

24

AREA

**Agenda de Reflexión en Arquitectura,
Diseño y Urbanismo**

*Agenda of Reflection on Architecture,
Design and Urbanism*

Nº 24 | OCTUBRE DE 2018
REVISTA ANUAL

ISSN 0328-1337 [IMPRESO] | ISSN 2591-5312 [EN
LÍNEA]

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
Secretaría de Investigaciones



UBA, FADU.

Universidad de Buenos Aires Facultad de Arquitectura
Diseño y Urbanismo



6 EDITORIAL
> MARÍA LEDESMA

8 APERTURAS. LA NOSTALGIA Y LOS
OBJETOS MESTIZOS
> MARTÍN TISERA

D O S S I E R //

13 LA PARTICIPACIÓN DE LAS
PRIMERAS ARQUITECTAS EN
LA REVISTA DE ARQUITECTURA
(ARGENTINA, 1926-1947)
*The participation of the first women
architects in the Revista de Arquitectura
(Argentina, 1926-1947).*
> NATALIA SILVINA DALDI

27 DISPOSITIVOS PROYECTUALES.
PROCESO ITERATIVO LINEAL DE
DISRUPCIONES CONTINGENTES
*Design dispositive. Linear Iterative Process
of Contingent Disruptions*
> SANTIAGO MIRET

47 LA CIUDAD ISLÁMICA: SU
ENSEÑANZA EN LA FACULTAD DE
ARQUITECTURA, DISEÑO Y
URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD
DE BUENOS AIRES. ANÁLISIS DE
PROPUESTAS BIBLIOGRÁFICAS. EL
CASO DE CHUECA GOITIA
*The islamic city: its teaching in the
Facultad de Arquitectura, Diseño y
Urbanismo at the Universidad de Buenos
Aires. Analysis of bibliographical proposals.
The Chueca Goitia case*
> JAVIER ORLANDO CURROS CÁMARA

57 TERRITORIO Y ECONOMÍA POPULAR
EN EL CONURBANO BONAERENSE:
APORTES PARA EL
RECONOCIMIENTO DE PROCESOS
METROPOLITANOS GESTADOS EN LA
POS CONVERTIBILIDAD
*Territory and popular economy in the great
Buenos Aires: contributions for the
recognition of metropolitan processes
gestated in the post-convertibility*
> MARCELA VIO

73 DESNATURALIZAR LOS ABORDAJES
SOBRE LA DESIGUALDAD URBANA
EN EL SUR PORTEÑO
*Denaturing the approaches on urban
inequality in the south of Buenos Aires City*
> MARÍA EUGENIA GOICOECHEA
Y MARIANA GIUSTI

89 DESNATURALIZANDO FUNDAMENTOS
COLONIALES. REVISIÓN DE LA
POLÍTICA PÚBLICA PARA EL HÁBITAT
RURAL EN LA REGIÓN NOROESTE DE
CÓRDOBA, ARGENTINA
*Denaturing colonial foundations. Public
policy review for rural habitat in the
northwest region of Córdoba, Argentina*
> MARÍA ROSA MANDRINI, NOELIA CEJAS,
GUILLERMO ROLÓN Y ÁLVARO DI BERNARDO

105 REVITALIZACIÓN DEL HÁBITAT
HUMANO EN EL PÁRAMO
COLOMBIANO. RESIGNIFICACIÓN
DE LAS DINÁMICAS AGROECOLÓGICAS
VITALES Y REINVENCIÓN DE
TECNOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS
LOCALES PARA LA CUALIFICACIÓN DE
LA VIVIENDA CAMPESINA
*Revitalization of the human habitat in the
colombian moor. Resignification of the
agroecologies vital dynamics and reinvention
of local constructive technologies for the
qualification of housing peasant*
> LUISA FERNANDA GARCÍA GONZÁLEZ Y
JUAN SEBASTIÁN BELTRÁN SARMIENTO

121 HÁBITAT Y COLONIALIDAD: PRÁCTICAS
OTRAS PARA UNA LECTURA
DESCOLONIAL DEL HÁBITAT
*Habitat and coloniality: other practices for a
discolonial reading of the habitat*
> DENISE MATTIOLI

135 LOS LUGARES DE LA FRATERNIDAD
The places of fraternity
> GUADALUPE CIOCOLETTI

145 EL DISEÑO COMO POSIBILIDAD.
ENTRECRUZAMIENTOS DISCURSIVOS
Y CONSTRUCCIÓN DEMOCRÁTICA DE
LA REALIDAD
*Design as a possibility. Discursive interweavings
and democratic construction of reality*
> LUISINA ANDREONI

TEMÁTICA GENERAL |
GENERAL THEMATIC

163 ARQUITECTURA TROPICAL,
ENSEÑANZA Y DESARROLLO.
APUNTES A PARTIR DEL PAPEL
DE OTTO H. KOENIGSBERGER EN
LA CREACIÓN DE LA ESCUELA DE
ARQUITECTURA DE LA
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
*From tropical architecture to teaching
methods. Notes on the role of Otto H.
Koenigsberger in the development of the
Escuela de Arquitectura at the Universidad
de Costa Rica*
> NATALIA SOLANO-MEZA

- 179 DESAFÍOS Y ALTERNATIVAS EN LA INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO CONSTRUIDO. APUNTES SOBRE LAS ACTUACIONES DE JUAN ANTONIO MOLINA SERRANO**
Challenges and alternatives in intervening in the built heritage: notes on Juan Antonio Molina Serrano's Architectural projects
> **JUAN MORENO ORTOLANO**
- 197 JUAN KURCHAN Y EL PLAN DE RENOVACIÓN URBANA DE LA ZONA SUR DE BUENOS AIRES: ÚLTIMOS INTENTOS DE URBANISMO MODERNO**
Juan Kurchan and the urban renewal plan of the southern area of Buenos Aires: latest attempts of modern urbanism
> **FERNANDO DOMÍNGUEZ**
- 217 VIVIENDA SOCIAL Y ESPACIO URBANO. EL ADVENIMIENTO DE LOS PABELLONES COLECTIVOS EN LA CIUDAD DE CORRIENTES**
Social housing and urban space. The advent of the collective pavilions in the city of Corrientes
> **MIGUEL ÁNGEL RIERA**
- 237 LA BIOÉTICA, UNA PROPUESTA PARA EL DESARROLLO HABITACIONAL EN MÉXICO**
Bioethics, a proposal form housing development in México
> **ROSALÍA IVONNE CRUZ CERVANTES Y JESÚS ENRIQUE DE HOYOS MARTÍNEZ**
- 249 DEL MODELO A LA NORMA. PROCESOS DE TRANSICIÓN ENTRE PLAN DIRECTOR, CÓDIGO DE PLANEAMIENTO URBANO Y CIUDAD CONSTRUIDA**
From the model to urban regulation transition processes between urban regulations and already built city
> **MARÍA VICTORIA SABBADINI, CLAUDIO SEBASTIÁN LABRA, FACUNDO ROUCO OLIVA, JUAN FRANCISCO FREIJO Y MARIELA ALEJANDRA DELGADO**
- 265 UN ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DEL ACTIVISMO GRÁFICO EN EL MARCO DEL MOVIMIENTO UBA DE PIE**
An analysis of the particularities of the graphic activism in the context of the movement UBA de Pie
> **IGNACIO RAVAZZOLI**
- 281 CONTRASTES. EL ROL SIMBÓLICO DEL ESPACIO EN EL DISCURSO PUBLICITARIO**
Contrasts. The symbolic role of space in advertising discourse
> **PABLO VICENTE**
- 295 CONDICIONANTES DE LA FORMA EN EL MARCO DE LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE**
Conditioners of the form in the framework of teaching and learning
> **JUAN IGNACIO FERREYRA**
- 307 LA ESENCIA. UN PLANTEO DIDÁCTICO EN LA GÉNESIS PROYECTUAL**
The essence. A didactic proposal in the project genesis
> **JORGE GUSTAVO STEKAR**
- 327 DISEÑO PARTICIPATIVO COMO INSTRUMENTO PARA FOMENTAR LA ENSEÑANZA EXPERIMENTAL DE ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA: CASO CENTRO COMUNAL AL AIRE LIBRE BARRANCA CENTRAL, ECUADOR**
Participatory design as an instrument to encourage the experimental learning of architecture students: case outdoor community Barranca Central, Ecuador
> **DANIELA HIDALGO MOLINA Y ANA MARÍA ARCOS ASPIAZU**
- RESEÑAS**
- 346 EL PATRIMONIO URBANO RESIDENCIAL COMO RECURSO TURÍSTICO. EL CASO DE LA CIUDAD MEDIA DE PLYMOUTH**
> **DANIEL NAVAS-CARRILLO**
- 348 ESPACIO SOCIAL Y ESPACIO SIMBÓLICO, TERRITORIOS DEL DISEÑO**
> **LAURA A. IRIBARREN**
- 350 ACERCA DE LOS AUTORES**
- 356 CONVOCATORIA AREA N° 25**
- 357 CALL FOR PAPERS AREA N° 25**
- 358 INFORMACIÓN PARA LOS AUTORES**
- 361 INFORMATION FOR AUTHORS**

PALABRAS CLAVE

Ciudad histórica,
Patrimonio arquitectónico,
Criterios intervención,
Lugar y tiempo

KEYWORDS

Historical city,
Architectonic heritage,
Intervention criteria,
Site and time

> JUAN MORENO ORTOLANO

Universidad de Alicante (España)
Escuela Politécnica Superior IV
Departamento de Expresión Gráfica,
Composición y Proyectos
Universidad Nacional de la Matanza
(Buenos Aires)
Departamento de Ingeniería
e Investigaciones Tecnológicas

DESAFÍOS Y ALTERNATIVAS EN LA INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO CONSTRUIDO APUNTES SOBRE LAS ACTUACIONES DE JUAN ANTONIO MOLINA SERRANO

CHALLENGES AND ALTERNATIVES IN INTERVENING IN THE BUILT HERITAGE: NOTES ON JUAN ANTONIO MOLINA SERRANO'S ARCHITECTURAL PROJECTS

Resumen

¿Es posible construir una ciudad sin su historia?
¿Es posible conciliar las posturas sostenidas
desde la arquitectura contemporánea a través
del franco deseo de proximidad y hermandad
con las preexistencias heredadas? ¿Qué criterios
de análisis pueden considerarse como válidos
para verificar la compatibilidad de determinados
ejercicios arquitectónicos con respecto a los
lugares históricos o preexistentes en donde se
implantan? Estas cuestiones, al igual que otras,
componen o vertebran los apuntes que aquí se
exponen y que se sitúan en torno a un marco
de acción concreto: la trayectoria y obra, en
rehabilitación y restauración de edificios, del
arquitecto español Juan Antonio Molina Serrano,
y la relación de las mismas con el contexto de
producción (marco cultural y teórico) en el que
se desarrolla su acción profesional.

Abstract

Is it possible to build a city without its history? Is it possible to reconcile the perspectives supported by contemporary architecture through an honest impulse towards proximity and bonding with the inherited pre-existent forms? What criteria can be considered valid to verify the compatibility of certain architectonic designs with respect to the historical or pre-existent sites where they are going to be developed? These questions, and others, articulate this study and are posed in relation to a specific framework: the work and career, in rehabilitation and restoration of buildings, of the Spanish architect Juan Antonio Molina Serrano, as well as the relationship between these works and Molina's context of production (theoretical and plural framework).

Introducción¹

Juan Antonio Molina Serrano nace en Murcia, zona del levante español, y se titula por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1969. Su recorrido se reúne en casi cuatro décadas de actividad. Esta se despliega, fundamentalmente, por la geografía sur de España. Todo su trabajo ha permanecido silenciado por la crítica e historia de la arquitectura, por lo que se hacía necesario plantear un acercamiento en profundidad que pudiera aclarar algunas cuestiones y permitiera conocer al autor y el contexto en el que desarrolla su tarea profesional.

Su aventura proyectual debe situarse y entenderse desde un marco imprescindible: el definitivo despegue de una fuerte y creciente sensibilización patrimonial que se extenderá, en general, por todos los territorios. Durante la segunda mitad de los años setenta en España, efectivamente, se dará un ambiente o conciencia² política e institucional³, así como disciplinar⁴, que revelará una nueva actitud hacia la ciudad y su patrimonio⁵.

Las nuevas autonomías españolas, entonces en creciente auge, ya habían arrancado por medio de lecturas que irían mostrando un tono cada vez más condescendiente con el papel que la arquitectura contemporánea podía jugar desde su oferta y calidad como protectora de la pretérita⁶. Así, la reutilización o refuncionalización de los vestigios y contenedores del pasado, se convirtió, bajo el manto de nuevas formulaciones, usos y programas, la mejor de las herramientas para salvar y legitimar un patrimonio en peligro de olvido y derrumbe (Rivera Blanco, 1999).

Desde aquel clima aperturista, Molina Serrano lanzará sus propuestas que, inicialmente, se organizarán en torno a dos preocupaciones fundacionales: la referida a los niveles de modificación o intervención utilizados en las fábricas en las que se medía, y la que implicaba una aventura mucho más compleja e incierta que intentaba culminar en la creación o

salvaguarda de un entorno. Sobre esta última cuestión subrayamos la postura del crítico Norberto Chaves:

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

Este constituye uno de los grandes ejes sobre los que ha girado la propuesta proyectual de Molina Serrano. No solo se trata de diseñar (o, más bien, rediseñar) los lugares preexistentes, sino que estos deben acoger y potenciar esos comportamientos del *vivir* que han de ir asociados a la construcción de los lugares o universos sociales. De igual manera, sus posturas parecen sostenerse fuera de las fronteras de lo que se erige, todavía en nuestros días, como un debate estéril entre las dos caras más antagónicas de la rehabilitación contemporánea: 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*), y la que enclava su mirada en la innovación a ultranza como la mejor forma de actuación dentro de este campo. Al respecto, resulta muy relevante la apreciación de Juan Calduch Cervera:

Pero ambas posturas –repetición e innovación–, tomadas en sentido estricto, son simplificadoras y, en gran medida, ingenuas, en tanto y 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 (2002, p. 50).

1. El presente artículo amplía y completa algunas de las cuestiones presentadas en el pasado Simposio ICOMOS, Brasil, 2018. De la misma manera, expone parte de los resultados obtenidos dentro de una investigación tutelada y desarrollada desde el Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Escuela Politécnica Superior IV de la Universidad de Alicante (España) y los Departamentos de Ingeniería y de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza en Buenos Aires (Argentina).

2. Esta conciencia y sensibilidad queda manifiesta en las palabras de Antón Capitel (1983): “el plano de la ciudad y toda su estructura formal [...] toman sentido y explicación desde los monumentos” (p. 21).

3. Esto se debió, fundamentalmente, a un esfuerzo institucional, por parte de los gobiernos centrales y autonómicos, que acarrearía la inversión, recuperación y rehabilitación de los centros históricos y los edificios emblemáticos o de relevancia cultural.

Otro aspecto a tener en cuenta en la formación del arquitecto murciano es que todo su repertorio teórico concommita con los principios de complementariedad; por lo tanto, su recorrido se desliga de las tendencias melancólicas decimonónicas que, como se sabe, extraen su primer sustrato de las teorías o aplicaciones de Eugène Viollet-Le-Duc, en el siglo XIX. Su obra, más bien, se organiza en torno a las aplicaciones teóricas de contraste y aportación que, por aquellos años, ofrecían nuevos referentes e ideas dentro de la disciplina, y que bien podrían resumirse en la puntualización de 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).

Para Molina Serrano, intervenir en la ciudad supone, irremisiblemente, aportar ese “propio capítulo”⁷ al que alude Pérez Escolano, y que viene a facilitar un nuevo diálogo entre la historia del edificio que permanece (aunque cambie) y la que comienza a darse. Respecto a esto último, es clara la postura del propio arquitecto, tal y como queda reflejado en la memoria para la intervención, realizada en el Castillo de Vélez Blanco en Almería:

Por ello, 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. [...] Para nosotros siempre ha sido relevante que toda nueva aportación mantuviera el valor de la materia, la relevancia de la escala, la precisión geométrica, el control formal y el interés por la tecnología (Molina Serrano y Sánchez Morales, 2009, p. 6).

Quedan despejadas y explícitas sus intenciones en las líneas de arriba: consciente rechazo a reponer los vestigios del pasado desde posicionamientos que repitan lo existente mediante la analogía (salvo situaciones límite) o reanuden las siluetas formales de lo perdido (Linazasoro, 2003), y una intención, en cambio, que busca revitalizar o reagrupar los lenguajes encontrados (Pérez Escolano, 1990), partiendo de una operación sobre el contexto en el cual se actúa, hasta trascender los propios límites impuestos; una postura que bien podría enmarcarse dentro de la reflexión de 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).

Las sendas proyectuales que organizan el trabajo de Molina Serrano dentro de la temática de la rehabilitación se podrían resumir en las dos siguientes: en primer lugar, aquella que se inscribe dentro de lecturas preventivas o de conservación y que se da en edificios que, por haber sufrido un importante deterioro en el transcurso del tiempo, exigen labores de saneamiento estructural y otras actuaciones básicas y de emergencia. Esta senda, vendría marcada, en líneas generales, por un distanciamiento consciente sobre la fábrica, en la que se evitarían reconstrucciones, salvo situaciones especiales o concretas: “En estos proyectos se realiza una labor oculta, sin intención de protagonismo sino, al contrario, discreta y fundamentalmente curativa y que, en general, viene a resolver problemas de tipo estructural”

4. Antes de extenderse esta nueva conciencia, y tal y como comenta Pérez Escolano, la situación límite española en el franquismo había provocado una desconsideración muy importante que llevaría “la actividad de la restauración de monumentos a la proscripción absoluta” (citado por Capitel, 2009, p. 21).

5. Las posturas son herederas, en parte, del desarrollo del monumento como persistencia de la ciudad, ideado por Rossi y de las posturas sostenidas en sus teorías y en su libro *La arquitectura de la ciudad*.

6. Antonio Piza (1994) se ha referido al consenso entre las dos grandes dimensiones de la rehabilitación: restaurar y conservar: “transformar, metamorfosear lo preexistente, creando estructuras irreconocibles en su inédita originalidad [...] y al mismo tiempo trazar campos infranqueables de competencias autónomas con respecto al proyecto arquitectónico” (p. 37).

7. Su postura es heredera del magisterio, aquí matizado, de Camilo Boito y su defensa de la “diferencia identificable”, muy en boga en España a partir de los años ochenta, así como de Gustavo Giovannoni y sus posturas en contra del aislacionismo urbano de los monumentos. El calado de las teorías de los teóricos italianos durante el franquismo fue escaso, debido, como señala Capitel (2009), 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 (p. 32).

8. La *Carta del restauro* 1972 de Cesare Brandi (2007) abrirá una importante senda en la intervención sobre el patrimonio, al promover la idea de valor de uso del patrimonio arquitectónico. El monumento pasa a entenderse desde la noción de *ambiente*, y no como ente aislado. A esto se suma la apreciación por la *reversibilidad* de toda intervención, como otro momento más valorable de la historia del monumento.

(J. A. Molina Serrano, entrevista personal, marzo de 2016). Dentro de la misma se cuentan, fundamentalmente, las realizadas en el *Hospicio de Santa Florentina* (1972, su primera intervención en esta vertiente disciplinar), la *Catedral de Murcia* (1996-2002, a excepción de la *Capilla del Socorro*, que suma otras problemáticas), e incluso la propia *Iglesia de la Asunción*, en Moratalla (1984-1997) y el *Casino de Murcia* (1998-2003).

Encontramos también una segunda senda que explica de manera mucho más concreta y relevante aquellos mecanismos de intervención utilizados por el arquitecto (Moreno Ortolano, 2018a). Serán actuaciones, todas ellas, que refuncionalizan o resignifican los contenedores en los que se interviene y que van más allá de las voluntades preventivas o restauratorias, por lo que componen y enraízan una voluntad ya personal y, si se quiere, singular, como podemos comprobar 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 Serrano y Sánchez Morales, 2009, p. 6).

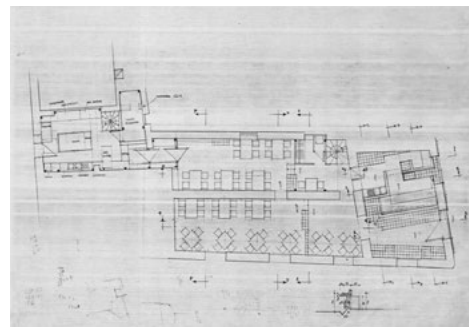
Dos pueden considerarse, dentro ya de este segundo recorrido, los criterios o niveles de modificación utilizados en sus intervenciones sobre el patrimonio. El primero se encuadraría en lo que Francisco de Gracia ha dado en llamar “rehabilitaciones circunscritas” (De Gracia, 1992). Si se ha querido señalar una diferenciación entre estas actuaciones y las que siguen, es porque se entiende que, a pesar de que, irremisiblemente, suponen una postura más allá del monumento en sí y, por lo tanto, incluyen la noción de

ambiente, tan en boga durante el último tercio del siglo XX⁸, no llegan a ser tan explícitas a la hora de cualificar el lugar, e incluso, de ofrecer una nueva postura ante él. Suelen ser casos, por lo tanto, que van a meditar bajo las directrices del edificio ya existente y sus límites, recogiendo u ordenándose dentro de la realidad anterior construida y dada. Aquí se incluyen proyectos que se iniciarían con el *Restaurante los Apóstoles* (1977) y el *Colegio de Arquitectos de Murcia* (1979), continuarían con la *Vivienda unifamiliar* en la Alberca (1985), y culminarían en el particular caso del *Castillo de Vélez Blanco* en Almería (1983-2002) y en el *Ayuntamiento de Cartagena* (2000). En un segundo nivel aparecen aquellos edificios que superan la estrategia del vaciado y trascienden los límites interiores de lo edificado, matizando las formas urbanas existentes o próximas a la fábrica en las que se interviene (es decir, suponen un nivel de intervención que termina renovando su *genius loci*); esto nos revela la preocupación del arquitecto por el contexto en el que proyecta, así como por las alteraciones sensibles a las que el mismo se somete. Todas estas intervenciones manifiestan un acercamiento directo a los referentes urbanos inmediatos y plantean un nivel de modificación superior que supera los límites estrictos murales de los casos citados. Por lo tanto, no únicamente habilitan un campo de modificación interno, al agregar elementos que resignifican las narrativas espaciales existentes en la operación, sino que añaden nuevos volúmenes o figuras (incluyendo ampliación de programa) que terminan por sobrepasar los límites de la intervención, promoviendo una alteración moderada o nueva cualificación del *locus* y la tipología preexistente. Dentro de este grupo destacarían las operaciones llevadas a cabo para el proyecto (finalmente no realizado) del *Castillo de San Juan*, en Águilas (1985-1989); el *Teatro Vico* de Jumilla (1987); y la *Capilla del Socorro* (1997-2002) de la Catedral de Murcia.



Fotografía 1

Restaurante Los Apóstoles,
1977. Arquitecto Juan Antonio
Molina Serrano. Exterior.
Fuente: archivo privado Juan
Antonio Molina Serrano.
Fotografía: Juan Antonio
Molina Serrano.



Itinerarios y propuestas. Casos de estudio

El primero de los acercamientos llevados a cabo por Molina Serrano en restauración y rehabilitación tiene lugar en un pequeño local destinado a albergar el *Restaurante los Apóstoles* (Fotografía 1 y Figura 1). Este proyecto verá la luz en 1977 y abrirá, desde muy temprano, un espacio dentro de su trabajo que compartirán ya las disciplinas arquitectónicas española, europea y latinoamericana en torno a la recuperación de la historia y su relación con la modernidad; sintonía que aflora, precisamente, en la memoria para el restaurante:

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 establece un diálogo diferenciado de lo nuevo con lo viejo. Es un paisaje que acepta verse encerrado en las respetables entrañas de un antepasado⁹.

Y es que el hallazgo de los muros originales del siglo XVIII y de materiales anteriores –siglos XII y XIII–, así como del collage de ladrillos que fue apareciendo tras las falsas escayolas, espesores de yeso y techos de cañizo,

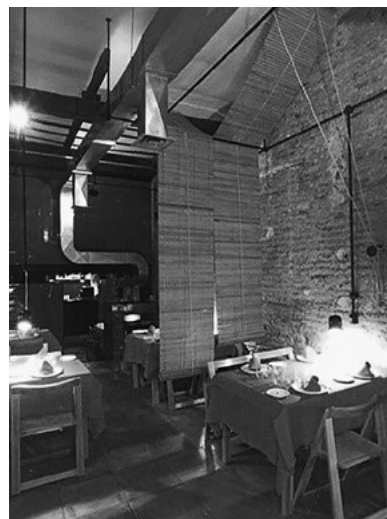
brindó la oportunidad de orquestar ese debate pacífico de contrarios que iría a caracterizar su trabajo y oficio como arquitecto. Se trataba de una rehabilitación en clave de apropiación, como el propio autor señala: “me apropio de lo que me encuentro; encuentro elementos, digamos, arqueológicos” (J. A. Molina Serrano, entrevista personal, marzo de 2016). Surge entonces la apuesta de significar los elementos encontrados: bienvenidas son, pues, todas las cicatrices históricas anteriores que se ponen en valor, los forjados de madera con revoltones que reaparecen tras los tres falsos techos de escayola y la incorporación, en su caso, de losas artesanales de barro.

Aquella actuación pretendía competir con la potencia del material existente, al generar un contrapunto que ayudara a diferenciar los límites de la intervención de los materiales encontrados. De esta manera, por ejemplo, no se podían poner piezas débiles, incapaces de dialogar con el protagonismo de los ladrillos presentes. La solución combinaba el imaginario pretérito con los referentes industriales; el espacio congregaba los toques medievales, los avatares y vestigios construidos de los negocios anteriores y las instalaciones: un gesto reivindicativo que imprimía un talante moderno a la operación, en contraste con la tradición y las huellas construidas preexistentes.

Figura 1

Restaurante Los Apóstoles.
Arquitecto Juan Antonio
Molina Serrano. Planta.
Fuente: archivo privado Juan
Antonio Molina Serrano.

9. Memoria del proyecto, Archivo Histórico Provincial de Murcia y archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.



Fotografías 2 y 3

Restaurante Los Apóstoles.

Interior.

Fuente: archivo privado Juan

Antonio Molina Serrano.

Fotografías: Juan Antonio

Molina Serrano.

Las conducciones eléctricas aparecerán a la vista, incluyendo los puntos de luz y los potenciómetros junto a las mesas, desde donde podía decidirse la intensidad de la luz y que facilitaban, así, la diferenciación individual de atmósferas: situaciones umbrías, relajadas o desenfadas en los espacios para la gastronomía. Los conductos de aire acondicionado colgados con la chapa galvanizada vista, apuesta innovadora en aquel momento, se combinaban con las persianas de madera enrollables que, al igual que las deliberadas intenciones lumínicas, se sumaban a la idea de subir y bajar, acotar o generar diferentes ambientes desde barreras blandas, entendidas estas como límites físicos frágiles (Fotografía 2). Con las persianas se conseguía, además, provocar efectos de fluidez espacial entre el exterior y el interior, al ser un sistema que generaba umbrales efímeros y modificables; todo ello sumado a la función protectora exterior frente al mediodía de la fachada principal y persiguiendo una coherencia unificadora de elementos y narrativas. Desde la conservación de los grandes

muros parietales de carga macizos, pasando por la modulación aplicada como sistema de medición a la barra de entrada y vestíbulo (antecedente de la actuación posterior en otro local: la *Cafetería y Restaurante J&L* de Murcia, 1981), hasta la literal expresión de las instalaciones, el mobiliario con sillas de tijera en madera, persianas enrollables y detalles como la escalera de subida y acceso al baño metálica o la propia placa de bienvenida del restaurante ofrecían un entramado de muestras e indicaciones entre lo artesanal (el oficio y el detalle) y el cuidado puesto en el valioso contenedor originario que, hasta la fecha de la intervención, se encontraba perdido o enmascarado tras los capados de las arquitecturas anteriores (Fotografía 3). El restaurante ofrecía también una deliberada escenografía, innovadora aquí y muy propia del autor a lo largo de todo su recorrido proyectual, en donde el acto de comer, *sentarse a comer*, posibilitaba un juego, un campo abierto de experiencias en donde el comensal elegía las reglas y condiciones de su propio escenario. Aquella sutil puesta en escena implicaba no solo al arquitecto,

sino también a todos los participantes, que se unían con el fin de completar la recreación que se había organizado en torno a ellos.

Otro proyecto a tener en cuenta será el realizado en 1979 para el inmueble de la que sería la sede del nuevo *Colegio de Arquitectos de Murcia* (COAMU).

Desde aquí se inicia otro recorrido, en la trayectoria vital y profesional del arquitecto, en el que colabora estrechamente con los arquitectos José Luis de Arana y María Aroca; de hecho, debe verse este desde la coautoría o colaboración y no como un proyecto vinculado exclusivamente a su ejercicio individual. La rehabilitación del colegio (Fotografía 4) explica, en líneas generales, varias orientaciones comunes de los arquitectos: rehabilitación y conservación, sin emular aquellas partes ya perdidas por la usura (desgaste formal) e insalvables del antiguo edificio; conservación de la fachada existente, como preexistencia de valor patrimonial y urbano de la ciudad; adaptación al nuevo programa –reversibilidad–; y actuación, siguiendo los principios de identificación, que entienden que la nueva arquitectura debe distinguirse de la caja muraria histórica sin caer en fáciles concesiones miméticas. Efectivamente, se da aquí una situación de deterioro insalvable que conduce la propuesta hacia la creación de un nuevo contenedor, aspecto que Capitel ve como sintomático dentro de la restauración:

Para un monumento en crisis ruinosa son más deseables los apeos y auxilios estáticos exteriores y visibles, aun cuando tengan un carácter inmediato o *brutalista* si son eficaces y lógicos, frente a las reconstrucciones nuevas de elementos y fábricas rotas [...]. Este tipo de consideraciones son, como es sabido, las que han iluminado precisamente la moderna consciencia sobre el tema y, en concreto, la teoría del *restauro científico*



que ha llevado adelante la *Escuela Italiana*. Los principios se basaron en la apreciación *ruskiniana* de defender de la ruina al Monumento por diversos medios, y disintiendo de él tanto en la inevitabilidad de la muerte como en admitir, en cuanto recurso extremo, la licencia de una cierta reconstrucción, aquella que fuera, en todo caso, imprescindible para evitar la ruina, y siempre orillando como cuestión fundamental la imitación de la obra antigua [...]. La arquitectura alcanza valor en la condición vetusta que su pátina exhibe, o, mejor aún, en el icono romántico en que su ruina la convierte (Capitel, 2009, pp. 24-25).

La propuesta de Molina Serrano coincide, básicamente, con las prácticas de vaciado, extensibles y muy comunes de su tiempo.

La idea fundamental gira en torno a la recreación de una nueva caja interna de hormigón que va distribuyendo un programa en diferentes niveles de altura: vestíbulo o sala de exposiciones, dependencias administrativas y de dirección,

Fotografía 4

Colegio de Arquitectos de Murcia, 1979. Arquitectos Juan Antonio Molina Serrano, José Luis de Arana y María Aroca.
Fuente: COAMU.

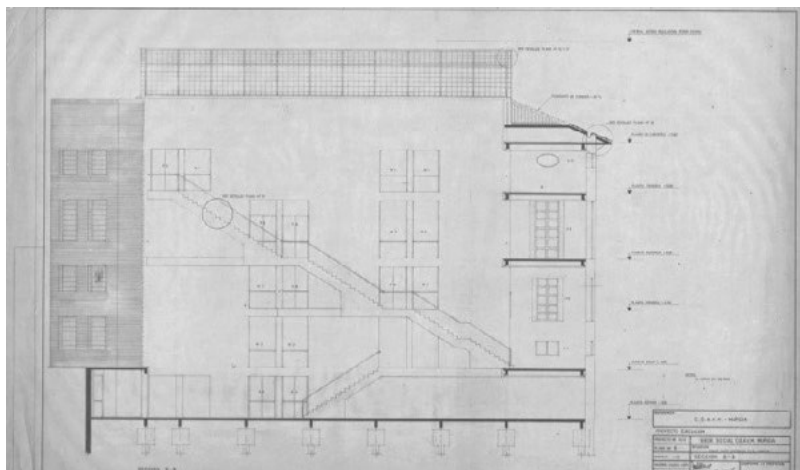


Figura 2
Colegio de Arquitectos de Murcia. Plano Sección.
 Fuente: Archivo Provincial Histórico de Murcia y archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.



Fotografía 5 y 6
Colegio de Arquitectos de Murcia. Interior, escalera y detalle.
 Fuente: COAMU.



10. De igual manera, como una calle vertical dispuesta frente a una fachada interna que rescata el sentido interno; caminar y recrearse en el espacio que tiene esta arquitectura. La calle será un recurso muy utilizado en diferentes tipologías, que van desde el *Archivo Provincial* (2003), hasta ejemplos de escala doméstica, como la *Casa Serrano* (1996).

despachos, biblioteca, salón de actos y almacenes; todo ello albergado dentro de la nueva caja que es, a su vez, fachada interna de un espacio singular protagonizado por la gran escalera, que ya aparece dibujada en su sección como parte significativa del conjunto (Figura 2). Encontramos un cerramiento para un patio interno, en donde descansa la luz cenital que se proyecta desde donde se adivinan exteriormente las claves de la intervención. La circulación vertical (la gran escalera) aparece en escena acompañada por el ritmo acompasado de los grandes pilares circulares de hormigón (Fotografía 5), generando un contrapunto rítmico entre la ascensión escalonada de aquella y la cota vertical y maciza de estos. Aun siendo un ejemplo muy temprano, se debe entender como la apertura de un tablero de juego que se repetirá a lo largo de su trayectoria.

Desde el cuidado constructivo del hormigón (refinado y pulido) y su tectonicidad deliberada, antecedente del proyecto para las fábricas de la compañía *Hero*; pasando por la tipología de edificio que alberga una crujía interna o patio; sumada a la potenciación del recurso vertical de la circulación (aspecto distintivo de su arquitectura), hasta el cuidado de elementos como carpinterías –pasamanos de las barandillas de las escaleras– (Fotografía 6), o el cuidado de la luz mediante juegos de neón; todo ello constituye un conjunto de recursos que, poco a poco, se irán convirtiendo en constantes en su trabajo. El proyecto se aproxima a las fuentes proyectuales de esos años, por lo que se aprecia la cercanía a la obra de James Stirling y Michael Wilford; esto explica una situación pionera y de gran relevancia en la intervención del COAMU. El gran espacio longitudinal de la escalera podría verse también como el anticipo, a pequeña escala, de la escalera de la *Biblioteca de Espinardo*, en este caso al aire libre¹⁰: un recurso que podría considerarse el antecedente de lo que, en su trabajo, se materializará en un gusto por el rito de la ascensión o subida, entendidos estos como

expresiones poéticas de sus lecturas espaciales y que se encuentran un punto por encima de la resolución estricta del programa funcional.

Con los proyectos citados se facilita la entrada y se activa una dialéctica: en el restaurante, un eclecticismo fuertemente escénico; en el colegio, una presumible y atenta lectura de los grandes maestros de la modernidad. Y, finalmente, se abre el escenario sensible que sintetiza su vinculación con la historia, con el patrimonio arquitectónico y urbano de la ciudad y con el papel que ha de tener la arquitectura contemporánea a la hora de rescatarlo y revalorizarlo (Capitel, 2009).

Un caso significativo, unido al particular e insular del *Restaurante los Apóstoles*, lo constituye, dentro de la tipología de viviendas, el realizado para una *Vivienda unifamiliar en La Alberca* en 1985 (hoy desaparecida, Fotografía 7). Encontramos también una preexistencia histórica, quizá menor –en su importancia urbana, pública o cultural, en relación a otras intervenciones, como son, en este caso, la *Catedral*, el *Teatro Vico* o el *Castillo de Vélez Blanco*–, pero lo suficientemente interesante como para rastrear sus líneas de actuación. Situada en la Calle la Paz, es una muestra más de las casas de la burguesía que se realizaron a principios del siglo XX en esta zona residencial para grandes familias adineradas de Murcia, y que “tipológicamente y situacionalmente respondía a una casta de casas importantes” (J. A. Molina Serrano, entrevista personal, marzo de 2016). De hecho, esta situación marca una primera premisa proyectual: significar y acentuar esa idea; recuperar sus valores jerárquicos formales y compositivos. Por ello, un aspecto fundamental radica en la conservación de la torre o atalaya exterior perdida y la propia fachada de la antigua vivienda –a la que se entra por un eje de simetría que ya viene dado–, haciendo alusión a la relevancia de la arteria y contenedor existente.

La otra premisa inicial responde a razones de programa y respuesta a un requisito funcional prioritario: la vivienda se realiza para un matrimonio con problemas de movilidad que necesita una intervención para mejorar su accesibilidad, con unas circulaciones directas y cómodas. En este sentido, la intervención combinará esa doble necesidad: respeto por la caja muraria a



Fotografías 7 y 8

Vivienda en La Alberca, 1985.
Vista general y detalle del prisma.

Fuente: archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.
Fotografías: Hisao Suzuki.

lo que se suman dos elementos distintos de orden diferente. Uno, ya citado, es la torre, elemento de preeminencia jerárquico; y otro va a ser el espacio intermedio del falso vestíbulo, que aparece emergiendo en la cubierta como un prisma singular que se evidencia desde el exterior (Fotografía 8). Estaríamos hablando, entonces, de una rehabilitación circunscrita (otro vaciado), que en su interior define un espacio fluido adaptado a nuevos usos y circulaciones. La planta se distribuye en torno a un giro de 45° con respecto a los muros perimetrales, que habilita en su centro un núcleo en donde se ubican las zonas húmedas; generoso para la movilidad

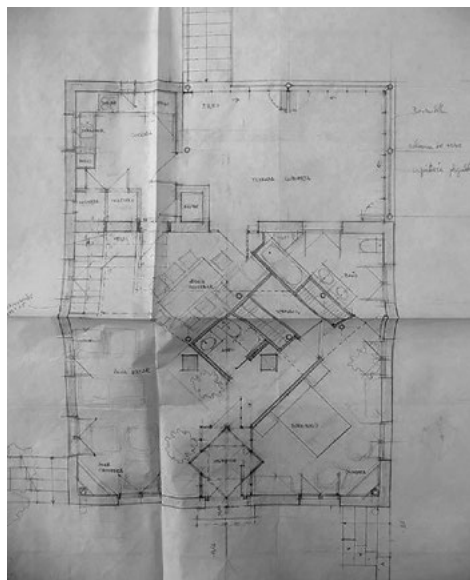


Figura 3

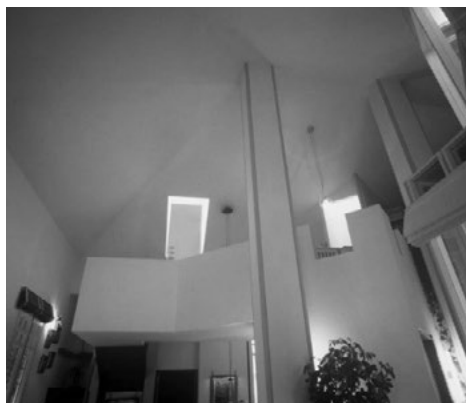
Vivienda en La Alberca.

Croquis planta.

Fuente: archivo privado

Juan Antonio Molina

Serrano.



Fotografía 9

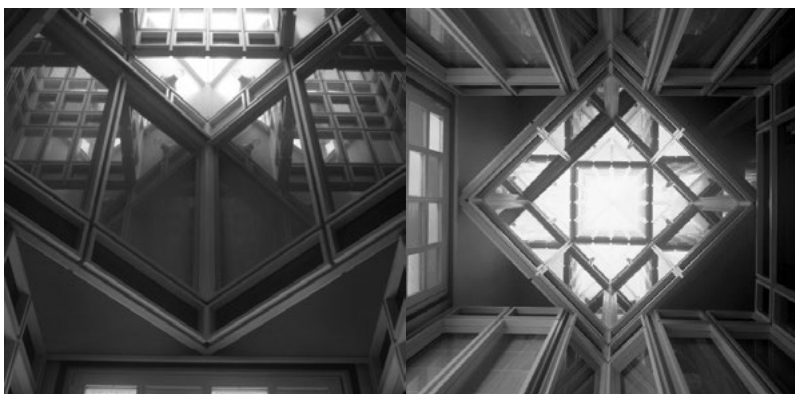
Vivienda en La Alberca.

Interior.

Fuente: archivo privado

Juan Antonio Molina

Serrano.



Fotografías 10 y 11

Vivienda en La Alberca.

Entrada y vestíbulo.

Fuente: archivo privado

Juan Antonio Molina

Serrano.

11. Sobre este punto

Baldellou y Capitel subrayan lo siguiente: “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).

(Figura 3). Este núcleo central favorece el tránsito en torno suyo y va distribuyendo las diferentes estancias; de esta manera se posibilita un espacio dinámico, directo y secuencial. La aparición en su interior de una atalaya interna permite recrear una *casa dentro de otra casa* (y también la idea de urbanismo interior, tan ligado a proyectos como los *Centros de Artesanía*, la *Casa Serrano* o algunas intervenciones urbanas del autor). Se trata casi de un lugar mirador que domina toda la vivienda (Fotografía 9), volviendo a incidir en el carácter escénico de su arquitectura –actitud sincrética y algo manierista–, y que reaparece en la zona de respeto o espacio intermedio que inaugura la vivienda y traslada al interior la luz cenital coloreada que irradia desde lo que parece haberse erigido como un caleidoscopio (Fotografías 10 y 11). Sus cuidadas caligrafías, estudiadas casi como lo haría un orfebre, exponen su

trabajo en las temáticas del vidrio y el metal, puntuando su lado más artesano en este proyecto –detalles de barandillas, apliques, rejería, etc.– y terminando por vincularlo con una línea culta neo tradicionalista que se dará en España, precisamente, durante estos años¹¹; situación que compartirán por talante, igualmente, intervenciones como *Vico* o *Cartagena*. De los mismos años es también el proyecto, no realizado, para el *Castillo de San Juan* de Águilas (1985-1989). Este puede encuadrarse dentro de un marco referencial más amplio que los anteriores, ya que el autor declara su interés por superar los límites precisos de la intervención para constituir una nueva forma urbana que distinga de manera determinante su exposición sobre el contexto (Figura 4). Quizá sea la primera obra, aunque no realizada, que abra en este campo de la rehabilitación la polémica sobre la idea del *locus* (Calduch Cervera, 2002). En Águilas encontramos una operación en el *locus*, ahora más acusada y singular, consistente en la implantación de una gran torre/ascensor metálica que emerge del suelo y enlaza con la parte superior de acceso al castillo. A diferencia de lo que se conseguiría más tarde en Jumilla, aquí se retoma el espíritu moderno que identifica la intervención y señala su

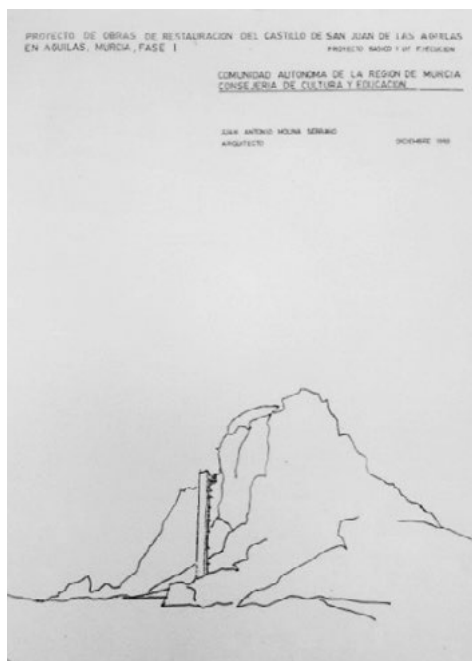


Figura 4
Proyecto para el *Castillo de San Juan* de Águilas, 1985-89.
Arquitecto Juan Antonio Molina Serrano. Croquis.
Fuente: Archivo Histórico Provincial de Murcia y archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.

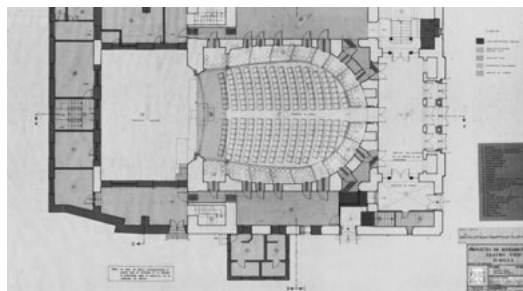


Figura 5
Teatro Vico de Jumilla, 1987.
Arquitecto Juan Antonio Molina. Planta original.
Fuente: Archivo Histórico Provincial de Murcia y archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.

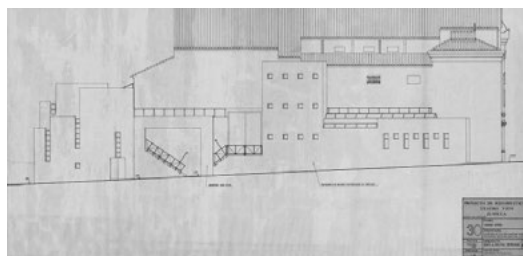


Figura 6
Teatro Vico de Jumilla. Plano alzado.
Fuente: Archivo Histórico Provincial de Murcia y archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.



Fotografía 12
Teatro Vico de Jumilla. Dotaciones y edificio anexo.
Fuente: Archivo Histórico Provincial de Murcia y archivo privado Juan Antonio Molina Serrano
Fotografía: Juan Moreno Ortolano.

diferencia frente a la preexistencia desde aquel *optimismo tecnológico* (Montaner, 2008) que compartirán algunas intervenciones contemporáneas a su tiempo, al desligarse de la senda más brutalista y primitiva que se verá posteriormente en el *Teatro Vico*; todo ello, sin contar con que las consideraciones de orden topográfico son completamente distintas. De la misma manera, no pueden olvidarse las altas resonancias compartidas entre la intervención de Águilas y proyectos como el ganador y premiado para Lleida: *Concurso Plan del Centro Histórico* (1983-1985), de los arquitectos Lluís Domènech y Roser Amadó. Desde esta misma senda, y casi contemporáneo al anterior, es su proyecto para el *Teatro Vico* de Jumilla (1987), que pone de relieve un conflicto sostenido ya de manera evidente y explícita en el lugar en el que se implanta, al dotar al edificio decimonónico de Justo Millán de una nueva pieza agregada que, desde el contraste, fija la nueva forma urbana que mantendrá la ciudad en esa manzana del centro (Figura 5). Con el *Teatro Vico* sí se interviene, entonces, expresando la

intensidad de un edificio anexo que busca cubrir las necesidades del conjunto (refuncionalización), contribuyendo y facilitando una pieza urbana para la ciudad que enmarca, desde un prisma diferente, toda la visión sobre la plaza y el paisaje urbano inmediato (Figura 6 y Fotografía 12). En este caso, el arquitecto se decantará por un diálogo directo con el lugar existente, superando los límites interiores de la intervención –prevención, conservación y restauración– hasta lograr trascenderlos. Y es que han sido esta postura y la matización o modificación del lugar los que han regido uno de sus centros críticos como arquitecto, aunque su intensidad en materia restaurativa haya sido ocasional. En un punto singular de la intervención en edificios históricos se encuentra el *Castillo de Vélez Blanco*¹², el cual, sin lugar a dudas, ofrece una de las actuaciones más maduras y sensibles, al mostrarnos su cercanía con respecto a los criterios de intervención sobre el patrimonio seguidos por la arquitectura italiana de la segunda mitad del siglo XX y,

12. “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



Fotografías 13, 14 y 15

Castillo de Vélez Blanco,

1982-2002. Arquitectos

Juan Antonio Molina

Serrano y Juan Antonio

Sánchez Morales.

Fuente: Archivo Histórico

Provincial de Murcia y

archivo privado Juan

Antonio Molina Serrano.

Fotografías: Juan de la

Cruz Mejías.



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”. Extracto de la memoria del proyecto. Archivo Histórico Provincial de Murcia y archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.

en concreto, a la figura central de Carlo Scarpa (Fotografías 13, 14 y 15). Las fases desarrolladas entre los primeros proyectos (1982), los referidos a la *Torre del Homenaje* (1987), y los posteriores (1994-2002) –estos últimos los más importantes y significativos– evidencian el talante interpretativo de la actuación: “siempre ha sido relevante que toda nueva aportación mantuviera el valor de la materia, la relevancia de la escala, la precisión geométrica, el control formal y el interés por la tecnología” (Molina Serrano y Sánchez Morales, 2009); lo que expresa nuevamente el convencimiento de que una intervención encaminada a la reproducción literal o tautológica habría supuesto un anacronismo e “infidelidad al espíritu más íntimo del monumento” (Molina Serrano y Sánchez Morales, 2009).

No siendo esta la postura, sin embargo, los arquitectos –en colaboración *a posteriori* con Juan Antonio Sánchez Morales– resuelven su aportación desde una propuesta relevante, capaz de integrar sin estridencias las actuaciones (Fotografía 16), para 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).

La sensible problemática del *locus* volverá a aparecer en la actuación –en colaboración con Arana y Aroca– iniciada en 1997 para la *Capilla del Socorro* de la Catedral de Murcia (Vera Botí, 1994), que vuelve a evidenciar el retardo y continuidad histórica de aquella querella entre los *ancianos* y *modernos* que se había irradiado en el siglo XVIII, merced a un diálogo de opuestos todavía vigente en la actualidad¹³. La intervención (Fotografía 17) se produjo en la girola de la Catedral, que colindaba exteriormente con una manzana de viviendas de complicada alineación que casi invade el límite de la intervención, solo salvada por la estrechez de la calle que las separa: un espacio intersticial de reducidas dimensiones. La solución planteada nace de la recuperación del antiguo camarín existente (Fotografía 18), puntuando el entorno desde un lenguaje muy distanciado de lo observado en Jumilla. La propuesta se entiende como un volumen que, en el fondo, es la cara reversible del camarín que, sin rozar el muro perimetral, aflora en su exterior para recoger la luz y volver a recuperar la figura que tenía, antes de ser eliminada, la antigua casa de los sacristanes: “dejando



Fotografía 16

Castillo de Vélez Blanco.

Detalle escalera.

Fuente: Archivo Histórico

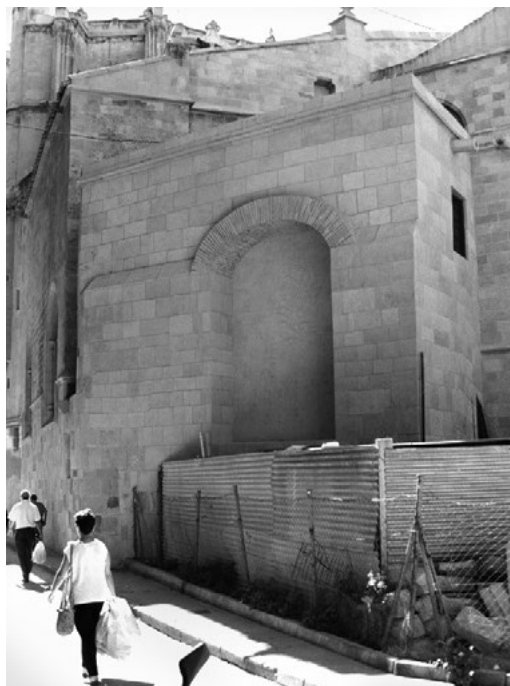
Provincial de Murcia y

archivo privado Juan

Antonio Molina Serrano.

Fotografía: Juan Antonio

Molina Serrano.



Fotografía 17

Capilla del Socorro, 1997.

Catedral de Murcia. Arqs.

Juan Antonio Molina, José

Luis de Arana y María Aroca.

Fuente: archivo privado

Juan Antonio Molina

Serrano. Fotografía: Juan

Antonio Molina Serrano.



Fotografías 18 y 19

Capilla del Socorro, Catedral

de Murcia. Estado antes y

después de la intervención.

Fuente: archivo privado

Juan Antonio Molina

Serrano. Fotografía: Juan

Antonio Molina Serrano.

constancia de la pertenencia del nuevo volumen al retablo interior y nunca a la fábrica pétrea de la fachada catedralicia” (Molina Serrano, 2002). La valoración del lenguaje de la modernidad como mecanismo dialéctico válido entre lo nuevo y la tradición se vislumbra en la envolvente de la capilla. La complementariedad, en este caso desde el cajeado existente original, se mantiene, pero, a su vez, se diferencia –identifica–, fundamentalmente, en la elección del material: planchas de plomo engatilladas entre sí y placas finas de mármol ónix (Fotografía 19).

La intervención presenta una importante relación con respecto a la fábrica catedralicia: la luz. Al igual que en el antiguo retablo y toda la mística barroca, el proyecto para la capilla ha incidido sobre la forma y manera de entrar la luz, de contar cifradamente su procedencia (Belda Navarro y Moisés García, 1994). El volumen es, fundamentalmente, un receptor de luz: una materia construida porosa en la que esta viene a ser la protagonista. La elaboración de la luz y su

lenguaje inmaterial son la demostración de una invariable unida a la historia de la catedral, al ofrecer su proximidad con respecto a la fábrica, pero también, y tal y como indica Ignasi de Solà-Morales, un “desplazamiento que establezca la distancia propia de toda operación estética”. Sobre el proyecto de Moneo para el Banco de España, Solà-Morales apunta lo siguiente:

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, como en el caso de Grassi, 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

13. Prueba de la continuidad de aquel originario debate, queda expresado en toda la prensa y crítica que surgió en torno a la intervención, y que viene a demostrar las distintas posturas que se siguen manteniendo frente al papel que la arquitectura contemporánea debe jugar y ofrecer frente al patrimonio.

Fotografía 20

Ayuntamiento de Cartagena.
1996-2000. Arquitecto Juan Antonio Molina Serrano.
Fuente: Archivo Histórico Provincial de Murcia y archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.
Fotografías: David Frutos.



Fotografía 21

Ayuntamiento de Cartagena.
Interior.
Fuente: Archivo Histórico Provincial de Murcia y archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.



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).

El trabajo desarrollado en el *Ayuntamiento de Cartagena* (Ferrándiz Araújo, 2015) –antiguo Palacio Consistorial–, iniciado en 1996 (Fotografía 20), subrayará otra línea, más ecléctica, que dará 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, con el *Teatro Vico* y el *Ayuntamiento de Cartagena* se combinarán una suerte de neoclasicismo personal, cierto novecentismo y algunos estados parciales del neobrutalismo y neorganicismo, que ya se habían situado como constantes visibles en la arquitectura de estos años. Molina Serrano diferencia dos líneas principales de actuación en el *Ayuntamiento de Cartagena*: por un lado, la referente a la versión espacial, variada, que el edificio en su interior desplegará; y por otro, la desarrollada respecto a la forma urbana, presencia y singularidad del edificio en su entorno, tratada incluso

más allá de cuestiones de envolvente y cerramiento, puesto que el entorno inmediato (ordenación, pavimentación, alumbrado, etc.) recaerá también en la dirección del proyecto.

Con respecto al primer nivel, comprobamos cómo se intenta volver a conceder un protagonismo importante al núcleo central del edificio de Tomás Rico Valarino (Figura 7). No se pretende hacer un vaciado, sino revalorizar el espacio central, su gran escalera palaciega, como vehículo fundamental que resignifica el carácter e identidad del edificio (Fotografía 21). Es importante subrayar este aspecto porque, hasta ahora, los vaciados propuestos (el caso del COAMU, por ejemplo) no se habían encontrado con la aventura de instaurar un orden espacial perdido o degradado. La premisa fundamental en el tratamiento urbano aquí adquirida consistirá en delatar desde la envolvente los acontecimientos históricos. En la cara externa del edificio se buscará deliberadamente mostrar las mutilaciones originales, como los boquetes producidos durante la Guerra Civil por los proyectiles¹⁴. Los grandes lienzos de fachada enumeran los episodios vividos por la fábrica y los hacen visibles al no cubrir o tapar su procedencia, circunstancia que recalca la

14. De acuerdo con el principio de identificación señalado por De Gracia (1992).

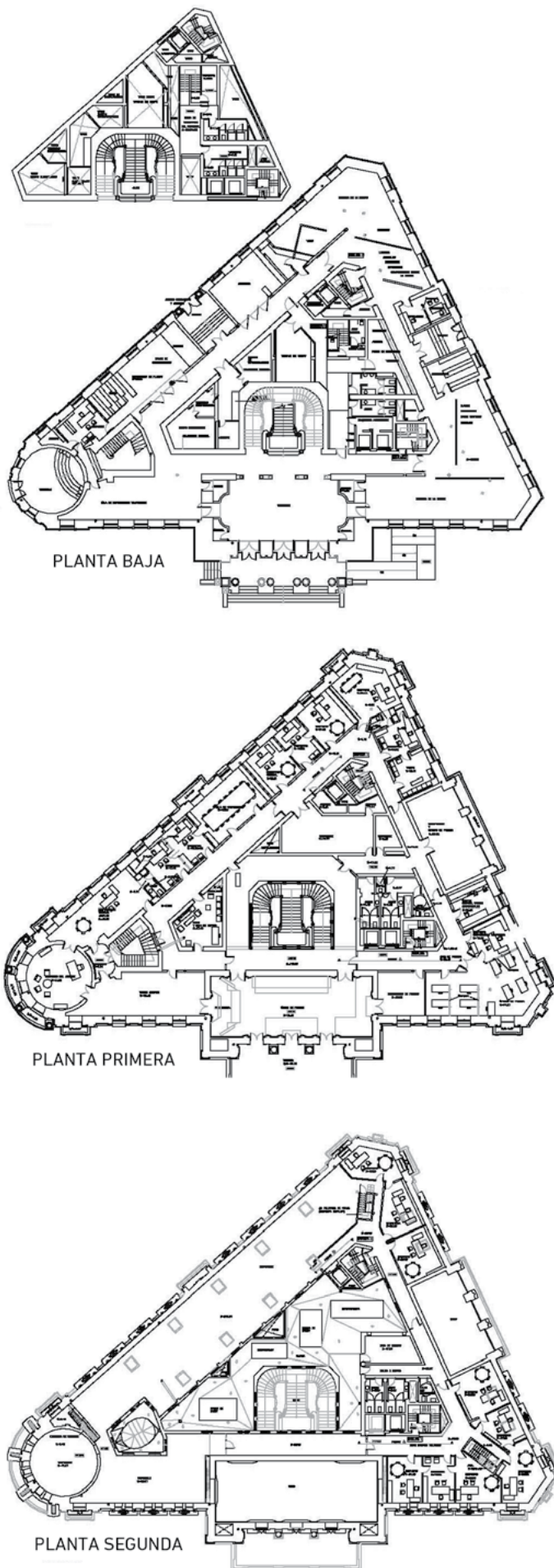


Figura 7
Ayuntamiento de Cartagena.
 Planta.
 Fuente: Archivo Histórico
 Provincial de Murcia y
 archivo privado Juan
 Antonio Molina Serrano.

15. “El debate entre arquitectura *moderna* y *posmoderna* no hizo mucho por esclarecer la auténtica complejidad de la década del ochenta [...] la arquitectura posmoderna resultó ser un fenómeno pasajero y relativamente localizado. La caricatura de la arquitectura moderna como algo desarraigado, funcionalista y sin significado distorsionaba la perspectiva histórica. Las obras primordiales de los maestros modernos afectaban a veces a profundos niveles de la tradición, al tiempo que eran innovadoras; sus enseñanzas continuaban desarrollándose de numerosas maneras, no necesariamente obvias. La fugaz moda del historicismo hizo poco más que cambiar la vestimenta estilística, mientras que las formulaciones primordiales de la arquitectura moderna realizadas con anterioridad ‘alteraron la propia anatomía espacial del diseño’ y reorganizaron ‘las estructuras profundas de la disciplina misma’. Pese a las declaraciones, tanto de los tradicionalistas como de los neo vanguardistas, de que estaban provocando cambios importantes, la realidad de la producción arquitectónica en las décadas del ochenta y noventa tenía que ver más con la evolución y la reevaluación que con la revolución y los cambios radicales. Decimos esto no para denigrar la inventiva ni para insistir en una línea de continuidad simplista, sino para indicar una idea diversa y dinámica de la tradición moderna” (Curtis, 2006, pp. 618-619).



Fotografía 22
Ayuntamiento de Cartagena.
Fuente: Archivo Histórico Provincial de Murcia y archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.

postura de Molina Serrano frente a la preexistencia y que, deliberadamente, insiste en las diferentes *acentuaciones* históricas del conjunto edilicio, sin reposiciones estilísticas y valorando aquellas como imprescindibles para entender el monumento en su historia y presente (Fotografía 22).

Reflexiones finales

En resumen, todas las obras tratadas explican un proceso holístico de intercambio y aprendizaje que confirma la importancia que han tenido para el arquitecto, a lo largo de su trayectoria profesional, la historia y el patrimonio heredado, en una relación que, no siendo mimética ni tampoco reductiva, sí apostará por otras formas de recuperación y simbiosis con las preexistencias históricas (Pérez Escolano, 1990). Su actividad será heredera, por lo tanto, de un clima cultural y disciplinar que cuestiona y pone de relieve las relaciones entre modernidad y tradición, la historia dada y la nueva arquitectura; pero evitando (y esto es algo muy significativo a tener en cuenta dentro del trabajo de Molina Serrano), todo el rastreo posmoderno y figurativo que, desde diferentes vías, supondría una vuelta a la tradición mucho más formal y carente de contenido¹⁵.

Su trayectoria, por lo tanto, constituye otra caja de resonancia más de su espacio y su tiempo; un contexto que encontró, entre algunos arquitectos, un lugar compartido y prolijo en actividades y soluciones que, en su caso, podría sintetizarse en una prerrogativa autobiográfica: “cabe reponer de forma fidedigna, reinterpretar de forma libre y añadir desde el deseo franco de aportación” (Molina Serrano, 2009, p. 6).

Esta conciencia de aportación será el vivo reflejo de toda su manera de actuar a lo largo de más de tres décadas de

ejercicio profesional. Salvo en las contadas ocasiones de intervenciones conservativas o preventivas, no se escogerá la vía de la sustitución, si no es desde ese franco deseo de aportación. Lo más singular, sin embargo, será su manera de distinguir y crear las diferentes vías de abordaje, que parecen estar estrechamente unidas a la razón principal de, prácticamente, todas sus inquietudes como arquitecto: la escucha del lugar, su *genius loci*. Quizá, por ello, pueda encontrarse en su devenir proyectual un escaparate tan diferente y ecléctico de caminos para la intervención en el patrimonio. De la misma manera, es este fuerte vínculo o proximidad hacia el lugar el que, en última instancia, sitúa su acción en ese sutil equilibrio, difícilmente reconocible, que Calduch Cervera señala como constante de nuestro tiempo:

Pero si el carácter más estable de nuestra apreciación del tiempo es el cambio, carece de sentido tanto la nostalgia de aquello que desaparece como el entusiasmo incondicional por lo que surge. En alguna medida, ambos aspectos son complementarios e inseparables y, en consecuencia, insoslayables (2002, p. 49).

Quizá ese sea el lugar por el que transita la obra de Juan Antonio Molina Serrano: no plantear un tributo entusiasta por la novedad y el cambio, ni tampoco perseguir una vacua necesidad de reposición estilística o nostálgica, sino construir desde un equilibrio preciso entre ambas posturas ■

REFERENCIAS

- Baldellou, M. Á. y Capitel, A. (1998). *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid: Suma Artis.
- Belda Navarro, C. y Moisés García, C. (1994). *La Catedral de Murcia, Sexto centenario (1394 -1994)*. Murcia: Darana.
- Brandi, C. (2007). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma.
- Calduch Cervera, J. (2002). *Temas de Composición Arquitectónica. Memoria y tiempo*. Tomo 11. Alicante: Club Universitario.
- Capitel, A. (1983). *Inmueble monumental y forma urbana. 50 años de protección del patrimonio histórico. 1933-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Capitel, A. (2009). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza.
- Chaves, N. (2005). *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires: Paidós.
- Curtis, W. J. R. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900*. Nueva York: Phaidon.
- De Gracia, F. (1992). *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*. Madrid: Nerea.
- Ferrándiz Araújo, V.-M. (2015). El Palacio Consistorial de Cartagena. Ejemplo de la arquitectura institucional en la España del cambio del siglo XIX-XX. *Revista P + C*, (06), pp. 19-32.
- Linazaroso, J. I. (2003). *Escrito en el tiempo. Pensar la arquitectura*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Moneo, R. y Zaera, A. (1994). Conversaciones con Rafael Moneo. *El Croquis*, (64), pp. 6-25.
- Molina Serrano, J. A. y Sánchez Morales, J. A. (2009). Memoria del Proyecto para el Castillo de Vélez Blanco (Almería). Consultada en archivo privado Juan Antonio Molina Serrano.
- 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 Serrano, pp. 1-7.
- Molina Serrano, J. A. y Sánchez Morales, J. A. (1990). Sobre la intervención del Castillo de Vélez Blanco (Almería). *Revista Velezana*, (9), pp. 79-85.
- Molina Serrano, J. A. (2002). Iglesia Catedral de Santa María (Murcia). *Memorias del Patrimonio*, (6), pp. 175-200.
- Montaner, J. M. (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moreno Ortolano, J. (2018a, abril). Construir en el tiempo: aproximaciones a la obra de Juan Antonio Molina Serrano, *Actas Simposio ICOMOS Brasil* (en prensa).
- Moreno Ortolano, J. (2018b, abril). Paradojas de la intervención en el patrimonio construido. Algunos apuntes y casos de estudio, *Actas Simposio ICOMOS Brasil* (en prensa).
- Pérez Escolano, V. (1990). Encuentros y desencuentros entre pasado y porvenir. Un apunte. *Cuadernos del IAPH*, (V), pp. 22-35.
- Pizza, A. (1994). Ruina, forma y proyecto. *Cuadernos del IAPH*, (IV), pp. 12-13.
- Solà-Morales, I. de. (2006). *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rivera Blanco, J. (1999). *El patrimonio y la restauración arquitectónica. Nuevos conceptos y fronteras*. Madrid: Astrágalo.
- Vera Botí, A. (1994). *La Catedral de Murcia. La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.

RECIBIDO: 30 de abril de 2018

ACEPTADO: 25 de junio de 2018

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO (NORMAS APA):

Moreno Ortolano, J. (2018, octubre). Desafíos y alternativas en la intervención en el patrimonio construido. Apuntes sobre las actuaciones de Juan Antonio Molina Serrano. *AREA*, (24), pp. 179-195.