

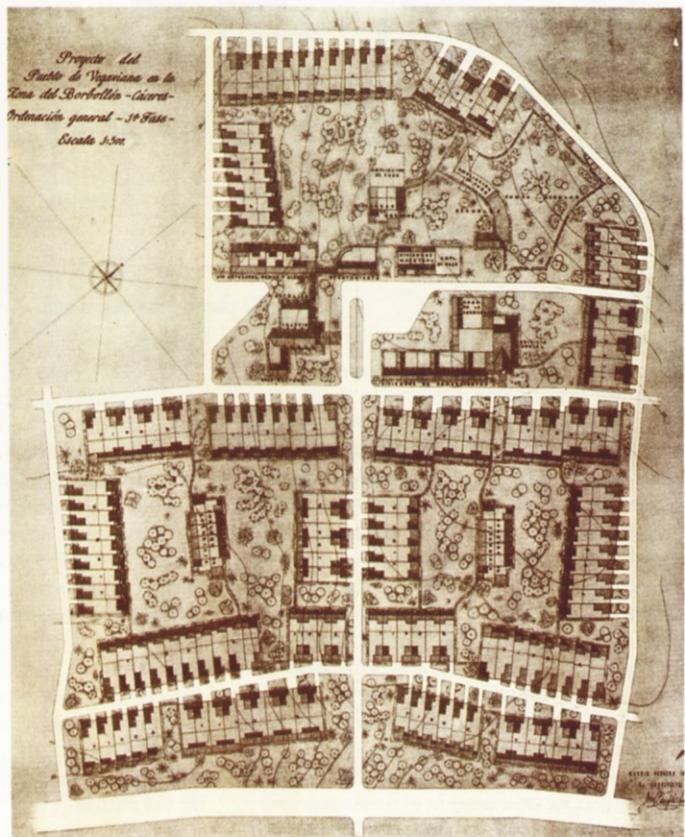
Vegaviana, 1954.

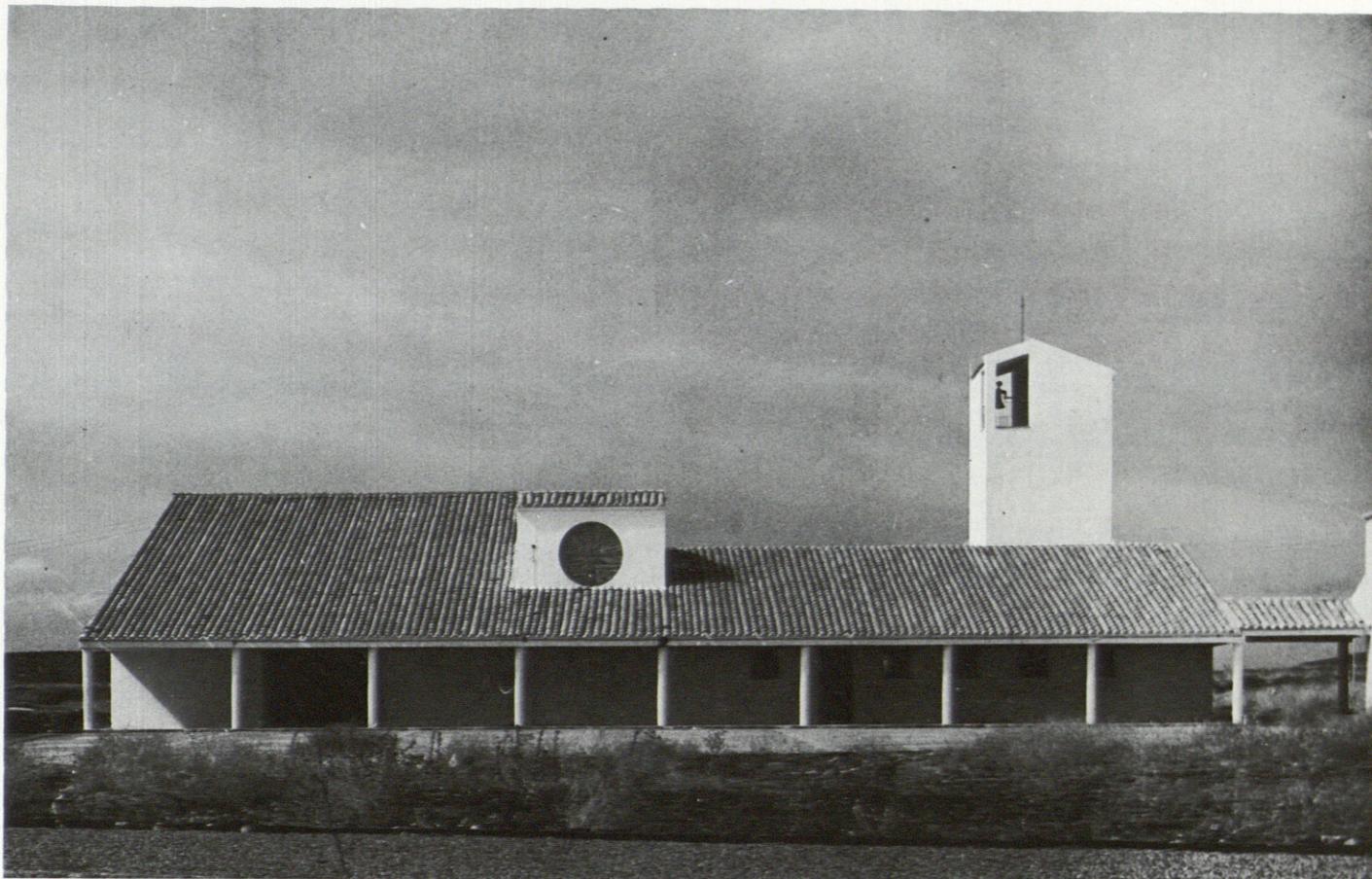
Si resulta siempre difícil mantenerse *neutral* en relación al objeto de la crítica, intentar, como es el caso, una revisión de la obra de Fernández del Amo, es, indudablemente, una operación especialmente delicada para los que formamos parte de una generación que retiene en los estratos de la memoria (del bagaje formal), aquellas imágenes, no excesivamente concretas, de las arquitecturas de Vegaviana, Cañada de Agra o El Realengo, entendidas, en aquel momento, como necesariamente "explicadas" desde la forzada tradición de lo moderno.

La sospecha de que faltaban datos, en la simplificada historiografía del movimiento moderno, para poder profundizar en los significados concretos de estas geometrías, de las referencias abstractamente rurales, se fue haciendo, poco a poco, certeza, ante la ruptura de los dogmas que en aquellos años habían filtrado toda comprensión de la arquitectura.

Los pueblos de Fernández del Amo —Belvis del Jarama— (1952), Torres de Salinas (1951), Vegaviana (1954), Villalba de Calatrava (1955), San Isidro de Albatera (1958), El Realengo (1957), Miraelrio (1964), La Vereda (1963) y Cañada de Agra (1962)— constituyeron un posibilidad para el arquitecto de trabajar a una escala desusada; sobre todo, en cuanto al control formal *homogéneo* de los proyectos y a la *cualidad* de lo construido; es decir, de su carácter de unidades urbanas, de implantaciones que constituyan programas colectivos autosuficientes, muy lejos de las actuaciones fragmentarias, de la construcción de *partes de la ciudad*, en el mejor de los casos. La tentación totalitaria implícita en el planteamiento del mismo Instituto Nacional de Colonización, prometía unas propuestas sugerentes desde el punto de vista disciplinar respecto al tratamiento de la explotación del suelo rural: el programa comprendía las viviendas para colonos, incluyendo

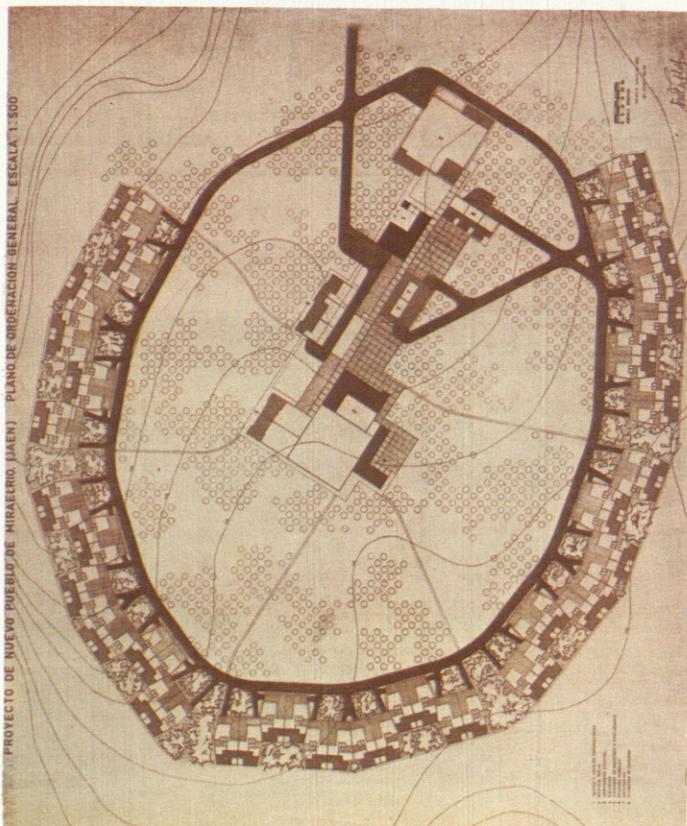
Abstracción y figuración en la obra





Miraelrio, 1964.

de José Luis Fernández del Amo



Juan Miguel Hernández de León

las dependencias agrícolas propias, los edificios de uso religioso, cultural y localizaciones para comercio y artesanía, así como fijaba la unidad de explotación y la superficie de *solar urbano* destinado al colono.

Y es precisamente la *parcela* la unidad generadora, en diálogo con la *topografía*, de la forma y composición de estos núcleos de colonización agrícola y ganadera. En Vegaviana o en El Realengo, la geometría del trazado, sin ninguna sugerencia topográfica, se hace ortogonal, delimitando, por la adición de parcelas-tipo, un núcleo central que aparece, en general, como vacío de la trama, y donde se organizan espacios y edificios públicos. En Miraelrio o Cañada de Agra, agrupado en torno a una colina el primero y sobre media ladera el segundo, es la topografía la que señala la situación de los equipamientos, ordenándose la parcela-tipo en esquemas geométricos circulares o radiales. Las características de la parcela, ocupada en el borde por los espacios para vivienda crea, necesariamente, una concentración de tensiones compositivas sobre el muro-fachada; recurso inclinable (hasta por la abstracción de los huecos sobre el plano), en la más clara tradición de lo moderno.

Fernández del Amo sitúa su fuente de inspiración en la arquitectura anónima, en la visión de esa "arquitectura elemental", en la que la cubierta, la ventana o la puerta es signo convencional de lo construido, está referido a un código de la representación o la mimesis. Pero no nos engañemos, al poco de superar una inicial visión seudo-pintoresca vamos a encontrar los artificios de la sensibilidad moderna: En primer lugar, Fernández del Amo maneja la morfología de la arquitectura vernácula con un tratamiento netamente abstracto.

Si en la primera domina la superficie, la *textura*, ésta se reinterpreta por la *línea*, por la geometría de unos huecos



La Vereda, 1963.

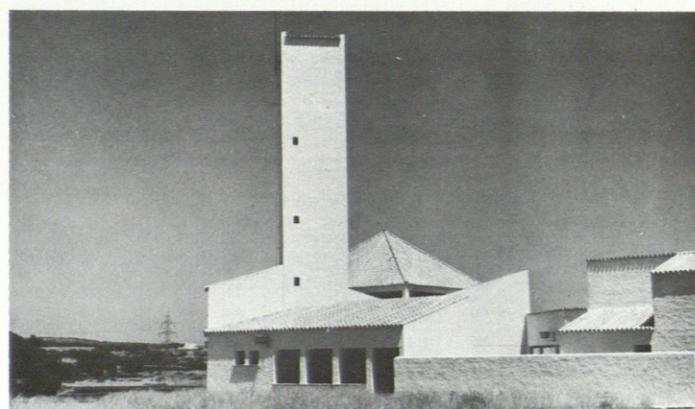
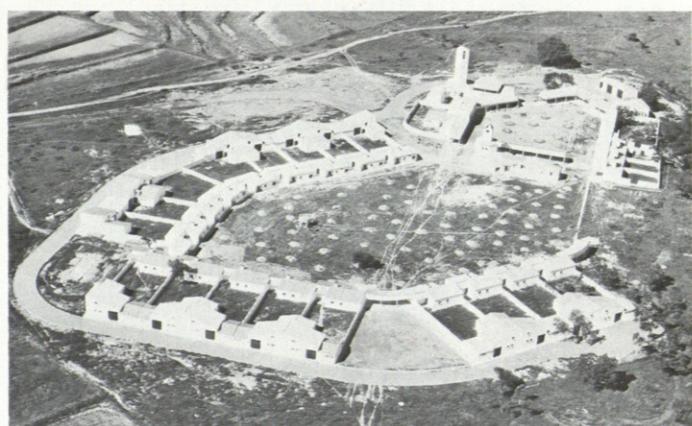
recortados sobre una superficie neutra. Cuando utiliza el cambio de textura, como, por ejemplo, en la fachada de la iglesia para Villalba de Calatrava al introducir el mosaico de Mompó, éste es enmarcado, rehundido sobre el plano; es decir, negada toda posible equivalencia de superficies.

Esta tendencia, con referencias inicialmente neoplasticistas, va a ir derivando, en los proyectos más tardíos de la Vereda y Cañada de Agra, hacia soluciones más empiristas e incluso netamente orgánicas, remarcadas por la elección del ladrillo visto para los cerramientos, y la búsqueda del juego consciente de los volúmenes de la edificación respecto a sugerencias de la topografía.

En este sentido, es expresivo el comentario orgánico de las cubiertas en Cañada de Agra, con tendencia a unirse virtualmente al terreno.

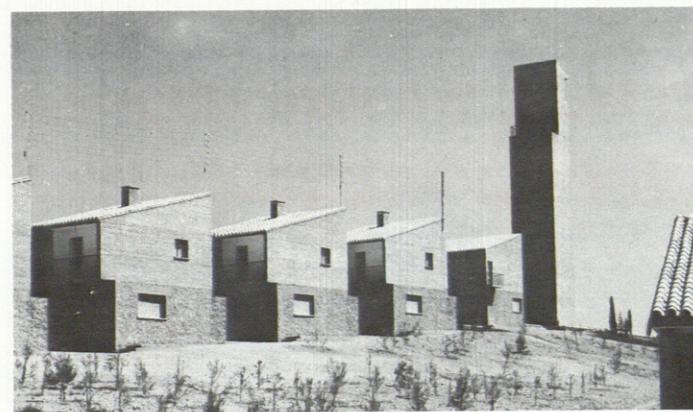
En segundo lugar, habría que analizar la dimensión formal de los espacios públicos, su presencia en la configuración del *perfil* de la agrupación rural, elemento integrador de la composición y que ofrece una "lectura" radicalmente diferenciada de la lógica de las plantas. En este esquema cumplen funciones protagonistas la doble escala de los edificios religiosos (en general, la torre-campanario está proporcionada a la totalidad del conjunto), y los patios o plazas circundados por los edificios públicos y servicios colectivos.

Podemos ver, por tanto, en la obra de Fernández del Amo, el dato biográfico (su defensa e introducción del arte abstracto en las Conversaciones de la Magdalena, en aquellos años en que el arte no-figurativo era sospechoso ideológicamente), se encarna como sensibilidad propia, en el proyecto; que no hay tanta diferencia entre, probablemente su mejor obra, esa propuesta de espacio miesiano del Museo de Arte Contemporáneo en la Biblioteca Nacional y sus arquitecturas de inspiración rural. Si el espacio del museo es de referencia radicalmente abstracta,





Cañada de Agra, 1962.



en las arquitecturas de sus pueblos, de sus espacios religiosos, la tradición purista y orgánica aparece como mediada por un

“soporte” eminentemente figurativo. Es esta tensión, no siempre resuelta armoniosamente (cosa, por otro lado natural), entre abstracción y figuración lo que origina ese carácter de obra estrictamente individual en el contexto histórico donde se desenvuelve; y es ella misma la que constituye, desde la óptica actual, su mayor interés.

En realidad, se podría decir que se trata de una operación inversa a la llevada a cabo por el protorracionalismo. En éste, el código clásico, referente de la imitación arquitectónica, tiende hacia la abstracción, elaborando un sistema plástico a partir del soporte figurativo; en la obra que analizamos, la mediación entre sistema abstracto y código vernáculo se consigue, más bien, por una cierta “superposición”, por el asumir de forma sensible el punto sin retorno de la abstracción moderna. La soledad del objeto, abandonado a su propia lógica formal, queda dramáticamente puesta en duda por la referencia de esa “arquitectura de tradición oral”, que en principio, no se puede sentir cómoda en el carácter intelectual del proyecto moderno. Es ese desasosiego de la poética individualizada expresándose en términos colectivos, anónimos; es ese camino sin excesivas esperanzas de éxito, y que en los novísimos se ha decantado definitivamente hacia la reinterpretación ecléctica del código vernáculo, asumiendo el proceso de todas sus consecuencias, lo que hace de difícil recuperación la obra de José Luis Fernández del Amo. Pero, al mismo tiempo, le hace conservar la belleza, que está implícita en todas las aventuras emprendidas sin grandes aspavientos, que aceptan de antemano la soledad sin signos del arte moderno.

Juan Miguel Hernández de León