdl.handle.net/2117/120787>
- Rivera Blanco, J. (1999). *El patrimonio y la restauración arquitectónica. Nuevos conceptos y fronteras*. Madrid, España: Astrágalo.
- Sáenz de Oíza, F. J. (1987). Superposición y adaptación de nuevas estructuras en edificios antiguos. En: Caballero Zoreda, L. (dir): *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*. Madrid, España: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Solà-Morales, I. (2001). Teorías de la intervención arquitectónica. *Boletín PH* 37, 47-52. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1269/1269>
- Solà-Morales, I. (2006). *Intervenciones*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Valdés, A. (1982). Rafael Moneo: Retórica y Experimentalismo. *Revista Arquitectura*, 236, 41-47. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1981-1986/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1982-n236-pag41-47.pdf>
- Vera Botí, A. (Dir.). (1994). *La Catedral de Murcia. La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia, España: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
- Zaera, A. (1994). Conversaciones con Rafael Moneo. *El Croquis*, 64, 6-25.
- Zevi, B. (1951). *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Poseidón. <https://bibliodarg.files.wordpress.com/2015/10/zevi-b-saber-ver-la-arquitectura.pdf>