

GÉNESIS DEL CENTRO DE ARTESANÍA DE LORCA, DE JA. MOLINA SERRANO, 1985-1988: UN LUGAR ENTERRADO

THE GENESIS OF THE CRAFT CENTER OF LORCA, BY JA. MOLINA SERRANO, 1985-1988: A BURIED PLACE



Andrés Martínez Medina

Universidad de Alicante, andresm.medina@ua.es

Juan Moreno Ortolano

Universidad de Alicante, juan.moreno@ua.es

EN BLANCO. Revista de arquitectura. Nº 32. Nuno Melo Sousa. Año 2022.

Recepción: 15-05-2021. Aceptación: 15-12-2021. [Páginas 109 a 121]

DOI: <https://doi.org/10.4995/eb.2022.15625>

Resumen: *Hacia 1980 en España la conciencia sobre la protección del legado histórico pasó a primer plano. A mitad de década, la política se interesó por la cultura popular que, en el caso de la Región de Murcia, proyectó tres centros culturales para la promoción de las tradiciones. El primero fue el Centro de Artesanía de Lorca (1985-1988), de Juan Antonio Molina Serrano, que se emplazó en su centro histórico. El texto rastrea la génesis y ejecución de este singular museo –un híbrido entre espacio expositivo, comercial y docente– puesto en obra con hormigón visto. El contexto urbano condicionó la primera decisión de enterrar el edificio, a fin de que su presencia no compitiera con los monumentos preexistentes al materializarse al exterior como una plaza ajardinada. Aquí se desvelan por orden las estrategias seguidas (cueva oscura –luz–, visión itinerante –rampas– y unidad material –hormigón–) para garantizar que el espacio expositivo de los objetos artesanales, dispuestos dentro de una gruta de piedra artificial –soterrada e iluminada cenitalmente–, acusase un carácter introspectivo impregnado de referencias a la modernidad al entender el Centro como un lugar para todos los sentidos en donde el hormigón precipita una vuelta a los orígenes.*

Palabras clave: *Arquitectura Excavada; hormigón visto; rampa como lugar; visión itinerante; Región de Murcia.*

APUNTE INICIAL

Hubo un tiempo en el que la arquitectura moderna anunció su conquista del cielo y “practicó la ilusión de la desaparición de la estructura resistente, de la gravedad”.¹ Inmaterialidad, transparencia e ingravidez constituyeron bases de un imaginario colmado de metáforas y simbolismos que encumbró, entre muchas otras, una proclama: “la maison en l’air”.² Aquella “condición inspiradora”³ determinó parte del pensamiento moderno y su cualificada infraestructura creativa e ideológica. Pronto,

Summary: *Around 1980 in Spain, awareness of the protection of historical heritage came to the fore. In the middle of the decade, politics became interested in popular culture and, in the case of the Region of Murcia, three cultural centres for the promotion of traditions were planned. The first was the Lorca Craft Centre (1985-1988), by Juan Antonio Molina Serrano, which was located in the historic centre of Lorca. The text traces the genesis and execution of this unique museum –a hybrid between exhibition, commercial and teaching space– built with exposed concrete. The urban context conditioned the first decision to bury the building so that its presence would not compete with the pre-existing monuments by materialising outside as a landscaped plaza. The strategies followed (dark cave –light–, itinerant vision –ramps– and material unity –concrete–) are revealed here in order to ensure that the exhibition space for the handcrafted objects, arranged inside a grotto of artificial stone –buried and lit from above–, would show an introspective character impregnated with references to modernity by understanding the Centre as a place for all the senses where the concrete precipitates a return to the origins.*

Keywords: *Excavated Architecture; Exposed Concrete; Ramp as a Place; Itinerant Vision; Region of Murcia.*

INITIAL NOTE

There was a time when modern architecture announced its conquest of the sky and “practised the illusion of the disappearance of the resistant structure, of gravity”.¹ Immateriality, transparency and weightlessness formed the basis of an imaginary full of metaphors and symbolisms which raised, among many others, a proclamation: “la maison en l’air”.² This “inspirational condition”³ determined part of modern thought and its qualified creative and ideological infrastructure. Soon, however,



FIG. 01

sin embargo, la arquitectura adoptaría un cariz distinto que, separándose o matizando dicha proclama, descubriría en el "reencuentro con el suelo"⁴ una revisada manera de aproximarse y proyectarse en las topografías, las geografías accidentadas y los espacios de la memoria y el patrimonio de las ciudades. En aquellas primeras experiencias reconciliadoras, la disciplina supo encontrar en la ecología del suelo y su investigación⁵ su principal fuente de inspiración, pero también un detonante que empujaría a proyectar pensando en los flujos sociales y el habitar de las personas: las *circulaciones habitables*. Como testimonio tardío de aquel primer estallido crítico, bien podría contarse entre sus piezas destacadas, pero poco conocidas, el Centro de Artesanía de Lorca (1985-1988), obra de Juan Antonio Molina Serrano (n. 1944); este constituye un referente que resume, en síntesis, la aspiración de aquel nuevo rumbo estratégico asumido y los resultados de una búsqueda similar.

PREEXISTENCIAS, MEMORIA, PROGRAMA

Para la construcción del Centro de Artesanía de Lorca (CAL) el autor disponía de un solar estrecho y profundo – de 15 x 60 metros, de relación 1:4 –, flanqueado por dos arquitecturas de los siglos XVII y XVIII: el palacio de Guevara, al norte, y la iglesia de San Mateo, al sur; un recinto urbano que, por sus bordes edificados, se había percibido "desde siempre [...] como una plaza pública"⁶ al servicio de las fábricas históricas (FIG. 01). Ante estas premisas de partida no era "descabellado pensar en una solución de desarrollo subterráneo"⁷ para el Centro que, ocultándose, no competiría con las preexistencias y ayudaría a mantener la memoria del tejido urbano y del propio sitio. Estos dos motivos —características del solar y condicionamiento de las preexistencias— son los que hacen que el Centro se despliegue enterrado casi en su totalidad bajo su cubierta ajardinada.

A fin de lograr esta integración, el arquitecto proyecta el exterior del edificio como "una plaza-jardín con los escalonamientos graduales precisos y los elementos necesarios para la penetración de la luz"⁸ hasta el interior, lo cual permitiría usar la *cubierta vegetal* como nexo de unión con los huertos y jardines adyacentes al palacio. Huelga añadir que generar esta plaza, en el centro de la ciudad, era más importante para la higiene ambiental que el propio museo y encontró su impulso en esta década de 1980, durante la cual las administraciones públicas empezaron a ser conscientes del abandono al que se habían sometido las tramas históricas: barrios maltratados por el abuso del tráfico rodado, que había suplantado a los auténticos usuarios



FIG. 02



architecture would take a different turn, separating or qualifying this proclamation, discovering in the "reunion with the ground"⁴ a new way of approaching and projecting itself in the topographies, the uneven geographies and the spaces of memory and the heritage of cities. In those first reconciliatory experiences, the discipline found in the ecology of soil and its research⁵ its main source of inspiration, but also a trigger that would push it to design with social flows and people's habitation in mind: *habitable circulations*. As a late testimony to that first critical outburst, the Lorca Crafts Centre (1985-1988), the work of Juan Antonio Molina Serrano (b. 1944), could well be counted among its outstanding but little-known pieces; it is a reference that summarises the aspiration of that new strategic direction taken and the results of a similar search.

PRE-EXISTENCES, MEMORY, PROGRAMME

For the construction of the Lorca Craft Centre (CAL) the author had a narrow, deep site –measuring 15 x 60 metres, with a 1:4 ratio– flanked by two 17th and 18th century buildings: the palace of Guevara to the north and the church of San Mateo to the south; an urban enclosure which, because of its built-up edges, had "always been perceived [...] as a public square"⁶ at the service of the historic factories (FIG. 01). Given these initial premises, it was not "unreasonable to think of an underground development solution"⁷ for the Centre which, by concealing itself, would not compete with the pre-existence and would help to maintain the memory of the urban fabric and the site itself. These two reasons –the characteristics of the site and the constraints of the pre-existing structures– are what led to the Centre being built almost entirely buried under its landscaped roof.

To achieve this integration, the architect designed the exterior of the building as "a garden-square with the precise gradual staggering and the necessary elements for the penetration of light"⁸ to the interior, which would allow the *green roof* to be used as a link with the orchards and gardens adjacent to the palace. Needless to add that generating this square, in the city centre, was more important for environmental hygiene than the museum itself and found its impetus in the 1980s, during which the public administrations began to be aware of the abandonment to which the historic areas had been subjected: neighbourhoods battered by the abuse of road traffic, which had supplanted the real users –the citizens– and which the administrations set out to recover as places for

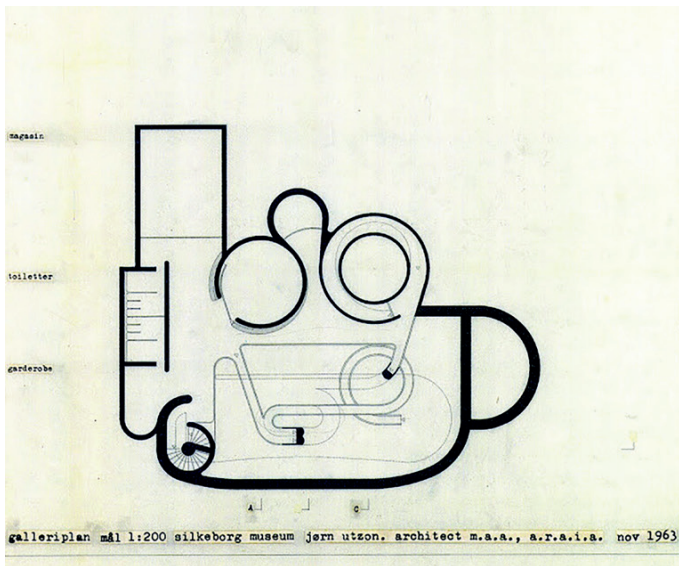


FIG. 03

–los ciudadanos–, y que las Administraciones se propusieron recuperar como lugares de relación y celebración social. A ello se sumó “la nueva situación política [que] colocó en primer plano la construcción de lo público, de los símbolos, espacios y monumentos capaces de representar los valores colectivos tan largamente esperados”.⁹ Mediante el soterramiento del edificio, el protagonismo del espacio público a cota del peatón se reservaba para las arquitecturas de siempre y los viandantes.

El contexto político y cultural propició una doble dimensión del Centro de Artesanía de Lorca, el primero de una trilogía de dotaciones que el gobierno de la Región de Murcia impulsó en esos años. La primera dimensión, simbólica, consistiría en poner en marcha tres centros como seña de identidad propia de la comunidad autónoma sitos en tres ciudades cabecera: Lorca, Murcia y Cartagena, en los que se mostrarían los productos de las tradiciones vinculadas con el quehacer preindustrial que se mantenía vivo. La segunda, funcional, sería la de centralizar y hacer visibles los objetos *arte-sanos* –elaborados con las manos–, al colocarlos en un único escaparate a modo de híbrido entre un museo de arte y una galería comercial. De esta forma, la primera dimensión propiciaba la arquitectura como emblema, mientras que la segunda hacía de su espacio una plaza cubierta. Y ambas dimensiones se fundirían en la plaza ajardinada –una topografía artificial– sobre una gruta enterrada que se expresa desde los primeros bocetos (FIG. 02).

En estos centros –y unido al homenaje que se rinde al saber ancestral de los habitantes– aparece una deriva turística por la atracción de visitantes, premisa consustancial a la creación de estos *Centros Permanentes para la Difusión de la Artesanía de la Región*. De hecho, el arquitecto, para el caso de Lorca –el primero de los tres–, descompone el título genérico en tres funciones concretas, pues sugiere que el Centro se entienda como “un lugar de encuentro en el que se proporcione *Información* de todo lo referente a la artesanía local”.¹⁰ Para ello el autor explica que habría una muestra permanente de piezas (renovable), un panel sobre sus productores (cambiante) y una serie de actividades (secuenciadas); este despliegue se realiza con “la pretensión de que el edificio resultante disponga de una gama de programas simultáneos e incluso alternativos que posibiliten la perdurabilidad de la obra arquitectónica ante la lógica evolución de los intereses artesanales y sociales”.¹¹ Se trataba de un contenedor flexible que se adaptaba al devenir del tiempo y los flujos sociales.

social relations and celebration. To this was added “the new political situation [which] placed in the foreground the construction of the public, of symbols, spaces and monuments capable of representing the collective values so long awaited”.⁹ By burying the building underground, the protagonism of the public space at pedestrian level was reserved for the historic architectures and pedestrians.

The political and cultural context was therefore conducive to a twofold dimension of the Lorca Crafts Centre (CAL), the first of a trilogy of facilities that the government of the Region of Murcia promoted in those years. The first dimension, symbolic, consisted of setting up three centres as a sign of the autonomous community’s own identity, located in three main cities: Lorca, Murcia and Cartagena, in which the products of the traditions linked to the pre-industrial work that was kept alive would be displayed. The second, functional, would be to centralise and make visible hand-made, artisanal objects, by placing them in a single showcase, in the manner of a hybrid between an art museum and a commercial gallery. In this way, the first dimension favoured architecture as an emblem, while the second made its space a covered plaza. And both dimensions would merge in the landscaped square –an artificial topography– over a buried grotto that is expressed from the first sketches (FIG. 02).

In these centres –and together with the tribute that is paid to the ancestral knowledge of the inhabitants– a tourist drift appears due to the attraction of visitors, an inherent premise to the creation of these *Permanent Centers for the Dissemination of Crafts in the Region*. In fact, the architect, in the case of Lorca –the first of the three–, breaks down the generic title into three specific functions, as he suggests that the Center be understood as “a meeting place where *Information* on everything related to local crafts”.¹⁰ For this the author explains that there would be a permanent sample of pieces (renewable), a panel on their producers (changing) and a series of activities (sequenced); This deployment was carried out with “the aim that the resulting building should have a range of simultaneous and even alternative programmes that would make it possible for the architectural work to endure in the face of the logical evolution of craft and social interests”.¹¹ It was a flexible container that could adapt to the evolution of time and social flows.

It is very likely that J.A. Molina’s years of teaching at the School of Arts and Crafts in Murcia, between 1971 and 1982,¹² influenced the logic

Es muy probable que en esta lógica del programa influyeran los años de docencia de J.A. Molina en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, entre 1971 y 1982,¹² ya que la intención docente y divulgativa sobrevuela el proyecto desde su origen. El Centro de Artesanía es, pues, en parte museo, en parte asociación de artesanos y en parte pequeño centro de conferencias, el cual se ubica en un contenedor bajo tierra que gira alrededor “de la idea de hipogeo” y para el que “se ha pensado en el hormigón armado como material básico”,¹³ no tanto por una cuestión económica como por su plasticidad y maleabilidad que “lo aproximan visceralmente a la tierra, al barro”,¹⁴ de cuyo material cocido se exponía una extensa colección de piezas (FIG. 02). Los diferentes grupos de objetos que se muestran se clasifican en cinco grupos: cerámica, textiles, bordados, fibras vegetales y curtidos, así como mobiliario. El edificio, inaugurado en marzo de 1988, marcaría un hito al convertirse en el primer Centro de Artesanía construido en toda España y anticiparse a la promulgación de la Ley de Artesanía de la Región de Murcia en noviembre de ese año.¹⁵

A la hora de redactar el proyecto, dos cuestiones emergen como determinantes. Por un lado, la necesidad de que el Centro de Artesanía, aun siendo una dotación pública –e incluso pensada para turistas– no adquiriera una corporeidad que ensombrezca las preexistencias, por lo que se piensa en la plaza pública como solución exterior (remate superior), opción que parecía la más sensata. De esta manera, su diseño se alejaría de las *plazas duras* al uso de esa década, conforme al *modelo Barcelona*, para optar por una formalización más orográfica al recurrir a los banales escalonados con reminiscencias del Museo de Oakland (1961-1969), de K. Roche y J. Dinkeloo, que, en el debate sobre el rol de los museos, se resolvió como un recipiente neutro que confiaba su valor a los objetos colocados en su interior, quedando su exterior como un jardín aterrazado. Por otro lado, la consecuencia lógica de este planteamiento exigía la desaparición del edificio, para lo cual se buscaría enterrar el programa mixto en una gran cueva de hormigón visto. La solución de la plaza verde entroncaba con la contemporaneidad de recuperar los centros históricos, mientras que el núcleo duro de la arquitectura se vincularía directamente con sus años de formación en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde se titularía en 1969, al tiempo que también se hacía patente la influencia de sus profesores F.J. Carvajal y J.D. Fullaondo, que apostaron por una arquitectura más orgánica a través de la geometría, el espacio y la materia, no exenta de cierto brutalismo, cuya estética internacional proliferaba en las revistas profesionales y en los libros de arquitectura del momento.¹⁶

LA CUEVA COMO ARQUETIPO: ENTRE EL MUSEO Y LA TIENDA

Inevitablemente, en la idea de incrustar el edificio en el terreno reverbera el proyecto no construido de J. Utzon en 1963 para un Museo de Arte en Silkeborg –inspirado, entre otros, en las cavernas con budas de Tatung [China]– dedicado al polifacético Asger Jorn, fundador del grupo CoBrA; un museo sepultado en el que el visitante “se desliza, sin apenas darse cuenta, por la rampa de bajada que le conduce hacia abajo a través del recinto”¹⁷ (FIG. 03), una cueva que, como casi todas, se descubre con “un sentimiento de sorpresa, mezclado con el deseo de descender hacia el interior del edificio”.¹⁸ Los croquis iniciales de Molina, que exploran varias soluciones de rampas flotando en medio del conjunto excavado con sus diversos ramales y su traza curva, elíptica y en espiral, sugieren esta hipotética conexión (FIG. 04). Como bien se sabe, el maestro danés era muy reproducido en las páginas de la revista *Nueva Forma*, dirigida por Fullaondo –uno de los referentes de Molina–, como ejemplo de una nueva arquitectura y sus *isótopos*, que abriría su editorial de mayo de 1968 con una fotografía de Torres Blancas en construcción, apostando por la configuración de un nuevo *paisaje* que afrontase la compleja realidad;¹⁹ un paisaje arquitectónico que aquí se entierra sigilosamente.

El Centro de Artesanía nace como una sima, como una oquedad oculta bajo los pies cuyo suelo, a una cota inicial de 6 metros de profundidad, se alcanza descendiendo por una rampa de varios tramos de ancho cómodo,

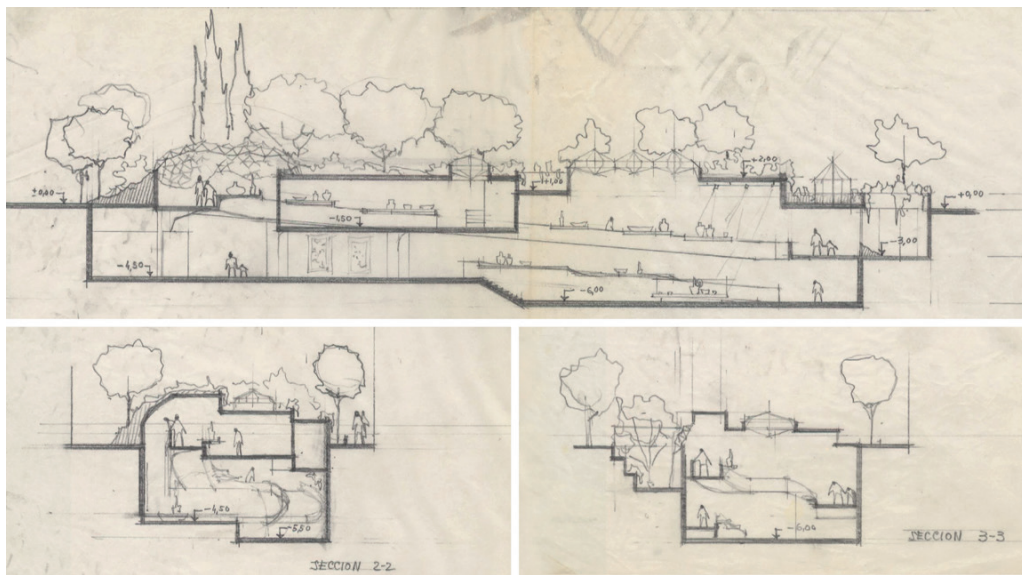
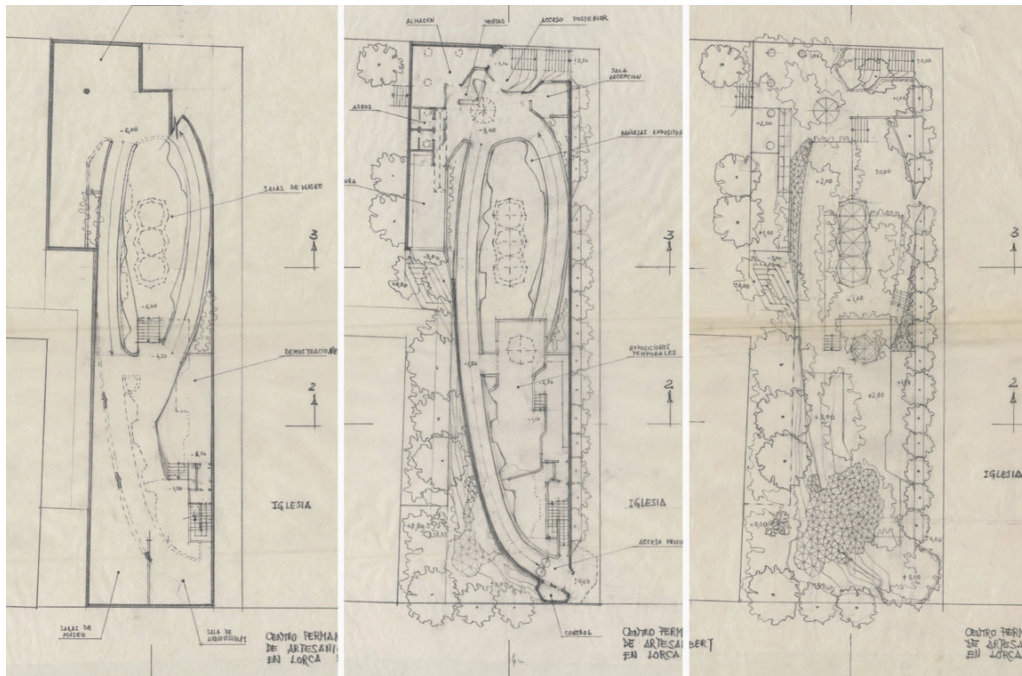
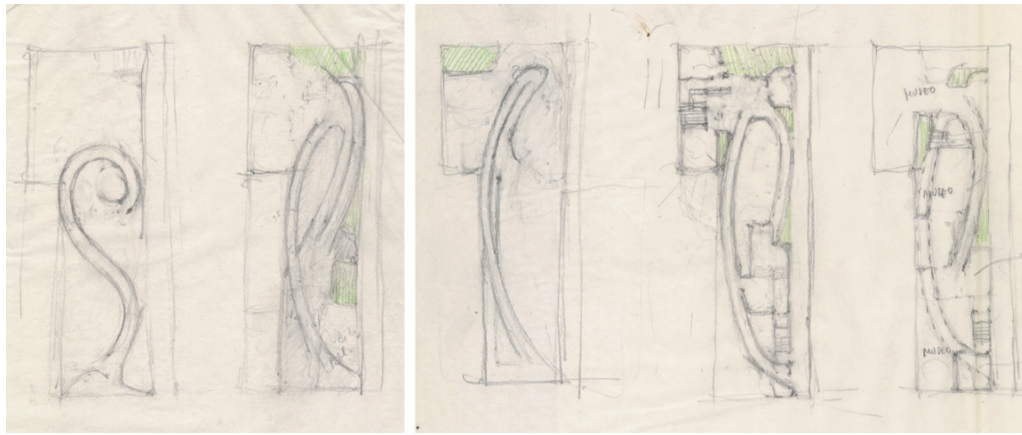
of the programme, since the intention of teaching and disseminating information has been present in the project since its inception. The Crafts Centre is, therefore, part museum, part craftsmen’s association and part small conference centre, which is located in an underground container that revolves around “the idea of a hypogeo” and for which “reinforced concrete was chosen as the basic material”,¹³ not so much for economic reasons as for its plasticity and malleability, which “bring it viscerally close to the earth, to clay”,¹⁴ of which an extensive collection of pieces was exhibited (FIG. 02). The different objects on display are classified into five groups: ceramics, textiles, embroidery, plant fibres and tanned hides, as well as furniture. The building, inaugurated in March 1988, would mark a milestone by becoming the first Crafts Centre built in the whole of Spain and anticipating the enactment of the Crafts Law of the Region of Murcia in November of that year.¹⁵

When it came to drawing up the project, two issues emerged as determining factors: on the one hand, the need for the Crafts Centre, even though it was a public facility –and even designed for tourists–, not to acquire corporeality that would overshadow the pre-existing buildings, and so the public square was considered as an exterior solution (the upper end), an option that seemed the most sensible. In this way, its design would move away from the *hard squares* in use that decade, in accordance with the *Barcelona model*, to opt for a more orographic formalisation by resorting to stepped terraces reminiscent of the Oakland Museum (1961-1969), by K. Roche and J. Dinkeloo, which, in the debate on the role of museums, was resolved as a neutral container that entrusted its value to the objects placed inside it, leaving its exterior as a terraced garden. On the other hand, the logical consequence of this approach required the disappearance of the building, for which the mixed programme was to be buried in a large cave of exposed concrete. The solution of the green square was linked to the contemporary idea of recovering historic centres, while the hard core of the architecture was directly linked to his years of training at the Madrid School of Architecture, where he graduated in 1969, while the influence of his teachers F.J. Carvajal and J.D. Fullaondo was also evident, who were committed to a more organic architecture through geometry, space and matter, not without certain brutalism, whose international aesthetic proliferated in professional magazines and architectural books of the time.¹⁶

THE CAVE AS AN ARCHETYPE: BETWEEN MUSEUM AND SHOP

Inevitably, the idea of embedding the building in the ground reverberates in J. Utzon’s unbuilt 1963 project for an Art Museum in Silkeborg –inspired, among others, by the Buddha caves of Tatung [China]– dedicated to the multifaceted Asger Jorn, founder of the CoBrA group; a buried museum in which the visitor “slips, barely noticing, down the ramp that leads down through the enclosure”¹⁷ (FIG. 03), a cave that, like almost all of them, is discovered with “a feeling of surprise, mixed with a desire to descend into the interior of the building”.¹⁸ Molina’s initial sketches, which explore various solutions of ramps floating in the middle of the excavated complex with its various branches and its curved, elliptical and spiral layout, suggest this hypothetical connection (FIG. 04). As is well known, the Danish master was widely reproduced in the pages of the magazine *Nueva Forma*, directed by Fullaondo –one of Molina’s references– as an example of a new architecture and its *isotopes*, which would open its editorial of May 1968 with a photograph of Torres Blancas under construction, betting on the configuration of a new *landscape* that would confront the complex reality,¹⁹ an architectural landscape that here is stealthily buried.

The Crafts Centre was created as a chasm, as a hollow hidden underfoot whose floor, at an initial level of 6 metres deep, is reached by descending a ramp of several sections of comfortable width, sinuous design and gentle slope. The corporeality of the cave, as an archetype



diseño sinuoso y calmada pendiente. La corporeidad de la cueva, como arquetipo anterior a la propia arquitectura, prefigura su espacio, el cual se convierte en un vacío apaisado de proporciones 1:2,5:10 (6x15x60m), acotado en sus seis planos macizos de cierre que se materializan en hormigón: una roca artificial para suelos, paredes y techo. Y es este último el que se perfora puntualmente mediante lucernarios que iluminan con solemnidad cenital el vacío excavado. Una gruta de límites rectos y ortogonales que evoca la configuración natural de los cenotes de Méjico –país que Molina visitaba, al igual que Utzon–, ya que, como estos, presenta en su nivel más bajo “elementos de agua y vegetación que, gracias a la luz que penetra por los espacios vacíos, relacionan este nivel con el jardín que quedó atrás antes de entrar”.²⁰ El término cenote proviene del maya *dzonot*, que quiere decir *caverna con agua* –en este caso: gruta *joven* porque conserva la *cúpula* en su integridad–; una cueva que, en tanto que arquitectura, no se ejecuta sumando elementos, sino que, como se afirma en el libro *Materia prima. Arquitectura subterránea excavada en el Levante Español* –que trata de las casas-cueva tradicionales–, se crea por sustracción, vaciado y esculpido del subsuelo.²¹

Sin embargo, el Centro no es una simple excavación que recorta una caja en la tierra, sino un espacio de gravedad, pensado como un contenedor para ser atravesado lentamente por un sendero en suave descenso (FIGS. 05 y 06). En su planteamiento, se percibe el recorrido centrípeta desde la cumbre hasta la base del Museo Guggenheim (1943-1959) de F. LL. Wright. En Nueva York, el camino se inicia en la cúspide, desde ahí, en un lento paseo de arriba abajo sobre una pasarela helicoidal, se visita la muestra de arte moderno donde, en el arranque de la espiral, yace el estanque en donde se refleja la luz blanca que baña el hueco central del Museo. Encontramos, por tanto, un claro paralelismo conceptual: recorrido alrededor del vacío, rampa de deslizamiento, iluminación cenital y recipiente de agua en el fondo de la cueva (FIGS. 07, 08 y 09). No cabe duda de que el Centro de Artesanía, aunque concebido como lugar de múltiples encuentros (visitantes, fabricantes y docentes), funciona como una galería de exposición para el intercambio de datos e información. Sin embargo, mientras el Guggenheim se erige como un icono aislado en medio del magma metropolitano de Manhattan, en Lorca, el edificio no manifiesta más volumen que el jardín superior como nexo de unión entre las preexistencias y el propio espacio que ocupa la profundidad de la gruta (FIG. 06).

Pero las citas a Wright tienen otro referente: la tienda de regalos V.C. Morris (1948-1950) (FIG. 03), en San Francisco, dibujada y levantada durante la construcción del museo neoyorquino; un espacio interior amplio y generoso –iluminado por un lucernario de casquetes esféricos de plexiglás blanco–, encastrado en una manzana de la cuadrícula urbana de 1905 de Burnham, Bennett y Polk, que pretendía hacer de San Francisco una auténtica ciudad europea densa y compacta. Un vacío dotado de una gran luminosidad, al cual se accede por un angosto túnel que nos traslada desde la deslumbrante luz exterior al opalescente interior, pero cuyo itinerario para descubrir los objetos y regalos allí expuestos, al contrario que en el Guggenheim, no se realiza descendiendo, sino ascendiendo desde la cota cero hasta el nivel superior, a modo de paseo, sobre una rampa circular, casi un anticipo material del helicoide de Manhattan.

Ambas obras de Wright parecen alimentar la génesis del Centro de Artesanía: museo de arte, emulando al Guggenheim –bajando desde su cénit y entrada– y tienda de obsequios, como la V.C. Morris –subiendo hacia la centralizada luz del techo–, con la diferencia de que aquí, la quedada no es una caverna natural, sino una cripta excavada y acotada por una geometría racional que permite el desarrollo del museo en el descenso –ligero y contemplativo– y la tienda en el ascenso –lento y entretenido–. Molina, por tanto, sintetiza ambos conceptos con la pretensión de que “la normal desenvolvura del local se haga por los trayectos en rampa, con la visión pausada a que obliga un itinerario procesional por naturaleza”.²²



FIG. 07

prior to the architecture itself, prefigures its space, which becomes a container void of proportions 1:2.5:10 (6x15x60m), delimited in its six solid enclosure planes that are materialised in concrete: an artificial rock for floors, walls and ceiling. And it is the latter that is punctually perforated by skylights that illuminate the excavated void with zenithal solemnity. A grotto with straight, orthogonal limits that evokes the natural configuration of the cenotes of Mexico –a country Molina visited, like Utzon– since, like them, its lowest level has “elements of water and vegetation which, thanks to the light that penetrates through the empty spaces, relate this level to the garden that was left behind before entering”.²⁰ The term cenote comes from the Mayan *dzonot*, which means *cavern with water* –in this case: a *young* cave because it preserves the *dome* in its integrity–; a cave that, as architecture, is not executed by adding elements, but rather, as stated in the book *Materia prima. Arquitectura subterránea excavada en el Levante Español*, which deals with traditional cave-houses, is created by subtraction, emptying and sculpting the subsoil.²¹

However, the Centre is not simply an excavation that cuts a box in the earth, but a space of gravity, designed as a container to be slowly traversed by a gently descending path (FIGS. 05 & 06). In its approach, the centripetal path from the summit to the base of F. LL. Wright’s Guggenheim Museum (1943-1959) is perceived. In New York, the path starts at the top, from there, in a slow walk up and down a helical walkway, the modern art exhibition is visited and, at the start of the spiral, lies the pond in which the white light that bathes the central shaft of the Museum is reflected. We, therefore, find clear conceptual parallelism: a route around the void, a sliding ramp, zenithal lighting and a container of water at the bottom of the cave (FIGS. 07, 08 & 09). There is no doubt that the Craft Centre, although conceived as a place for multiple encounters (visitors, makers and teachers), functions as an exhibition gallery for the exchange of data and information. However, while the Guggenheim stands as an isolated icon in the metropolitan magma of Manhattan, in Lorca, the building manifests no more volume than the upper garden as a link between the pre-existences and the space itself, which occupies the depth of the grotto (FIG. 06).

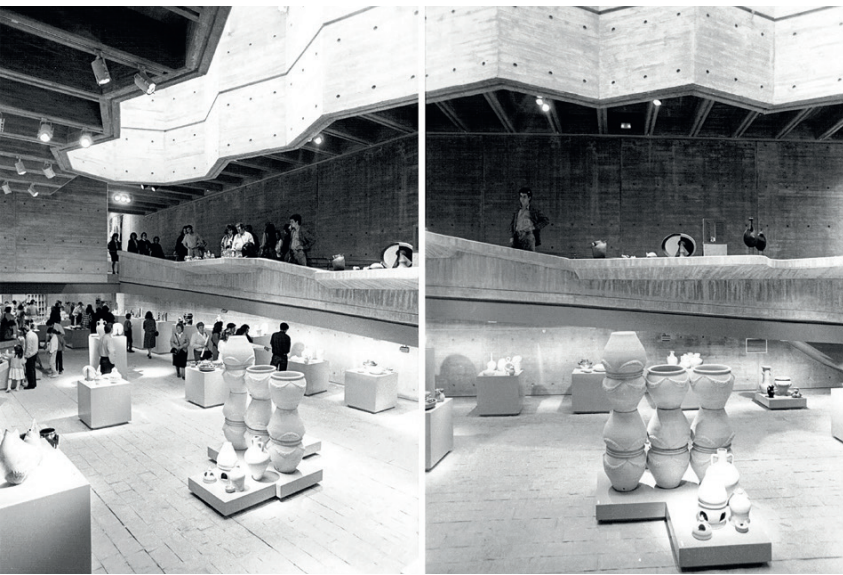


FIG. 08

LA "VISIÓN ITINERANTE" Y EL SENTIDO DE LA MATERIA

Según expone la memoria del proyecto, se piensa "en un espacio predominantemente continuo en el que se penetra por un extremo [...] y en el..." contrario existe una plataforma donde otra rampa similar continúa bajando en sentido contrario, y así sucesivamente hasta alcanzar el fondo".²³ El arquitecto no entierra la caja para compartimentarla, sino que crea una única oquedad fluida que exuda modernidad en esa preeminencia del espacio como fenomenología (FIGS. 06 y 07). De hecho, refuerza la vivencia de los usuarios a través del empleo de rampas que "tienen un trazado ligeramente oblongo rompiendo la rigidez de las líneas que fugan con fuerza al tratarse de un contenedor alargado. Entre las rampas en un sentido y en otro se crean espacios vacíos y espacios intermedios";²⁴ vacíos situados a mitad de camino, dentro de "un solo espacio continuo, una sala de dimensiones grandes que se explora dando vueltas en su contorno".²⁵

Estos senderos ceremoniales (FIGS. 05, 06 y 07) explicitan que "las rampas no son el medio para llegar al lugar, sino que ellas son el lugar, pues los pretilos se convierten en bandejas expositoras, el hueco intermedio en un lugar con múltiples posibilidades y las paredes [...] en potenciales superficies de utilización",²⁶ cuyas secciones homenajean al pabellón Dipoli (1961-1966) de la Universidad Alvar Aalto, en Espoo, obra de los finlandeses Raili y Reima Pietilä. El autor fomenta los encuentros casuales en un tiempo que transcurre más despacio gracias a que "las rampas conectan con espacios más serenos, tradicionales de exposición y remanso".²⁷ En efecto, estas son el lugar de la experiencia, del encuentro social y de la contemplación de los objetos "desde múltiples puntos de vista cuando son de carácter exento",²⁸ en especial, las grandes tinajas y vasijas (FIGS. 03, 08 y 09). Esta experiencia es la que Molina definiría como "la visión itinerante".²⁹

Pero más allá de la direccionalidad de las pasarelas de hormigón que evocan las *promenades* de Le Corbusier, Molina supera la simplificación de las circulaciones y las dota de cuerpo dentro del "Espacio único y complejo, de pocos materiales, pero muy articulado"³⁰ del Centro; un espacio grave que se construye, materializa y remata en cemento armado –cuya plasticidad y maleabilidad lo aproximan a la arcilla–, que se deja visto para que conforme "la ambientación de fondo a los productos artesanales".³¹ Para ello se elige un hormigón claro, casi blanco –como en Silkeborg de Utzon–³², que recoja "la luminosidad que cae de lo alto y se aleje del color de las tierras y el barro",³³ al tiempo que, como acabado, procure la

But the references to Wright have another reference: the V.C. Morris gift shop (1948-1950) (FIG. 03), in San Francisco, designed and erected during the construction of the New York museum; a large, generous interior space –lit by a skylight of spherical white Plexiglas skullcaps– set in a block of the 1905 Burnham, Bennett and Polk urban grid, which sought to make San Francisco a truly dense, compact European city. A void endowed with great luminosity accessed through a narrow tunnel that takes us from the dazzling light outside to the opalescent interior, but whose itinerary to discover the objects and gifts on display there, unlike in the Guggenheim, is not by descending, but by ascending from ground level to the upper level, like a walkway, on a circular ramp, almost a material anticipation of the Manhattan helicoid.

Both of Wright's works seem to feed into the genesis of the Craft Centre: art museum, emulating the Guggenheim –descending from its zenith and entrance– and gift shop, like the V.C. Morris –ascending towards its centralised roof light– with the difference that here, the cavern is not a natural cavern, but a crypt excavated and bounded by a rational geometry that allows the museum to develop in the descent –light and contemplative– and the store in the ascent –slow and entertaining–. Molina, therefore, synthesizes both concepts with the intention that "the normal unfolding of the premises is done by the ramp routes, with the slow vision that a processional itinerary by nature obliges".²²

THE "ITINERANT VISION" AND THE MEANING OF THE MATTER

According to the project brief, the idea is "la predominantemente continuous space where one enters at one end [...] and at the opposite end there is a platform where another similar ramp continues down in the opposite direction, and so on until reaching the bottom".²³ The architect does not bury the box in order to compartmentalise it but creates a single fluid cavity that exudes modernity in this pre-eminence of space as phenomenology (FIGS. 06 & 07). It reinforces the users' experience through the use of ramps that "have a slightly oblong outline, breaking the rigidity of the lines that run away with force as it is an elongated container. Between the ramps in one direction and the other, empty spaces and intermediate spaces are created";²⁴ empty spaces located halfway, within "a single continuous space, a room of large dimensions that is explored by turning around its contour".²⁵

These ceremonial paths (FIGS. 05, 06 & 07) make explicit that "the ramps are not the means to get to the place, but they are the place, as the parapets become display trays, the gap in between a place with multiple possibilities and the walls [...] potential surfaces for use",²⁶ whose sections pay homage to the Dipoli pavilion (1961-1966) at the Alvar Aalto University in Espoo, designed by the Finns Raili and Reima Pietilä. The author encourages chance encounters in a time that passes more slowly because "the ramps connect with more serene, traditional spaces of exposure and relaxation".²⁷ These are the place for experience, social encounters and contemplation of the objects "from multiple points of view when they are free-standing",²⁸ especially the large jars and vessels (FIGS. 03, 08 & 09). This experience is what Molina would define as "itinerant vision".²⁹

But beyond the directionality of the concrete walkways that evoke Le Corbusier's *promenades*, Molina goes beyond the simplification of the circulations and gives them body within the Centre's "unique and complex space, of few materials, but very articulated";³⁰ a serious space that is built, materialised and finished off in reinforced concrete –whose plasticity and malleability bring it close to clay– which is left exposed so that it forms "the background setting for the artisanal products".³¹ For this purpose, a clear almost white concrete is chosen –as in Utzon's Silkeborg–,³² which captures "the luminosity that falls from above and distances itself from the colour of the earth and mud";³³ white, as a finish, it ensures the material continuity of the space by extending along walls, ramps, ceilings and structures. It is these strategies that give the



FIG. 09



continuidad material del espacio al extenderse por muros, rampas, techos y estructuras. Son estas estrategias las que imprimen a la arquitectura del Centro ese sentido primigenio de reunión humana que sucedía en las cuevas, al abrigo de las inclemencias, y que transcurría con poca luz.

Para dotar de continuidad y unidad a esta cavidad subterránea Molina opta por el hormigón como materia básica que extiende hasta cubrirla. Un sistema de pórticos paralelos con vigas de gran canto (colocadas casi cada 2 metros), no exentas de cierto paralelismo con los telones de los decorados –no se debe olvidar su dedicación al mundo del teatro–,³⁴ que cuentan con una canaladura en las mismas (repitiendo la idea de las tiras de vidrio incrustadas en el suelo y que emula el modo de hacer de Fernando Higueras), surca el espacio de muro a muro, configurando una gran caja torácica acotada por sus costillas. Muchas de ellas son mixtas, con perfiles de acero, de trazado quebrado, cuya inflexión refleja el perfilado en las vigas metálicas del vestíbulo de la estación de Santa Maria Novella, en Florencia (1934-1935), de G. Michelucci; con la diferencia de que, en ese *hall*, el lucernario es lineal y acompaña a los flujos de los viajeros, mientras que, en el Centro de Artesanía, la luz focalizada crea un centro de gravedad en torno al cual giran rampas y usuarios. Y es sobre el perfil de esta sección, que sobresale del terreno, donde se asienta una topografía artificial que aloja el jardín aterrazado como nexo de unión entre los dos monumentos, separados antaño por las caballerizas del palacio (FIG. 01). Observamos, ahora, la repetición de una táctica similar a la utilizada por Aalto en el Ayuntamiento de Seinäjoki (1958-1962), al erigir una loma compuesta por la adición de estratos (FIG. 10), que distancia la sede institucional del espacio de tránsito de la plaza al tiempo que disminuye la percepción de su altura a los ojos del transeúnte. La continuidad espacial y háptica del interior no se asoma al exterior, donde se cambia de revestimientos y lenguaje para adecuarse al contexto.

ESPACIO DE HORMIGÓN, PIEDRA Y VIDRIO TOCADOS POR LA LUZ

A pesar de las similitudes en los procesos de ejecución entre la cerámica y el cemento –ambos materiales adquieren su capacidad portante cuando fraguan y secan–, Molina explora sus diferencias de acabado dando al hormigón distintos tratamientos en función de su puesta en obra. Y así, rampas y pasamanos, por su singularidad, se funden de modo diverso al resto de partes, donde se disponen otras texturas, bien tratadas a cincel, bien variando las tablas a voluntad del carpintero o, incluso, desde la aparición de un hueco relieve del artista local Vicente Ruiz que, modelado con el encofrado, sintetiza –desde un grafismo inspirado en las pinturas

architecture of the Centre that primordial sense of human gathering that took place in the caves, sheltered from the inclemency of the weather, and which took place with little light.

To give continuity and unity to this underground cavity, Molina opted for concrete as the basic material that extends to cover it. A system of parallel porticoes with large-edged beams (placed almost every 2 metres), not without certain parallelism with the curtains of the sets –his dedication to the world of theatre should not be forgotten–,³⁴ which have a channel in them (repeating the idea of the strips of glass embedded in the floor and emulating Fernando Higueras's way of doing things), crosses the space from wall to wall, configuring a large ribbed ribcage. Many of them are mixed, with broken steel profiles, whose inflection reflects the profile of the metal beams in the hall of the Santa Maria Novella station in Florence (1934-1935), by G. Michelucci; with the difference that, in that hall, the skylight is linear and accompanies the flow of travellers, while in the Crafts Centre, the focused light creates a centre of gravity around which ramps and users revolve. And it is on the profile of this section, which juts out from the terrain, that an artificial topography sits, housing the terraced garden as a link between the two monuments, once separated by the palace stables (FIG. 01). We now observe the repetition of a tactic similar to that used by Aalto in the Seinäjoki Town Hall (1958-1962), by erecting a hill composed by the addition of strata (FIG. 10), which distances the institutional seat from the transit space of the square while diminishing the perception of its height in the eyes of the passer-by. The spatial and haptic continuity of the interior does not show through to the exterior, where the cladding and language are changed to suit the context.

SPACE OF CONCRETE, STONE AND GLASS TOUCHED BY LIGHT

Despite the similarities in the execution processes between ceramic and cement –both materials acquire their load-bearing capacity when they set and dry– Molina explores their differences in finish by giving the concrete different treatments depending on how it is laid. And so, ramps and handrails, due to their singularity, are fused in a different way to the rest of the parts, where other textures are arranged, either treated with a chisel, or varying the boards at the carpenter's will, or even with the appearance of a hollow relief by the local artist Vicente Ruiz which, modelled with the formwork, synthesises –from a graphic design inspired in Neolithic paintings, but also contemporary with the Corbuserian– the

neolíticas, pero también contemporáneo con lo corbuseriano– un mismo espíritu afín con la naturaleza cavernosa y protegida del museo. Acciones todas, en definitiva, que vinculan la artesanía del hormigón –escala macro– con la de los objetos que habitan la cueva –escala micro–.

Si esta nueva piedra artificial sirve para revestir internamente el cenote (FIGS. 03, 07, 08 y 09), para su suelo, en cambio, se elige una piedra natural: un granito con un acabado apomazado que “agraja y mata los contrastes, aumenta el antideslizamiento y dialoga con la gama de los hormigones”.³⁵ De este modo, el fluido interior se unifica en lo cromático –“en el intento de no utilizar materiales que por textura o color puedan competir con el repertorio de objetos que se vayan a exponer”–,³⁶ junto con la gama de superficies para la experiencia táctil. Además, en el pavimento continuo se insertan “finas bandas de vidrio de canto, como hilos, enrasados en superficie, que aumentan la tensión direccional”,³⁷ lo cual viene a diversificar la paleta de materiales y a reflejar los haces de luz provenientes de los lucernarios de la gran oquedad “que se jerarquizan en centrales y bordes”.³⁸ Estos últimos ocupan los intersticios entre las rampas por donde descienden las plantas y se despliegan las artesanías “que la escenografía expositiva proponga”³⁹ sobre plataformas, bandejas, vitrinas y pedestales que combinan su irregular geometría con la orgánica del trazado de los senderos.

Es significativo que Molina no transponga la imagen de los grandes lucernarios de Wright que ocupan toda la cubierta, aportando una ingente y uniforme luminosidad al interior, sino que opta por soluciones más sencillas de montaje, como la del vestíbulo de las Oficinas Hoechst AG (1920-1924), en Fráncfort del Meno, de P. Behrens; salvo que ahora los tres octógonos se unen por sus vértices y no por sus lados (FIG. 08); estos permiten así una iluminación puntual con efectos de claroscuro. Las tres pirámides de vidrio, que insertan un foco de luz en el punto central, se completan con un lucernario idéntico aislado en un lateral y otro rectangular atravesado por las almas de los perfiles de acero de la estructura. Las claraboyas, reunidas en el centro a la vez que repartidas por la periferia, dotan de cierto dramatismo al vacío, al encender con vehemencia su corazón y dejar en una tenue penumbra el resto del cuerpo, por lo que se necesita el refuerzo de luminarias para alumbrar los caminos que lo surcan, las salas intermedias y las zonas de exposición. Todo ello se facilita con el empleo de la citada estructura de pórticos inclinados que escalona el techo de la caverna y sirve de soporte a la plaza.

Parece evidente que las reflexiones de Gaston Bachelard –hijo de artesanos– a propósito del sótano de la casa primigenia de los humanos, húmedo y oscuro,⁴⁰ resuenan en el proyecto de Juan Antonio Molina Serrano para este Centro de Artesanía en Lorca. De ahí la recurrente imagen de cueva profunda (en penumbra), revestida de piedra (moldeada *in situ*), con un óculo en su cénit (para la captación de la luz) y surcada en su oquedad por plantas que cuelgan con la gravedad y láminas de agua (FIG. 09) que recrean una simbólica atmósfera primitiva.

AL FINAL, LA SUPERFICIE: LA PLAZA SOBRE LA GRUTA

Los dos monumentos que flanquean el solar del Centro de Artesanía nunca se habían acercado tanto físicamente como tras esta actuación; históricamente, de hecho, se habían dado la espalda al estar separados por las caballerizas del palacio de Guevara (un sólido de planta cuadrada colindante con un patio a cielo abierto), las cuales se asomaban a la misma calle. De esta antigua edificación solo permanecían los restos del muro que separaba las cuadras de la vía pública con una alineación paralela a la fachada principal del palacio. Tras esta fábrica “hay sólo una crujía, la primera, que ofrece el muro de carga original”⁴¹ a modo de “hueco de acceso centrado y dos huecos de ventanas simétricos respecto al eje de la puerta”.⁴²

En su ya usual respeto por este tipo de construcciones,⁴³ el arquitecto transforma esta recia y vieja fábrica, que denomina “vestigios y memoria del conjunto”⁴⁴, en el vestíbulo de entrada al Centro de Artesanía. Con esta intervención se logra, por un lado, el acceso al edificio, descendiendo

same spirit akin to the cavernous and protected nature of the museum. All these actions, in short, link the craftsmanship of concrete –macro-scale– with that of the objects that inhabit the cave –micro-scale–.

While this new artificial stone is used to clad the cenote internally (FIGS. 03, 07, 08 and 09), a natural stone was chosen for the floor: a granite with a rough finish that “makes it rough and kills contrasts, increases anti-slip properties and dialogues with the range of concretes”.³⁵ In this way, the flowing interior is unified in terms of colour –“in an attempt not to use materials whose texture or colour might compete with the repertoire of objects to be exhibited”–³⁶ together with the range of surfaces for the tactile experience. In addition, “thin strips of edged glass, like threads, flush with the surface, which increase the directional tension”³⁷ are inserted into the continuous floor, diversifying the palette of materials and reflecting the beams of light coming from the skylights of the large cavity “which are hierarchised into centres and edges”.³⁸ The latter occupy the interstices between the ramps where the plants descend and the handicrafts “that the exhibition scenography proposes”³⁹ are displayed on platforms, trays, showcases and pedestals that combine their irregular geometry with the organic layout of the paths.

It is significant that Molina does not transpose the image of Wright’s large skylights that occupy the entire roof, bringing an enormous and uniform luminosity to the interior, but opts for simpler mounting solutions, like the one in the foyer of the Hoechst AG Offices (1920-1924) in Frankfurt am Main, by P. Behrens; except that now the three octagons are joined at their vertices and not at their sides (FIG. 08); these thus allow for punctual lighting with chiaroscuro effects. The three glass pyramids, which insert a spotlight at the central point, are completed by an identical skylight isolated on one side and another rectangular skylight pierced by the cores of the steel profiles of the structure. The skylights gathered in the centre and spread around the periphery, give a certain drama to the void, by vehemently illuminating its heart and leaving the rest of the body in a dim half-light, requiring the reinforcement of luminaires to light the paths that cross it, the intermediate rooms and the exhibition areas. All this is facilitated by the use of the aforementioned structure of sloping porticoes that step the roof of the cavern and supports the plaza.

It seems evident that the reflections of Gaston Bachelard –the son of craftsmen– on the damp, dark basement of the primordial human house⁴⁰ resonate in Juan Antonio Molina Serrano’s project for this Crafts Centre in Lorca. Hence the recurring image of a deep cave (in semi-darkness), lined with stone (moulded *in situ*), with an oculus at its zenith (to catch the light) and furrowed in its hollow by plants that descend with gravity and sheets of water (FIG. 09) that recreate a symbolic primitive atmosphere.

IN THE END, THE SURFACE: THE SQUARE ABOVE THE GROTTO

The two monuments flanking the site of the Crafts Centre had never been so physically close as after this project; historically, in fact, their backs had been turned as they were separated by the stables of the Guevara palace (a solid square building adjoining an open-air courtyard), which overlooked the same street. Of this old building, only the remains of the wall separating the stables from the public road with an alignment parallel to the main façade of the palace remained. Behind this structure “there is only one bay, the first one, which has the original load-bearing wall”⁴¹ in the form of a “centred access opening and two window openings symmetrical to the axis of the door”.⁴²

In his usual respect for this type of construction,⁴³ the architect transforms this sturdy old building, which he calls “vestigies and memory of the whole”,⁴⁴ into the entrance hall of the Crafts Centre. This intervention achieves, on one hand, access to the building, descending

por la rampa tras atravesar este muro, que actúa de pantalla y decorado, mientras, por otro, se despliega sobre él (una vez superado este) una colina compuesta por terrazas escalonadas, plantadas de arbustos y arbolado, y de una enfilada de luminarias que configuran una plaza con niveles a distintas cotas (FIG. 10). En la plataforma superior se replica el recorrido de la rampa inferior, a la vez que emergen las claraboyas como cimas del tinglado, protegidas con rejas y pérgolas más altas aún, para evitar que la luz del mediodía deslumbrase a los usuarios de la oscuridad enterrada. Según el arquitecto, estos “lucernarios y parasoles tienen un tratamiento general de elementos arquitectónicos de jardín, de *follies*, de belvedere a la inversa puesto que no son penetrables”.⁴⁵ Cabría recordar aquí que el término *follie* –locura– se puso de moda en el panorama mediático tras el fallo del concurso internacional de 1982 para la ordenación del parque de La Villette en París, que ganaría Bernard Tschumi; este propuso un triple concepto de capas que, en su estrato de elementos dispersos, Molina reinterpretaría y adaptaría a las condiciones del tejido histórico de Lorca.

Si hubiese que destacar los logros de esta modesta obra –en referencia a su discreta implantación urbana: oculta, austera y callada–, convendría repasar algunas de las ideas ya esbozadas. Por un lado, estaría su ánimo de no polemizar con las preexistencias a las que cede todo el protagonismo urbano. Por otro, emergería la excepcionalidad de su interior, orgánico y primitivo, fluido y esencial; y, dentro de este, conviene señalar el recogimiento propio de la cavidad atravesada, en su recorrido, por la rampa entendida como lugar: una isotropa sala de exposición, relación e intercambio de información. Un interior que, como se ha señalado, evoca el arquetipo de la cueva –más acertadamente, de un cenote– de claras reminiscencias, en su diseño y ejecución, en los maestros que influyeron en su formación y donde cabe añadir la actualidad de los años 80. Una gruta que apela a todos los sentidos al materializarse mediante hormigón de diferentes texturas, combinado con un reducido número de materiales entre los que se cuentan el granito en lajas superficiales y el vidrio en tiras lineales, ambos sometidos a la disciplina de una geometría orgánica e irregular.

Sin embargo, quizás sea la luz de lo alto –captada, dosificada y conducida a través del óculo de la sima hasta el corazón del conjunto– la que revela las cualidades hápticas de este lugar en penumbra y callado. Como señala Juhani Pallasmaa, “en última instancia, la arquitectura es el arte del silencio petrificado”,⁴⁶ pero no solo el de los muros y fábricas que proceden de un tiempo pretérito, sino el del espacio construido por y para las personas, como sucede aquí en el Centro de Artesanía, pionero en su serie, cuando nos traslada desde el ruidoso exterior hasta el apacible interior –como en la citada tienda V.C. Morris de Wright–, redibujando el tiempo de las cosas allí contenidas y expuestas. Y es aquí donde, realmente, se aprecia que “la tarea de la arquitectura consiste en preservar y defender el silencio”⁴⁷ mediante espacios discretos y poco estridentes.

Por último, se trataría de una actuación que podría ligarse con la reivindicación sostenida por Paul Virilio y Claude Parent de la *circulación habitable* expuesta, entre otros casos, en el proyecto no realizado para el Centro Cultural Charleville de 1966. Como explican Ilka y Andreas Ruby, allí la “cubierta se convierte en una plaza urbana para reuniones informales o en escenario al aire libre”⁴⁸ a fin de incentivar una continuidad urbana del plano de tierra que facilite los encuentros entre los paseantes; la cubierta se transforma, pues, en *circulación habitable* y *cerramiento practicable*, incrementando la superficie útil de uso público. Esta circunstancia resuena en el Centro de Artesanía de Lorca ya que este, no solo se formula como un espacio soterrado que se pliega al entorno construido, sino que se erige, desde su cubierta convertida en plaza, en un nuevo emplazamiento para las actividades ciudadanas de encuentro y esparcimiento.

CODA

Cabría pensar que el Centro de Artesanía de Lorca es un episodio aislado en la poética de su autor, Juan Antonio Molina Serrano. Sin embargo, y dentro

the ramp after crossing this wall, which acts as a screen and decoration, while, on the other, a hill is deployed above it (once it has been crossed) composed of stepped terraces, planted with shrubs and trees, and a line of luminaries that configure a square with levels at different heights (FIG. 10). The upper platform replicates the route of the lower ramp, while the skylights emerge as the tops of the roof, protected by even higher grilles and pergolas to prevent the midday light from dazzling the users of the buried cavity. According to the architect, these “skylights and parasols are generally treated as architectural garden elements, follies, belvederes in reverse, since they cannot be penetrated”.⁴⁵ It should be recalled here that the term *follie* –folly– became fashionable in the media after the 1982 international competition for the development of the La Villette park in Paris, which was won by Bernard Tschumi, who proposed a triple concept of layers which, in his layer of dispersed elements, Molina reinterpreted and adapted to the conditions of the historic fabric of Lorca.

If the achievements of this modest work were to be highlighted –in reference to its discreet urban implantation: hidden, austere and quiet– it would be appropriate to review some of the ideas already sketched out. On the one hand, there is its desire not to polemicise with the pre-existing buildings, to which it cedes all the urban prominence. On the other, the exceptional nature of its interior would emerge, organic and primitive, fluid and essential; and, within this, it is worth pointing out the seclusion of the cavity crossed, along its route, by the ramp understood as a place: an isotropic exhibition, relationship and information exchange room. An interior which, as has been pointed out, evokes the archetype of the cave –more accurately, of a cenote– with clear reminiscences, in its design and execution, of the masters who influenced its formation, and where we should add the present day of the 1980s. A grotto that appeals to all the senses as it is materialised through concrete in different textures, combined with a reduced number of materials including granite in surface slabs and glass in linear strips, both subjected to the discipline of an organic and irregular geometry.

However, it is perhaps the light from above –captured, dosed, and conducted through the oculus of the chasm into the heart of the ensemble– that reveals the haptic qualities of this shadowy, silent place. As Juhani Pallasmaa points out, “ultimately, architecture is the art of petrified silence”,⁴⁶ but not only that of the walls and factories that come from a past time, but that of the space built by and for people, as happens here in the Craft Centre, a pioneer in its series, when it takes us from the noisy exterior to the peaceful interior –as in the aforementioned V.C. Morris shop by Wright–, redrawing the time of the things contained and exhibited there. And it is here that one appreciates that “the task of architecture is to preserve and defend silence”⁴⁷ through discreet, unobtrusive spaces.

Finally, it would be an action that could be linked to Paul Virilio’s and Claude Parent’s claim for *habitable circulation*, which was expressed, among other cases, in the unrealised project for the Charleville Cultural Centre in 1966. As Ilka and Andreas Ruby explain, there the “roof becomes an urban square for informal gatherings or an open-air stage”⁴⁸ in order to encourage an urban continuity of the ground plane that facilitates encounters between passers-by; the roof is thus transformed into *habitable circulation* and *practicable enclosure*, increasing the usable surface area for public use. This circumstance resonates in the Crafts Centre of Lorca, as it is not only formulated as an underground space that folds into the built environment but also stands, from its roof converted into a square, in a new location for civic meeting and leisure activities.

IN ADDITION

One might think that the Lorca Craft Centre is an isolated episode in the poetics of its author, Juan Antonio Molina Serrano. However, and within his career, it is worth linking it to other works in which the materiality of concrete acquires prominence in its formal expressiveness since its visual

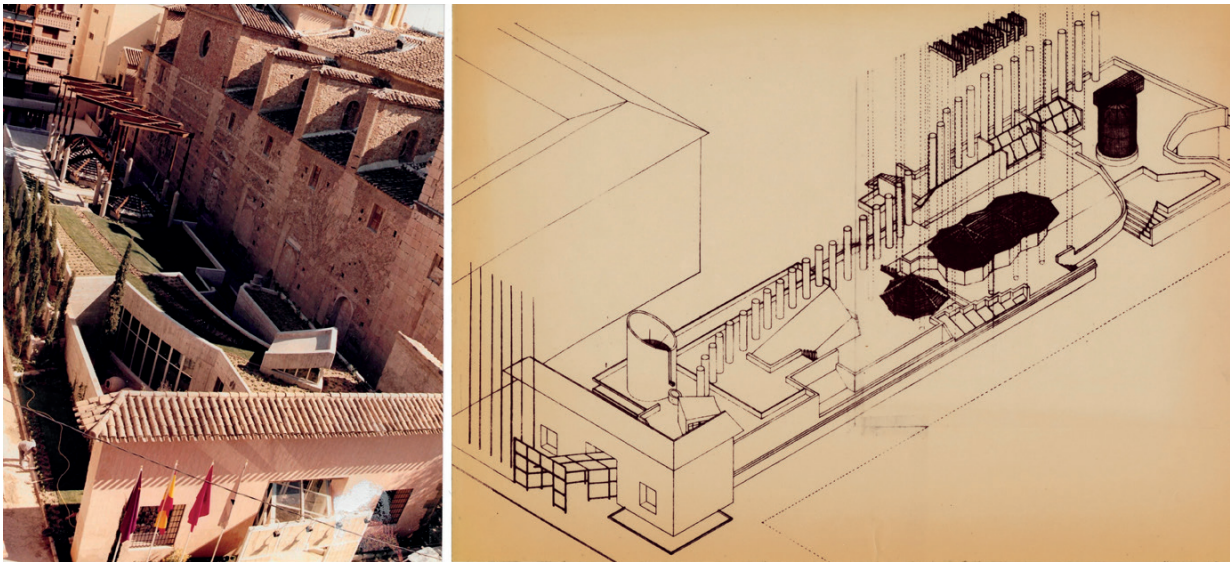


FIG. 10

de su trayectoria, conviene ligarlo a otras obras en las que la materialidad del hormigón adquiere protagonismo en su expresividad formal, ya que la presencia visual destaca sobre cualquier otra faceta perceptiva; nos referimos a obras como el antecedente del Transformador, sito a las afueras de Monteagudo (1972-1973) y las coetáneas oficinas de la Fábrica Hero en Alcantarilla, en su primera fase (1985-1995). Estas piezas, a diferencia del Centro estudiado, explotan su capacidad de representar hitos destacados en el horizonte de la huerta o en el *skyline* de la ciudad, debido a la rotundidad e individualidad de sus volúmenes de hormigón visto que se apegan a una voluntad de orden y reducción sintética de materiales. Dicho de otro modo, frente al mojón sobre el territorio que instala el Transformador y el señalamiento de la entrada urbana auspiciado por Hero, el Centro de Artesanía de Lorca se oculta y se repliega bajo tierra. Así pues, mientras persiste el interés de otras obras por afirmar su dominio, el Centro de Artesanía hace valer su carácter introspectivo,⁴⁹ en el cual subyace un cierto pensamiento simbólico, adherido a la idea de protección de este espacio sepultado en la tierra madre. Una protección simbólicamente clausurada en el interior del edificio que también se traslada al exterior, a los bordes urbanos inmediatos de la trama histórica de la ciudad, mostrando su actitud filial con el patrimonio heredado. El Centro es suelo inscrito, suelo *modelado y esculpido*, pero también suelo entendido como lugar de la interacción social, como lugar expositivo, entre obras y visitantes, y como plaza pública, entre vecinos y residentes. En él se ha abandonado aquel rasgo definitorio de la primera modernidad que adjudicaba “al suelo funciones secundarias” mediante el “vaciamiento físico, programático y semántico del terreno”,⁵⁰ que pasa a ser ahora su argumento esencial y principal atributo. De igual modo, en la génesis del Centro de Lorca parecen distinguirse los últimos titubeos de aquella rebelión iniciada en los años cincuenta propiciada, entre otros, desde la “lucha por la expresión” promulgada por Giedion, Sert y Léger⁵¹ y que, simultáneamente, encauzaría la disciplina hacia una mayor sensibilidad ante los contextos urbanos.

AGRADECIMIENTOS

Los autores de este artículo desean agradecer a Juan Antonio Molina Serrano su disponibilidad y documentación. También la atención del personal del Centro de Artesanía de Lorca y del Archivo de la Región de Murcia, del Laboratorio del DEGCP de la UA, a Juan Antonio Nicolás por su ayuda con los planos y a Jordi Guijarro Contreras por el tratamiento de las imágenes.

presence stands out above any other perceptive facet; we are referring to works such as the antecedent of the Transformador, located on the outskirts of Monteagudo (1972-1973) and the contemporary offices of the Hero Factory in Alcantarilla, in its first phase (1985-1995). These pieces, unlike the Centre under study, exploit their capacity to represent prominent landmarks on the horizon of the orchard or the city skyline, due to the rotundity and individuality of their exposed concrete volumes that adhere to a desire for order and synthetic reduction of materials. In other words, in contrast to the landmark on the territory installed by the Transformador and the signposting of the urban entrance sponsored by Hero, the Lorca Craft Centre is hidden and withdrawn underground. Thus, while the interest of other works persists in asserting their dominion, the Crafts Centre asserts its introspective character,⁴⁹ in which a certain symbolic thought underlies, adhering to the idea of protection of this space buried in the mother earth. A symbolically closed protection inside the building that is also transferred to the outside, to the immediate urban edges of the historical fabric of the city, showing its filial attitude towards the inherited heritage. The Centre is inscribed ground, *modelled and sculpted* ground, but also ground understood as a place of social interaction, as an exhibition space, between the work and visitors, and as a public square, between neighbours and residents. It has abandoned that defining feature of early modernity that attributed “secondary functions to the ground” through the “physical, programmatic and semantic emptying of the land”,⁵⁰ which has now become its essential argument and main attribute. Likewise, in the genesis of the Lorca Centre we seem to discern the last hesitations of that rebellion that began in the fifties and which, among others, was favoured by the “struggle for the expression” proclaimed by Giedion, Sert and Léger⁵¹ and which, simultaneously, would channel the discipline towards a greater sensitivity towards urban contexts.

ACKNOWLEDGMENTS

The authors of this article wish to thank Juan Antonio Molina Serrano for his availability and documentation. Also the attention of the staff of the Lorca Handicraft Center and the Murcia Region Archive, the UA DEGCP Laboratory, to Juan Antonio Nicolás for his help with the plans and photographs and to Jordi Guijarro Contreras for the treatment of the images.

Notas y referencias bibliográficas

- ¹ Antón Capitel, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna* (Madrid: Tanais, 2005), 76.
- ² Ilka Ruby y Andreas Ruby, *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 10.
- ³ Capitel, *Las formas ilusorias*, 9.
- ⁴ Ruby y Ruby, *Groundscape*, 10.
- ⁵ Véanse al respecto: Mario Algarín Comino, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006); Juan Cortés Pedrosa, "La construcción del territorio mediterráneo desde una perspectiva ecológica," *Observatorio Medioambiental*, no. 21 (2018): 137-58.
- ⁶ 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), 4.
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ *Ibid.*, 5.
- ⁹ Ignasi de Solà-Morales, "La década prodigiosa," AA.VV., *España: Arquitecturas de hoy* (catálogo de la exposición) (Madrid: MOPT, 1992): 92.
- ¹⁰ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 1.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² Juan Pedro Sanz Alarcón (com.), *Escenarios. Juan Antonio Molina. Arquitecto* (Murcia: CARM, COAMU y UPCT, 2019), 542.
- ¹³ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 7.
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, "Ley 11/1988, de 30 de noviembre, de Artesanía de la Región de Murcia", BOE, no. 152 (27 Jun 1989), 19.840-41.
- ¹⁶ Michael Webb, *Architecture in Britain Today* (Feltham: Country LifeBooks, 1969).
- ¹⁷ Jørn Utzon citado en: Jaime J. Ferrer Forés, *Jørn Utzon. Obras y Proyectos. Works and Projects*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2008), 233.
- ¹⁸ *Ibid.*, 232.
- ¹⁹ Juan Daniel Fullaondo, "Agonía, Utopía, Renacimiento," *Nueva Forma*, no. 28 (mayo 1968): 2.
- ²⁰ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 6.
- ²¹ Fernando Aranda Navarro, *Materia prima: arquitectura subterránea excavada en Levante* (Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2003).
- ²² Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 6.
- ²³ *Ibid.*, 5.
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ *Ibid.*, 6.
- ²⁶ *Ibid.*, 5.
- ²⁷ *Ibid.*, 5-6.
- ²⁸ *Ibid.*, 2.
- ²⁹ *Ibid.*, 5.
- ³⁰ *Ibid.*, 6.
- ³¹ *Ibid.*, 7.
- ³² Ferrer Forés, *Jørn Utzon. Obras y Proyectos*, 233.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Sanz Alarcón, *Escenarios. Juan Antonio Molina. Arquitecto*, 475-539.
- ³⁵ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 8.
- ³⁶ *Ibid.*
- ³⁷ *Ibid.*
- ³⁸ *Ibid.*, 6.
- ³⁹ *Ibid.*
- ⁴⁰ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2005).
- ⁴¹ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 3.
- ⁴² *Ibid.*, 4.
- ⁴³ Juan Moreno Ortolano, "Desafíos y alternativas en la intervención en el patrimonio construido. Apuntes sobre las actuaciones de Juan Antonio Molina Serrano," *Área*, no. 24 (2018): 179-95.
- ⁴⁴ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 4.
- ⁴⁵ *Ibid.*, 8.
- ⁴⁶ Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 52.
- ⁴⁷ Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 170.

Notes and bibliographic references

- ¹ Antón Capitel, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna* (Madrid: Tanais, 2005), 76.
- ² Ilka Ruby and Andreas Ruby, *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 10.
- ³ Capitel, *Las formas ilusorias*, 9.
- ⁴ Ruby and Ruby, *Groundscapes*, 10.
- ⁵ See about it: Mario Algarín Comino, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006); Juan Cortés Pedrosa, "La construcción del territorio mediterráneo desde una perspectiva ecológica," *Observatorio Medioambiental*, no. 21 (2018): 137-58.
- ⁶ 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), 4.
- ⁷ *Ibidem.*
- ⁸ *Ibidem.*, 5.
- ⁹ Ignasi de Solà-Morales, "La década prodigiosa," AA.VV., *España: Arquitecturas de hoy* (exhibition catalogue) (Madrid: MOPT, 1992): 92.
- ¹⁰ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 1.
- ¹¹ *Ibidem.*
- ¹² Juan Pedro Sanz Alarcón (com.), *Escenarios. Juan Antonio Molina. Arquitecto* (Murcia: CARM, COAMU y UPCT, 2019), 542.
- ¹³ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 7.
- ¹⁴ *Ibidem.*
- ¹⁵ Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, "Ley 11/1988, de 30 de noviembre, de Artesanía de la Región de Murcia", BOE, no. 152 (27 Jun 1989), 19.840-41.
- ¹⁶ Michael Webb, *Architecture in Britain Today* (Feltham: Country LifeBooks, 1969).
- ¹⁷ Jørn Utzon quoted in: Jaime J. Ferrer Forés, *Jørn Utzon. Obras y Proyectos. Works and Projects*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2008), 233.
- ¹⁸ *Ibidem.*, 232.
- ¹⁹ Juan Daniel Fullaondo, "Agonía, Utopía, Renacimiento," *Nueva Forma*, no. 28 (May 1968): 2.
- ²⁰ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 6.
- ²¹ Fernando Aranda Navarro, *Materia prima: arquitectura subterránea excavada en Levante* (Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2003).
- ²² Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 6.
- ²³ *Ibidem.*, 5.
- ²⁴ *Ibidem.*
- ²⁵ *Ibidem.*, 6.
- ²⁶ *Ibidem.*, 5.
- ²⁷ *Ibidem.*, 5-6.
- ²⁸ *Ibidem.*, 2.
- ²⁹ *Ibidem.*, 5.
- ³⁰ *Ibidem.*, 6.
- ³¹ *Ibidem.*, 7.
- ³² Ferrer Forés, *Jørn Utzon. Obras y Proyectos*, 233.
- ³³ *Ibidem.*
- ³⁴ Sanz Alarcón, *Escenarios. Juan Antonio Molina. Arquitecto*, 475-539.
- ³⁵ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 8.
- ³⁶ *Ibidem.*
- ³⁷ *Ibidem.*
- ³⁸ *Ibidem.*, 6.
- ³⁹ *Ibidem.*
- ⁴⁰ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (México DF: Fondo de Cultura Económica, 2005).
- ⁴¹ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 3.
- ⁴² *Ibidem.*, 4.
- ⁴³ Juan Moreno Ortolano, "Desafíos y alternativas en la intervención en el patrimonio construido. Apuntes sobre las actuaciones de Juan Antonio Molina Serrano," *Área*, no. 24 (2018): 179-95.
- ⁴⁴ Molina Serrano, (*Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución*), 4.
- ⁴⁵ *Ibidem.*, 8.
- ⁴⁶ Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 52.
- ⁴⁷ Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 170.

⁴⁸ Ruby y Ruby, *Groundscape*, 17.

⁴⁹ Juan Moreno Ortolano, "El Centro de Artesanía de Lorca como síntesis de una trayectoria profesional", en: Juan Pedro Sanz Alarcón, *Escenarios. Juan Antonio Molina. Arquitecto*, 22-7.

⁵⁰ Ruby y Ruby, *Groundscape*, 10.

⁵¹ Josep Maria Montaner, J.M., *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea* [Barcelona: Gustavo Gili, 2011], 75-90.

Bibliography

- Algarín Comino, Mario. *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.
- Aranda Navarro, Fernando. *Materia prima: arquitectura subterránea excavada en Levante*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2003.
- Professional Archive of Juan Antonio Molina Serrano (AP-jaMS), deposited in the Archives of Región de Murcia.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2005 [*L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, 1942].
- Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. "Ley 11/1988, de 30 de noviembre, de Artesanía de la Región de Murcia." *BOE*, no. 152 (27 Jun 1989), pp. 19.840 a 19.841.
- Capitel, Antón. *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Madrid: Tanais, 2005.
- Cortés Pedrosa, Juan. "La construcción del territorio mediterráneo desde una perspectiva ecológica." *Observatorio Medioambiental*, no. 21 (2018): 137-158.
- Ferrer Forés, Jaime J. *Jørn Utzon. Obras y Proyectos. Works and Projects*. Gustavo Gili: Barcelona, 2008.
- Fullaondo, Juan Daniel. "Agonía, Utopía, Renacimiento." *Nueva Forma*, no. 28 (May 1968): 1-150.
- Molina Serrano, Juan Antonio. "Anteproyecto, (y memoria del) Proyecto Básico y de Ejecución de Centro de Promoción y Difusión permanente de la Artesanía, sito en Lorca (Murcia)." (Feb 1985) Regional Archive Región de Murcia (ARRM).
- Montaner, Josep María. *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Moreno Ortolano, Juan. "Desafíos y alternativas en la intervención en el patrimonio construido. Apuntes sobre las actuaciones de Juan Antonio Molina Serrano." *Área*, no. 24 (2018): 179-195.
- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Ruby, Ilka, y Andreas Ruby. *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Sanz Alarcón, Juan Pedro (com.). *Escenarios. Juan Antonio Molina. Arquitecto*. Murcia: CARM, COAMU y UPCT, 2019.
- Solà-Morales, Ignasi. "La década prodigiosa." AA.VV. *España: Arquitecturas de hoy* (exhibition catalog): 91-99. Madrid: MOPT, 1992.
- Webb, Michael. *Architecture in Britain Today*. Feltham: Country LifeBooks, 1969.

Andrés Martínez-Medina

Doctor Architect (ETSA-Valencia, 1995). Professor of Architecture at the University of Alicante (UA). Director of MAP research group (Metropolis, Architecture and Heritage). His works focus on the architecture of the 19th and 20th centuries, with various articles and communications to congresses. Visiting professor at the Politecnico di Milano and the Università di Palermo. He is co-author, among other publications, of *Sunland Architecture* (CSAE 2002); *Housing, Equipment I and II. Iberian DoCoMoMo Registry 1925-65* (Arquia 2009, 2010 and 2011); and *Times of Architecture* (Munilla, 2019). ORCID: 0000-0002-5309-9310, Scopus Author ID: 56024428600, Researcher ID: C-4296-2015.

Juan Moreno Ortolano

Professor at the UNLaM in Buenos Aires. He has been a FPU grant from the Ministry of Education and Science (Spain) and the Caja Murcia Foundation, a professor in the Art History Department of the University of Murcia, and a researcher and professor in the Graphic Expression and Cartography Department of the University of Alicante. He has carried out research stays at the Faculties of Architecture of Cartagena, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, Naples and Bogotá. His research revolves around modern art and architecture of the 20th century, with articles and communications to conferences such as DoCoMoMo. ORCID: 0000-0001-6372-8259, Researcher ID: AAN-3345-2021.

⁴⁸ Ruby and Ruby, *Groundscape*, 17.

⁴⁹ Juan Moreno Ortolano, "El Centro de Artesanía de Lorca como síntesis de una trayectoria profesional", in: Juan Pedro Sanz Alarcón, *Escenarios. Juan Antonio Molina. Arquitecto*, 22-7.

⁵⁰ Ruby and Ruby, *Groundscape*, 10.

⁵¹ Josep Maria Montaner, J.M., *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea* [Barcelona: Gustavo Gili, 2011], 75-90.

FIGURAS / Figures

FIG. 01: Emplazamiento del Centro de Artesanía de Lorca (4) entre la iglesia de San Mateo (1), el Palacio de Guevara (2) y el acceso por el viejo muro de las caballerías (3). / Location of the Lorca Handicraft Center (4) between the church of San Mateo (1), the Palace of Guevara (2) and the access through the old wall of the knights (3). Fuente y Autor / Source and Author: Google Maps.

FIG. 02: [Izq.] Croquis del Centro de Artesanía de Lorca (CAL), J.A. Molina Serrano, ene-feb1985, donde se grafían las dos ideas principales de su génesis: la rampa de descenso flotando en el vacío y el remate superior como plaza-jardín escalonado (Fuente: AP-jaMS). [Dcha.] Vista del espacio interior del CAL (ca. 1990), donde se aprecian los acabados de hormigón, la exposición de artesanías y la entrega de la rampa en el fondo del espacio. / (Left) Sketch of the Lorca Handicraft Center (CAL), J.A. Molina Serrano, Jan-Feb 1985, where the two main ideas of its genesis are graphed: the descent ramp floating in the void and the top finish as a stepped plaza-garden (Source: AP-jaMS). (Right) View of the interior space of the CAL (ca. 1990), where you can see the concrete finishes, the exhibition of handicrafts and the delivery of the ramp at the back of the space. Fuente y Autor / Source and Author: ©AP-jaMS.

FIG. 03: [Izq.]: Museo de Arte, Silkeborg, J. Utzon, 1963, planta intermedia. [Dcha.]: Tienda V.C. Morris, San Francisco, F. Ll. Wright, 1948-1950, vista del interior. / (Left): Museum of Art, Silkeborg, J. Utzon, 1963, middle floor. (Right): V.C. Morris, San Francisco, F. Ll. Wright, 1948-1950, interior view. Fuente y Autor / Source and Author: [Izq. /Left] ©Ferrer Forés 2008 [Dcha./Right] dominio público/public domain.

FIG. 04: Centro de Artesanía de Lorca, J.A. Molina Serrano, enero 1985: [Izq.] dos croquis iniciales y [Dcha.] tres croquis finales. / Lorca Handicraft Center, J.A. Molina Serrano, January 1985: (Left) two initial sketches and (Right) three final sketches. Fuente y Autor / Source and Author: ©AP-jaMS.

FIG. 05: Plantas de sótano, semisótano y plaza ajardinada (cubierta) del anteproyecto de Centro de Artesanía de Lorca, J.A. Molina Serrano, febrero 1985. / Basement, semi-basement and garden square (roof) plans of the preliminary draft of the Lorca Handicraft Center, J.A. Molina Serrano, February 1985. Fuente y Autor / Source and Author: ©AP-jaMS.

FIG. 06: Sección longitudinal por el eje de los lucernarios centrales y secciones transversales del Centro de Artesanía de Lorca, J.A. Molina Serrano, febrero 1985. / Longitudinal section through the axis of the central skylights and cross sections of the preliminary draft of the Lorca Handicraft Center, J.A. Molina Serrano, February 1985. Fuente y Autor / Source and Author: ©AP-jaMS.

FIG. 07: Vista del espacio interior del Centro de Artesanía de Lorca desde un extremo de la rampa en el día de su inauguración, 18 de marzo de 1988. / View of the interior space of the Lorca Handicraft Center from one end of the ramp on the day of its inauguration, March 18, 1988. Fuente y Autor / Source and Author: ©AP-jaMS.

FIG. 08: Vistas del espacio interior del Centro de Artesanía de Lorca con detalles el lucernario central y la rampa con sus bandejas expositoras en voladizo, todo ejecutado en hormigón visto, el día de su inauguración, 18 de marzo de 1988. / Views of the interior space of the Lorca Handicraft Center with details of the central skylight and the ramp with its cantilevered display trays, all made of exposed concrete, on the day of its inauguration, March 18 1988. Fuente y Autor / Source and Author: ©AP-jaMS.

FIG. 09: [Izq.]: Vista de la sala interior con el estanque de la parte inferior la izquierda. [Dcha.]: Detalles de la rampa con sus bandejas expositoras en voladizo y los lucernarios octogonales de hormigón visto. / (Left): View of the inner room with the pond on the lower left. (Right): Details of the ramp with its cantilevered display trays and octagonal skylights in fair-faced concrete. Fuente y Autor / Source and Author: ©AP-jaMS.

FIG. 10: Fotografía reciente y perspectiva isométrica inicial de la plaza ajardinada sobre la cubierta del Centro de Artesanía de Lorca, J.A. Molina. / Recent photograph and initial isometric perspective of the garden square on the roof of the Lorca Handicraft Center, J.A. Molina. Fuente y Autor / Source and Author: ©AP-jaMS.