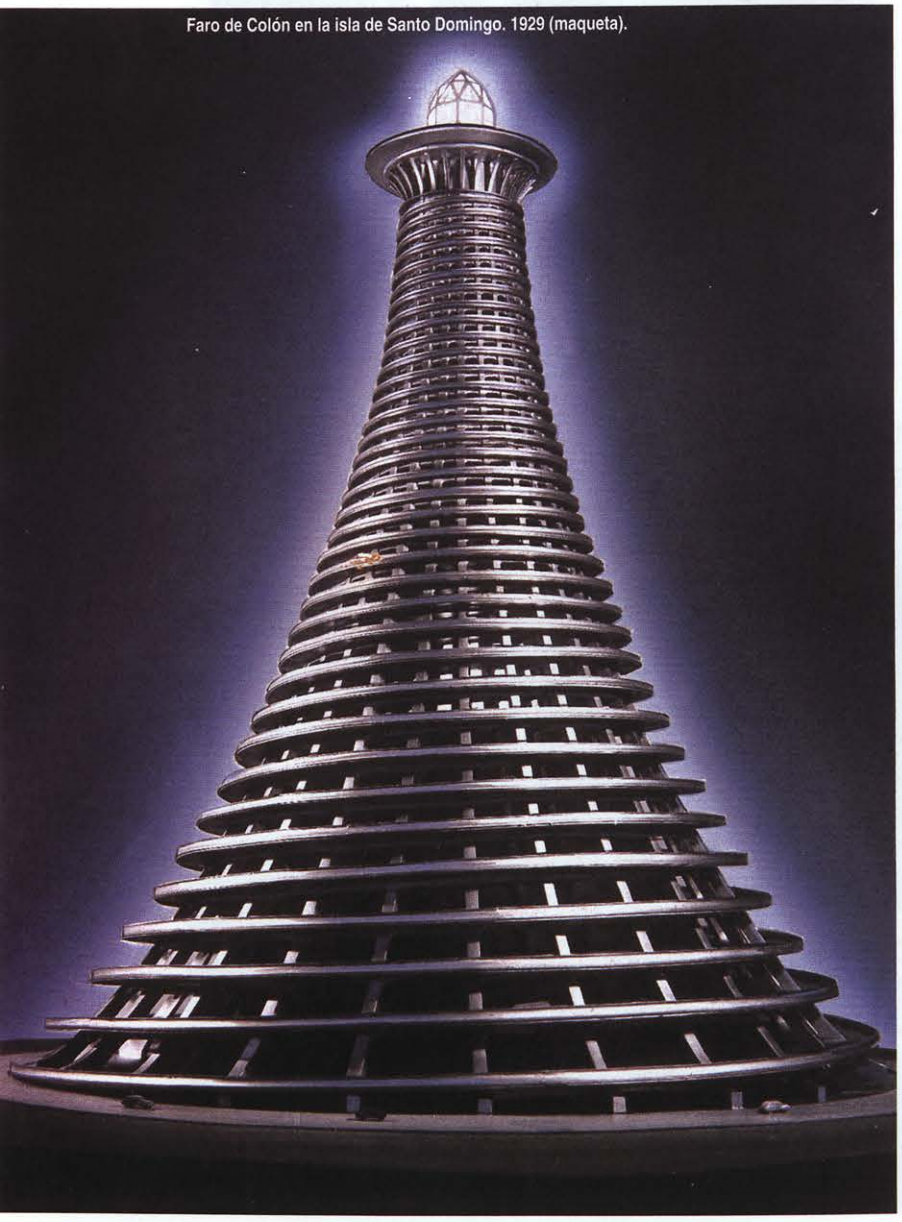
Casto Fernández - Shaw y la interminable aventura expresionista de un navegante del futuro

María Cristina García Pérez y Félix Cabrero Garrido

Puede afirmarse sin matices que Casto Fernández-Shaw fue un arquitecto expresionista, en el sentido más amplio del término, a lo largo de casi toda su vida y con muy escasas excepciones. Pero, para comprender su particular instalación en tal tesitura estilística debe hacerse un preámbulo pertinente respecto a su posición constante y nítida en relación con el movimiento modernista o Art Nouveau (y a sus epígonos), en el que la mayoría de los críticos sitúan el más claro precedente del expresionismo en la historia del arte y de la arquitectura en particular.



Faro de Colón en la isla de Santo Domingo. 1929 (maqueta).

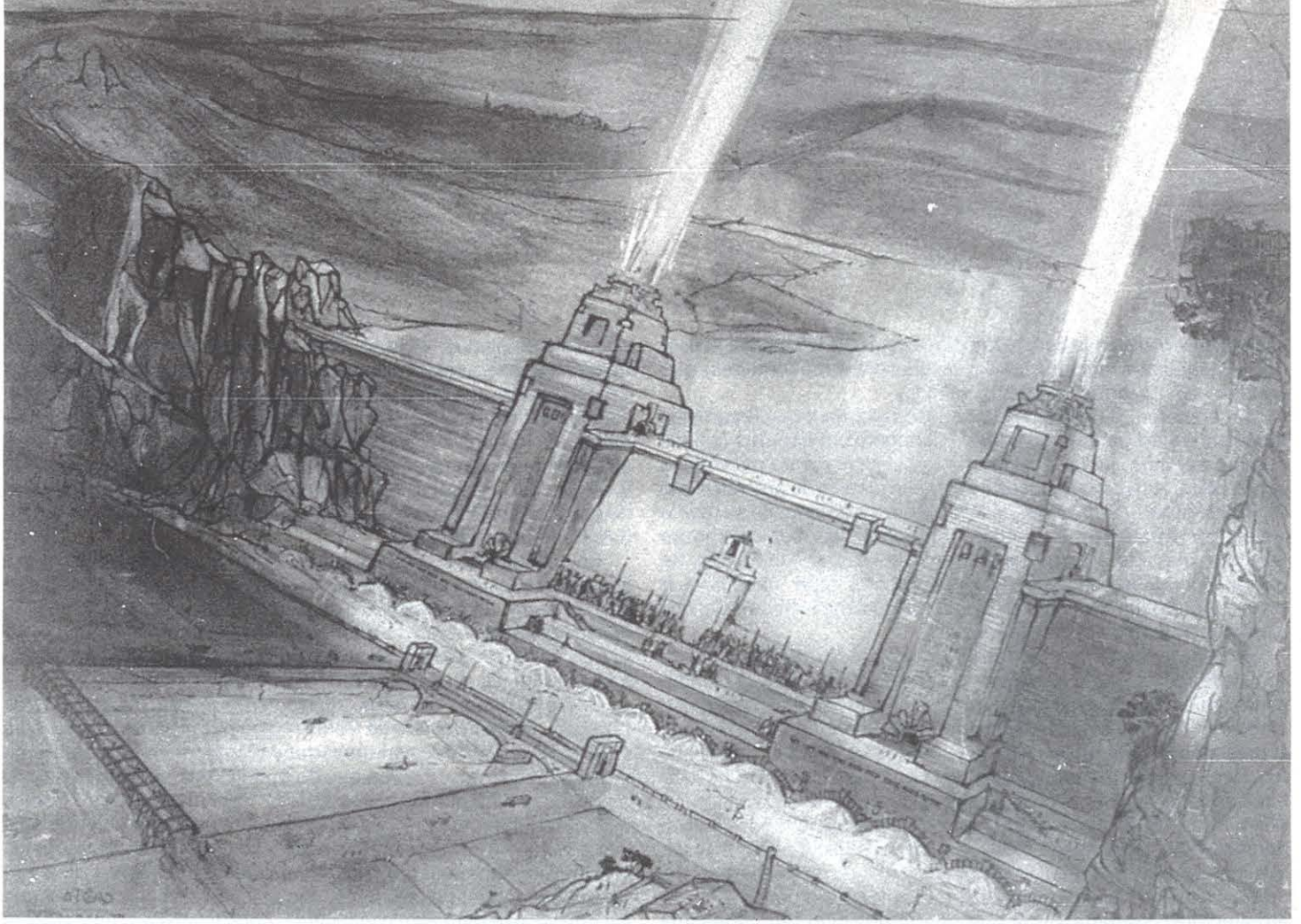
CF-S (Casto Fernández-Shaw) despreciaba el Modernismo, al que denominaba despectivamente "arquitectura del látigo" y consideraba rebosante de aberraciones y esnobismos. En parte por esto, valorará a Antonio Palacios como a un autor revolucionario que, frente a tanto despropósito, con serenidad y personal acento, venía a restaurar en su Palacio de Comunicaciones madrileño los estilos españoles más sobrios y a rescatar el anquilosamiento de las artes industriales, que incorpora al proyecto, a la par que se sumaba a la modernidad europea. Le achaca, no obstante, cierta exaltación formalista-ornamental, que atribuía a excesos juveniles derivados aún de contaminaciones modernistas sin depurar, y alaba sobre todo "La composición de las fachadas, que van transformándose con un ritmo acompasado... pero cambiando continuamente el tema" en "una lección... difícil de superar".

Es así comprensible que su permanente reivindicación de Antonio Gaudí lo sea tan sólo en aquel aspecto en el que consideraba su figura irrepetible, en el de precursor del esfuerzo empeñado en el siglo XX por crear formas nuevas (en su caso, con éxito), basándose en dos premisas fundamentales para CF-S: "el amor a las formas de la Naturaleza y una mayor pureza en los procedimientos mecánicos". Lo define como "el primer arquitecto que utiliza formas distintas a las empleadas hasta entonces"; pero le reprocha, como hará con Palacios, que sus hallazgos, principalmente estructurales y "de una belleza indudable", queden ocultos por "lo abigarrado de la forma decorativa".

Es decir: del Modernismo le interesa a CF-S su posición frente a los eclecticismos e historicismos decimonónicos de viejo cuño, la incorporación de nuevos materiales y avances tecnológicos, y los conceptos de integración de todas las artes en la tradición del "Arts&Crafts" (que en su caso provenían de sus lecturas de W. Morris y J. Ruskin) y del edificio como obra de arte total, pero todo ello con una ferviente militancia antidecorativista.

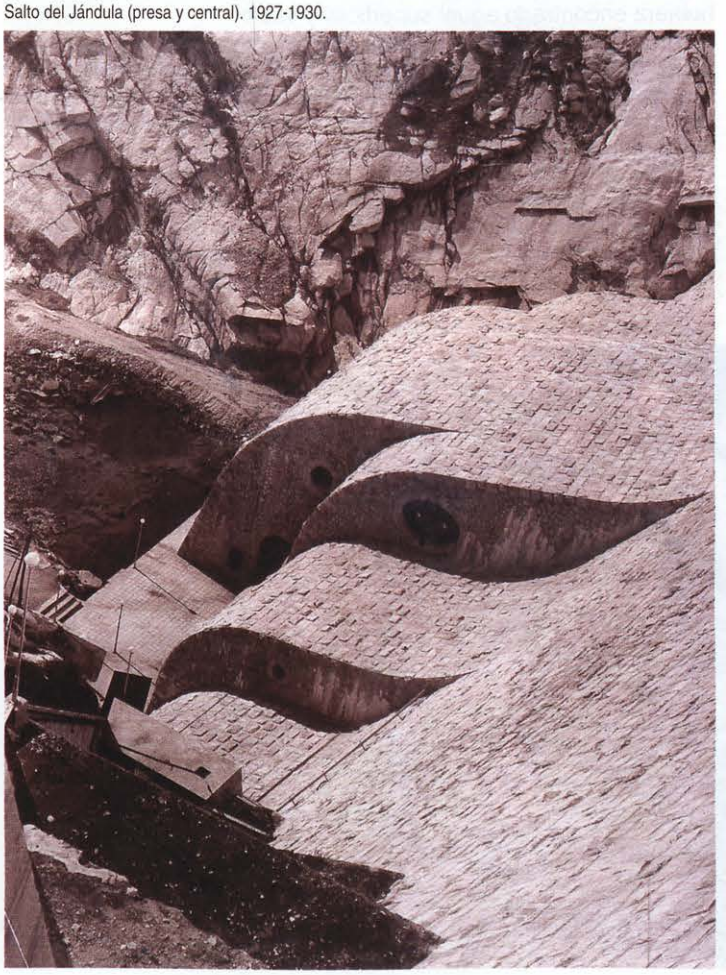
De Gaudí, que aunque comparte tiempo y lugar con el Movimiento Modernista lo hace en el contexto de una aventura tan personal que lo desvincula de él en forma similar a la emprendida en solitario por CF-S respecto a su entorno inmediato, le interesan las superficies continuas, la asunción industrial, el tratamiento plástico de la masa arquitectónica y la conjunción, en suma, que en su obra hace de ciencia y arte. En ese peculiar sentido, CF-S sería un gaudiniano antibarroco que reivindica el particular racionalismo arquitectónico que H.W. Kruft atribuye a Gaudí.

Por tanto, en el itinerario de entreguerras por el que discurre la historia de la arquitectura europea, al temperamento de CF-S –enamorado, como nos recuerda J.A. Fernández Ordóñez, de la geometría y las matemáticas, admirador de los ingenieros y las máquinas– le es fácil coincidir con la idea de Le Corbusier de que las formas geométricas son formas primarias, económicas y al mismo tiempo bellas, que satisfacen nuestro intelecto a través de las matemáticas, estableciendo una equivalencia entre la arquitectura y la estética ingenieril; y, como a Le Corbusier, le subyugan las imágenes del automóvil, el avión y el barco de vapor. Y en su

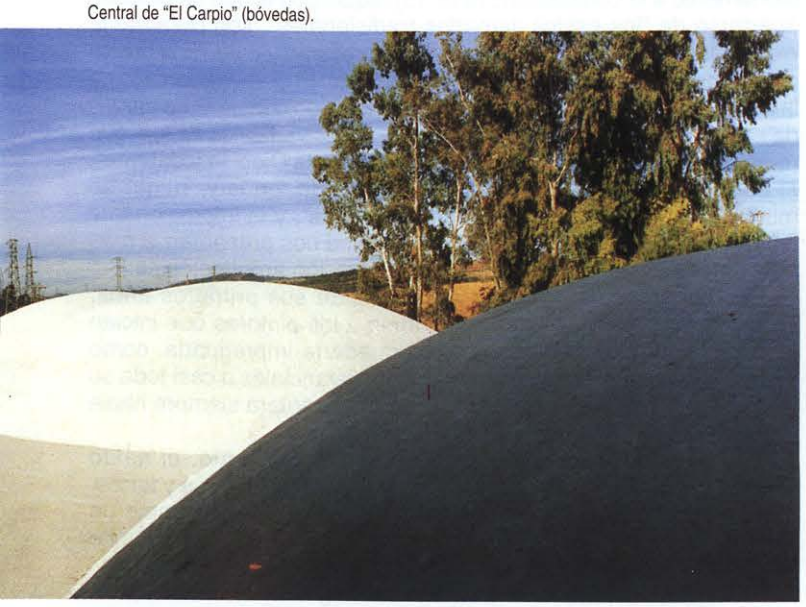


Monumento a la Civilización (1918). Dibujo del autor.

Salto del Jándula (presa y central). 1927-1930.



Central de "El Carpio" (bóvedas).



aspiración loosiana a la desornamentación, en 1928 llegará a acusar a la arquitectura racionalista de desviaciones modernistas, que pueden hacer peligrar su intemporalidad.

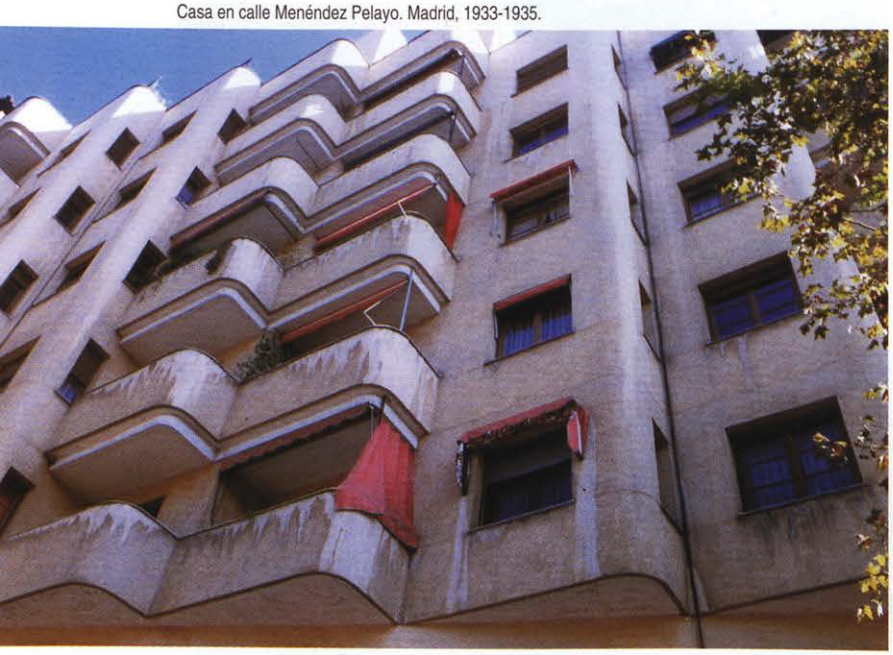
Sin embargo, su empeño en la búsqueda de nuevos caminos formales dentro de la arquitectura y la ingeniería acordes con los nuevos tiempos, junto a su impronta poética y a su naturaleza apasionada, le hacen sentir con fuerza la influencia de autores como E. Mendelsohn; y aunque reivindica a Perret o a Gropius, su mente evoca con frecuencia la imagen pregnante del observatorio de Einstein, que liga a Gaudí al apreciar en la torre "una forma de utilizar los volúmenes distinta a las corrientes" que "hace pensar en una arquitectura de masa en que la suavidad de su modelado nos acerca a las formas de la Naturaleza".

En esa ruptura con la tradición que hace "explosionar la Arquitectura" "en una nueva visión del mundo de las formas", tendrá como otras referencias el organicismo expresionista de F.LL. Wright, el teósofo iluminista alemán inspirador del Goeheanum R. Steiner, el brasileño O. Niemeyer y el expresionismo estructural del italiano P.L. Nervi; y también a ellos les dedicará su más usual reproche, que hace extensivo al Le Corbusier de la Unidad de Habitación de Marsella: la tendencia al barroquismo injustificado, a veces "de un personalismo caprichoso". En la base de su particular persecución de un mundo distinto de formas nuevas y de gran belleza situará la preocupación por la influencia de los fenómenos naturales sobre la arquitectura, coartada sin la que una mentalidad tan cartesiana hubiera encontrado aquel superficial y vacío.

Así se explicarían, en alguna medida, las constantes paradojas de su obra, comunes por otra parte a los artistas de toda índole encuadrados en el movimiento expresionista, que tendrá siempre en CF-S un componente científico-estructural, en ocasiones anclada incluso en modelos racionalistas-matemáticos.

Pero el "optimismo positivista" de CF-S y la fe en "la conquista de la felicidad por medio de la técnica" no conllevaron en él ese carácter acomodaticio y aburguesado en que el paso del tiempo convertiría aquella filosofía de principios de siglo, según la opinión de M. De Micheli. Y es que España se encontraba alejada de Europa

Casa en calle Menéndez Pelayo. Madrid, 1933-1935.



en múltiples planos, incluido el de las convulsiones de la Primera Guerra Mundial, aunque hasta las aulas, como nos relata el aliadófilo CF-S, llegaran sus ecos y las alineaciones respectivas. De ahí que su vena expresionista sea un grito de rebeldía, "de oposición", pero nunca una renuncia a los principios del progreso, pues en su país cualquier revolución estaba pendiente. Expresión del temperamento y del instinto, transposición de sensaciones, sí, pero en el sentido de una total libertad creativa, de un espíritu libre, a los que se refiere J.A. Fernández Ordóñez.

En consecuencia, esos avances que le proporcionan la ciencia y la técnica los pondría en muchas de sus obras al servicio de un viaje al centro de sí mismo. En el caso de la arquitectura no son tan aplicables las palabras de Vlaminck: "La ciencia mata la pintura", y para CF-S era una forma de alimentar su audacia arquitectónica, su lucha contra las convenciones constructivas.

Sus propuestas de faros y torres son un exponente de tales tesis. Así, respecto al faro de Colón (1929) nos dice: "El exterior será un alarde de construcción moderna y el interior será una obra de arte y sentimiento... Preveo que de darle vida a este proyecto... la emoción sentida por los espectadores sería muy intensa". Pese a utilizar formas rotundas y geométricas, su tratamiento tiende a su disolución espacio-temporal: la hélice, con frecuencia doble; la luz y el movimiento; materiales como el vidrio, el aluminio y el acero inoxidable; y hasta el agua, son los medios, a veces fugaces, de los que se vale para ello, combinando unos y otros en "una sinfonía armónica".

Todos, y en particular el faro de Colón, pondrán de manifiesto otras vertientes expresionistas en CF-S, la estructural y la simbólica ("el faro simbolizaría la espiral del genio que va de lo terrenal a lo inaccesible, y cuando... girara..., recordaría... la redondez del mundo". Y, por supuesto, la vertiente escenográfica con diversos acentos. Así, en el faro de la Hispanidad (1953), la fuerza dramática deriva de conjugar una singular puesta en escena dentro del paisaje, la acendrada sensualidad de la forma y la iconografía helicoidal. Y en la torre del Espectáculo (1942) serán sobre todo los materiales, su color y su textura, los propios elementos disolventes de la forma, los que propicien el escenario para la representación.

Ya las soluciones iniciales del que fue su primer proyecto, el monumento a la Civilización (1918-19), aquel con el que se propuso apartarse de "los estilos llamados tradicionales", son puramente expresionistas en su concepción y en su grafismo y dotan a la presa-monumento de una enorme carga emocional. El gran predominio de la masa, configurada por un "muro de contención con perfil de curvas de segundo grado y planta circular", los "haces verticales de luz" que rematan los dos templos-pilonos laterales "de la Ciencia y del Arte", el doble contrapunto del agua como telón de fondo y "rumor de multitud... al pasar por las columnas-tuberías", y la impresionante figura del hombre-dios recostada en el talud nos presentan la más imponente escenografía de toda su producción arquitectónica.

Esta incontenida potencia expresiva de sus primeros años, insuflada de cierto romanticismo común a los pintores que inician el movimiento expresionista, pronto quedaría impregnada, como hemos visto, del rigor y la sobriedad consustanciales a casi toda su obra. Pero su romanticismo coyuntural le decantará siempre hacia el constante compromiso con la vanguardia.

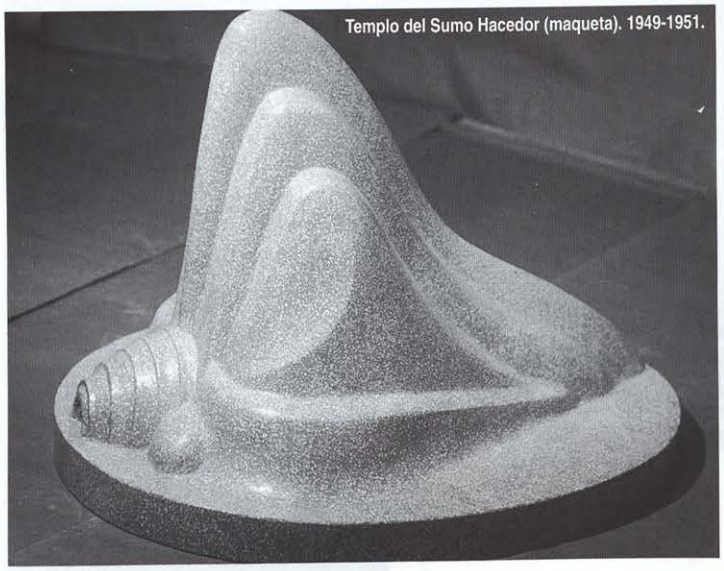
En casi toda su trayectoria se percibe, por tanto, el hálito expresionista, sobre todo en lo referido, como en sus faros y torres, a una teatralización del edificio que se trate, concebido como un objeto arquitectónico que se muestra al espectador y le transmite un mensaje positivo de modernidad y fe en el futuro.

En consecuencia, sus cuatro saltos de agua en el Guadalquivir

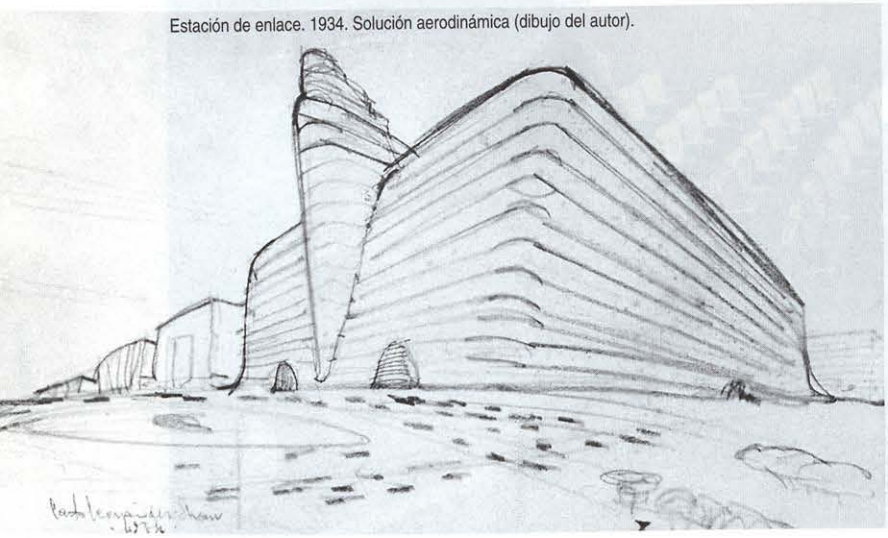
Cine Coliseum (interior de la sala). 1930-1933.

(Carpio, Alcalá del Río, Encinarejo y Jándula, 1920-1931) se hallarían adscritos a una visión expresionista-ingenieril en la estela escenográfico-paisajística marcada por el monumento a la Civilización. La secuencia de las blancas cúpulas ecléctico-románticas del Carpio son una metáfora mínima del posible deseo de ruptura con el pasado mediante la recurrencia a él en un expresivo gesto tautológico frente al paisaje sereno del río, como años más tarde ligará contextualismo y expresionismo estructural en el discurso urbano, legítimamente autóctono, del gran mercado de Tetuán (1941-42). Un carácter más desgarrado poseen las imponentes grietas del Encinarejo y de Alcalá del Río: la primera, horizontal, abierta en la fábrica del muro de piedra granítica para alojar una verdadera explosión industrial que parece amenazar con su empuje al edificio de la central; la segunda, hendidura vertical en la torre de bloque de cemento que remata la obra de arquitectura para entregarse a la de ingeniería "con una mezcla, sabia y muy personal, de expresionismo y funcionalidad", en palabras de J. Sobrino.

En cuanto al salto del Jándula, se trata de una obra emblemática, encuadrada plenamente en el sentir expresionista. Fue considerada por CF-S como la mejor de su producción y en ella utilizó "nuevas formas de ingeniería arquitectónica".



Templo del Sumo Hacedor (maqueta). 1949-1951.



Estación de enlace. 1934. Solución aerodinámica (dibujo del autor).

Pocas obras como ésta muestran los componentes tecnológico-ingenieriles y científico-estructurales tan embebidos en un lenguaje colmado de expresión, vigoroso y desenfadado, tempestuosamente imaginativo, decantado en una bellísima formalización cercana al "land-art", irrumpiendo en un hermoso y abrupto paisaje con el pétreo talud en cascada, de nuevo citando a J. Sobrino, "una metáfora expresionista del agua que se hace arquitectura". La inusual y genial solución de incrustar la central en el muro de la presa procede de todas las impregnaciones de su consustancial hálito poético-expresivo a partir de su inquebrantable primera fe en las vanguardias y en el futuro. Y crea la paradoja de conseguir lo imposible: que la acordancia de los volúmenes en una sinfonía armónica y hasta dulcificadora del entorno, como es la lograda en una visión lateral o "a vista de pájaro", se transmute en olas de potencia avasalladora, prestas a estallar en el agua, en las diversas perspectivas a pie de presa. Así destaca, sin renunciar a la belleza de las nuevas formas arquitectónicas, el dramatismo del emplazamiento: las curvas cobran mayor intensidad y la suave geometría un endurecimiento, al modo en que M. Denis refería en la revista "Occidente" la influencia ejercida por Gauguin en los pintores expresionistas.

El futurismo se resuelve aquí en la llamarada expresionista de formas rompedoras y rebeldes que gritan en el espacio sin límite de la naturaleza, como otras veces lo harán en la ciudad, una vez que el arquitecto intuye que todas las cosas y tendencias se funden en un "continuum" sin fronteras, donde los vestigios romántico-naturalistas se alían con las vanguardias para tallar formas desbocadas, delicuescentes y difusas, pero elocuentes, con una sensualidad sin pudores.

El tratamiento del Jándula, en la lógica transposición de escala que conlleva el paso de la naturaleza agreste a la urbe ordenada y cartesiana, y de los usos superiores de la transformación de la energía a aquéllos más prosaicos de las viviendas y oficinas, nos conduce ineludiblemente a las fachadas de dos edificios madrileños posteriores: el Coliseum (1930-33) y la casa de la calle Menéndez Pelayo, frente al Retiro (1933-35).

La solución, otra vez genial, de las Residencias Retiro muestra, a partir de una mera necesidad pragmática, un muro tratado como batir de olas que no conduce sin embargo a la extenuación del nadador-espectador, en una de las más hábiles respuestas del racional-expresionismo español, dando fe, en palabras de P. Moleón, de "su capacidad para integrar en la arquitectura el dinamismo, la vibración, el pulso vital de una ciudad en constante movimiento y de una época en permanente cambio".

En lo relativo a la fachada a la Gran Vía del Coliseum, edificio encuadrable en otros apartados estilísticos afines al rascacielismo, el "sueño americano" y la heroica retórica del futurismo no obvian matices expresionistas interpretados en tonos y claves distintos. Su escorzo lateral nos muestra un rico diálogo de claroscuros entre los casi imperceptibles retranqueos de los diversos planos frontales y los igualmente sutiles retranqueos en vertical, marcados por los nervios de la estructura, con los que pretendió sin éxito simular una gran cascada de luz, nunca instalada, por lo que devino simplemente en sutil cascada pétrea. Sin negar las influencias del edificio presentado por Saarinen al concurso del "Chicago Tribune" (1923) ni el resultado de fachada "aestilística" que apunta Gutiérrez Cabrero, los ecos amortiguados del Jándula son patentes.

En el interior del cine Coliseum es donde renace con más fuerza la vena expresionista de CF-S, con la mente puesta en el discurso escenográfico institucionalizado por la retórica mendelsohniana y el

Edificio Parrés (General Motors). 1953 (acuarela de la 1ª solución).

Edificio Parrés (General Motors). 1953 (acuarela de la 2ª solución).

paradigma de su Cinema Universum de Berlín (1926-28). El complejo de viviendas, oficinas y espacios de ocio de la Gran Vía es un auténtico museo vivo de la arquitectura moderna; y dentro aflora, con elocuencia y dramática fluidez, el espacio mágico de la sala como uno de los discursos expresionistas más brillantes de la arquitectura madrileña: Curvas dinámicas y masas de volados anfiteatros en suaves oleajes; la suspendida cúpula, de la que pende la clave circular de su hermosa lámpara, un ojo múltiple gigantesco que nos sumerge en la casi esferidad de un micromundo de formas y vacíos acogedores como un gigantesco útero. Sólo la vivencia real del espacio supera su conocimiento presentido entre tantas evocaciones al campo de las modernas culturas emergentes de las vanguardias expresionistas de las primeras décadas del siglo.

Para encontrar una intensidad de expresión tan lograda como en el Jándula o en el Coliseum, hay que dar un salto en el tiempo hasta el templo del Sumo Hacedor (1949-51), ese proyecto de "arquitectura aerodinámica" plasmado en una inigualable maqueta de líneas simples y volúmenes majestuosos con el que pretendía hacer una obra-manifiesto que resumiese su pensamiento.

La guerra civil española y la segunda guerra mundial golpearon a CF-S en sus sentimientos más profundos y familiares, despertando en él esas sensaciones de angustia que suelen ser comunes a los diversos lenguajes del movimiento expresionista y que en Europa se produjeron en torno a la gran guerra del 14. En los últimos años 30 y en la década siguiente abandonará su tendencia natural a la alegría de vivir, haciéndose sombrío y casi fatalista su grito de protesta ante la barbarie y la destrucción, recogido en un amplio espectro de obras fantásticas, resumidas al final del túnel en el Sumo Hacedor. La supervivencia que defiende en sus arquitecturas aéreas y antiaéreas es un trasunto de su propia lucha por la supervivencia en aquellos odiosos años que quebraron su fe en el progreso y en el hombre, figura que desaparece de sus representaciones. Y seguramente hizo suyas las palabras de H. Bahr: "Nosotros ya no vivimos; hemos vivido. Ya no tenemos libertad... el hombre ha sido privado del alma; la naturaleza ha sido privada del hombre... Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño... Y he aquí gritar la desesperación..."

Resulta inevitable, pues, el paso al límite que conformará un "corpus" de obras por completo ajeno a la arquitectura española, apelación de CF-S al universo agitado del grito expresionista, un paseo incesante por paisajes misteriosos, en los que deposita sus arquitecturas y propuestas de ciudades, en la frontera intangible entre la realidad y el onirismo de sus "utopías posibles". Aquí las tendencias expresionistas evocan las formas de la naturaleza, con frecuencia el mundo animal, en cierto paralelismo con las formalizaciones iniciales de Mendelsohn, si bien sus propios testimonios sitúan su punto de partida en las modificaciones que introdujo en el proyecto de estación de enlace ferroviario, de autobuses y autogiros en la plaza de Colón de Madrid (1934).

El componente científico-tecnológico-futurista se sumará a la inspiración de las morfologías naturales y las teorías del origen; la forma del huevo (que utiliza en refugios, hangares o monumentales cenotafios) se transmuta en las variantes del edificio Bulbos, que desarrollará incluso en sus más tardías propuestas de autogiródromos; el edificio Caracol, basado en este animal "acorazado", genera a su vez mil imágenes, evocaciones de índole animal, vegetal, geológica o atmosférica, sin duda travestidas por la poderosa individualidad de la imaginación castiana, que a su vez nos trae a la memoria tanta iconografía expresionista surgida de autores como Taut y Finsterlin, Steiner, Haring e, incluso, Gaudí, pero también de escritores como Scheebart o Lovecraft.

En el camino han quedado obras de marcado énfasis escenográfico, por lo general camufladas en encontradas culturas convergentes con un sincretismo vanguardista. Destaca entre ellas la sorprendente propuesta del Cinema Monumental (1928-30), evocación futurista de exultante puesta en escena expresionista. Otros acentos teatrales pueden rastrearse a través de las apelaciones de CF-S a la luminotecnia, como en el proyecto de concurso para el monumento al Sagrado Corazón de Bilbao (1923), en el que una indefinida y delicuescente columna iluminada produce cierta sensación de ingravidez; o en el Banco Hispano de la Edificación (1943-44) de la Gran Vía madrileña, donde los efectos disolventes del tratamiento de la luz se traducen en una escenografía que convierte la serenidad, paradójicamente enfática, de la fachada y de los tan sólo elementos decorativos de bronce diurnos en un rutilante tablero de candilejas nocturnas.

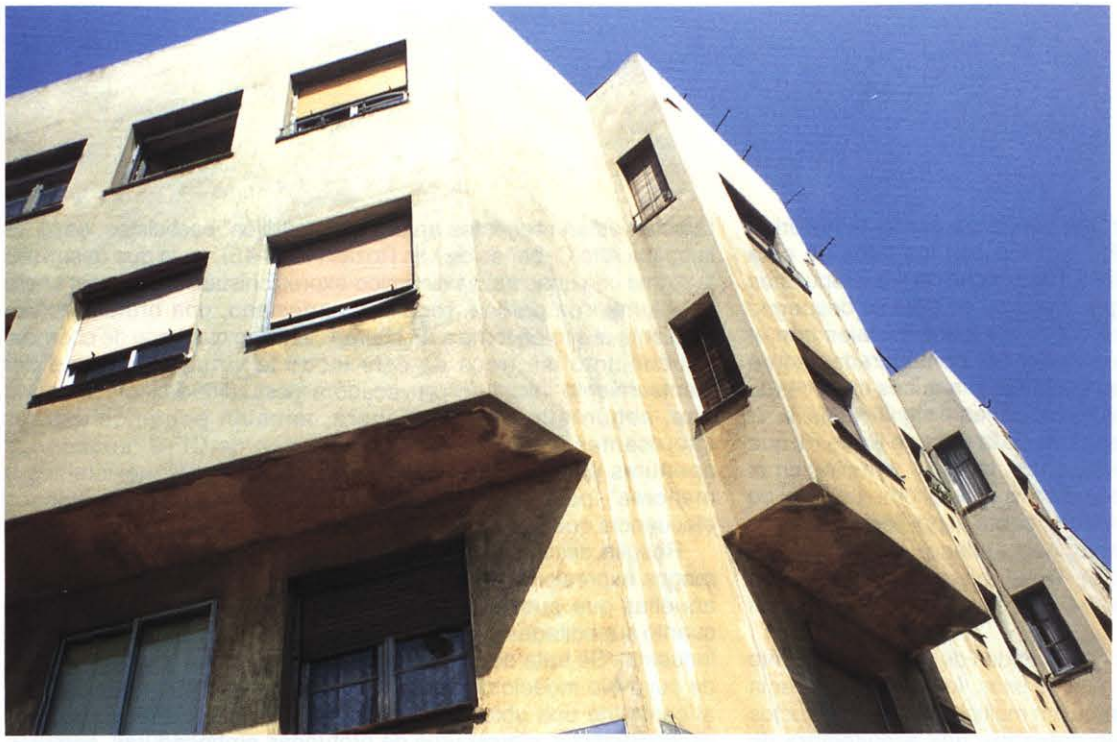
Pero hay que hacer sobre todo referencia a un grupo muy importante de obras, que se adscriben a lo más profundo del movimiento funcional-racionalista y arrancan de 1927, en concreto de su archifamosa y paradigmática estación de servicio para automóviles Porto Pi, en Madrid. En todas ellas, no obstante, se observa una fuerte impregnación expresionista en el sentido de la transmisión de emociones que trascienden la propia arquitectura. En la misma gasolinera, la despojada transposición aestilística de las construcciones naval y aeronáutica se transmuta en un juego expresivo, donde interaccionan por igual el experimentalismo estructural y el simbólico.

En 1929 acentúa los matices expresionistas en la propuesta para el aeropuerto de Barajas, obra cumbre de este grupo junto a las ya mencionadas viviendas frente al Retiro. De nuevo las connotaciones simbólicas de la aeronáutica, sumadas a las de las aves, confluyen con sus ideas acerca de las arquitecturas ingenieril y aerodinámica, plasmándose en unas formas y estructuras indisolubles, propiciadoras de la transposición de unos planos a otros o de unos recintos a los siguientes sin solución de continuidad, en una concepción espacial sin parangón entonces en la arquitectura española.

Su propuesta para el Club de los Veinte (1951) es una derivación menor de la estación de viajeros de Barajas, un divertido juguete que oscila entre la vocación constructora y el pensamiento lúdico y evasivo de CF-S, separados tan sólo por una tenue frontera.

El último elemento cronológico de este grupo lo constituye la estación de servicio de Barajas (1958-60), un cruce natural de Porto Pi y el aeropuerto, donde, ya desvinculado de los enunciados teóricos del racionalismo, propicia un expresionismo pleno de intensidad, y también de sobriedad y contención. El alzado frontal semejaba un águila disponiéndose a iniciar el vuelo y desplegando las alas con un gesto de elegancia incapaz de encubrir su incontenible potencia, mientras que el tratamiento de los lienzos laterales de la torre-tronco incide en esa reminiscencia del pájaro-avión; la planta queda configurada por un juego airoso y armonizador de sutiles curvas y la casi etérea marquesina (en la actualidad, brutalmente sustituida) proporcionaba un juego de claroscuros matizado por las intensas pinceladas de los múltiples puntos de luz originarios.

Más leves son las impregnaciones expresionistas del magnífico y desconocido edificio de la lonja de Barbate (h. 1940), arquitectura industrial ascética y antiestilística que aloja, empero, un rictus envolvente de polisémicas lecturas, entre ellas la estructural y la simbólico-expresionista, desde los hoy ocultos contrastes de sus pórticos y el potente borde cilíndrico, rematado por un rutilante faro-vigía, trasunto de la popa de un barco carguero anclado, de nuevo escenográficamente, en un puerto ribereño, definido por R. Pico



11. Casa en calle Ofelia Nieto
(Madrid).
1935-1941.

12. Presa y central de Alcalá del Río
(Sevilla). 1925-1931,
(aguafuerte del autor).

como "un lugar donde perpetrar una venganza contra la historia".

1927, 1929, 1933, 1940, 1951 y 1960 son los hitos de esta trayectoria específica, en la que falta 1953, fecha de sus propuestas para la General Motors, en Tánger. Y es que en ellas su despegue imaginativo es tal que casi logra cortar los lazos iniciales con el grupo racional-funcionalista para poder ser consideradas como puramente expresionistas. Entremezcladas sus raíces en el citado grupo con ecos mendelsohnianos esencialmente significados, la 1ª propuesta parte de la imagen pregnante de la torre de Porto Pi, que duplica e imbuye de recursos expresivos, tan sólo virtuales en el modelo, uniéndolas con un muro que se resuelve como una piel de cristal arrojada, en henchida curvatura, sobre el privilegiado marco urbano del emplazamiento previsto, evocándonos los almacenes Schocken, de Chemnitz (1928-29). Quedaba así conformado un gran escaparate de automóviles, del que las torres se constituían en reclamo escenográfico.

En la 2ª solución, forzada por necesidades de aprovechamiento urbanístico y de alojamiento de nuevos usos, logra lo que parecía imposible: reconvertir el condicionante en multiplicador de los efectos expresivos, de modo que lo que antes era una arquitectura de expresionismo disperso en sus partes constituyentes ha devenido una arquitectura expresionista total, de indisoluble unidad volumétrica.

Esta capacidad de CF-S de dotar de vida y elocuencia a lo más inanimado es incluso perceptible en sus arquitecturas más anodinas, consideradas así en cuanto a su decisión (libre o forzada) de convertirlas en exponentes de una "doctrina", ya sea la del funcionalismo estricto de anteguerra, ya la del eclecticismo impuesto en la España de los años 40 ó 50. Y así, en edificios pequeños y discretos, como la casa de viviendas de la calle Ofelia Nieto de Madrid (1935-41) o el cine de Villaconejos (1965-67), de adscripción cubista-constructivista, altera la percepción de su escala y proporciones mediante escasos gestos que rompen la serenidad del virtual volumen matriz, consiguiendo un tratamiento casi tremendista de los cuerpos aristados y volados, en una dramatización hasta el límite de la composición. Las imágenes del monumento a Rosa Luxemburgo de M. van der Rohe o la admirada por CF-S "Casa de la Cascada" de Wright resuenan en nuestra mente. Estos "cuerpos voladizos de gran originalidad y valor compositivo", que dotan a sus proyectos residenciales de "fuerte valor expresivo", como observa P. Barreiro, aparecen con distintos tratamientos en casi toda su "arquitectura sin estilo", si bien en los mencionados ejemplos alcanza sus más altas cotas.

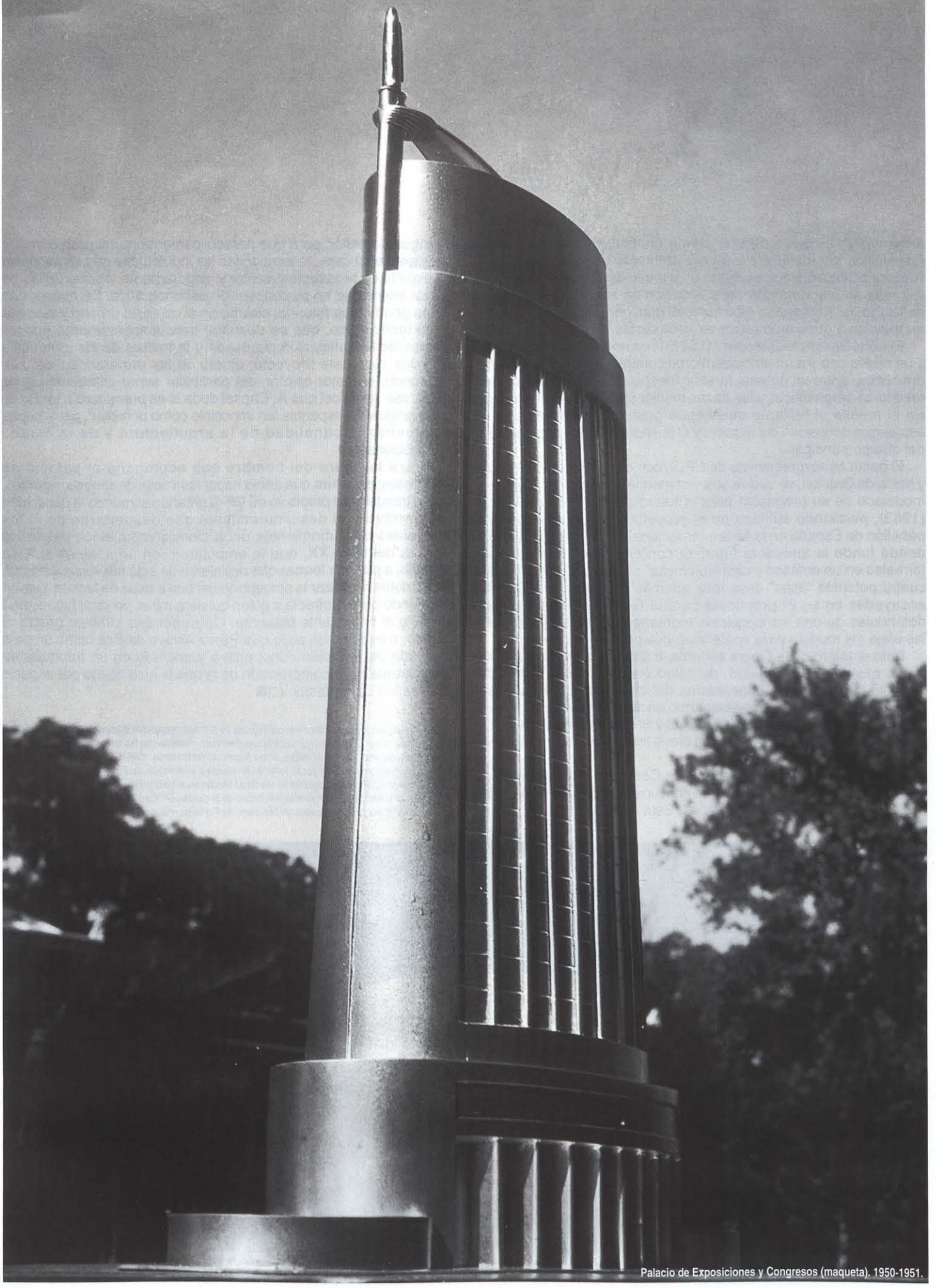
En sus edificios residenciales eclécticos madrileños apela por igual a la gestualidad enfática de aristas o chaflanes en tratamientos formales afines a la dinámica expresionista, según sutiles juegos de entrantes y salientes o de contraposiciones curvilíneas cóncavo-convexas: Los Titanic (1919-23), con sus grietas dramáticas y profundas como auténticos "tajos urbanos", que tendrán su réplica en las casas de la calle Quintana (1946-50); las esquineras del paseo de Recoletos (1944-48) o de las calles José Abascal (1947-51) y Ríos Rosas (1953-55); o la de Santa Engracia (1956-958), en donde el gesto se traslada a los interiores en un trazado casi manierista, configurando a través de un complejo desarrollo de curvas un espacio dinámico cargado de vitalidad. Como nos dice Bonet Correa, sus "expresivas fachadas" conforman un amplio muestrario que incide decisivamente en el paisaje urbano, al marcar "un ritmo plástico de contundente efecto" que "se impone sobre el resto del conjunto edificado". Estos toques afines a cierta provocativa escenografía urbana llegan a observarse en obras residenciales menores, carentes incluso de acentos y concesiones formales, como los bloques de viviendas baratas de Albacete (1960-69). Y también están presentes en algunos "cortijos" casticistas, caso de la quinta Alto Cabañas de Las Rozas (1944-45), en la que desarrolla la planta con unas trazas dinámico-expresionistas, al provocar sobre el volumen de partida, regular y cartesiano, una brutal fractura mediante el giro en torno a un cuerpo cilíndrico que hace de charnela del conjunto; se troca de este modo la virtual serenidad del planteamiento inicial en provocadora gestualidad cinética, con lo que, según afirma E. Mosquera, también podemos extraer interesantes lecciones de la producción de CF-S "cuando las aperturas para la `invención` son aparentemente inexistentes o menores", pues esconden "logros y deficiencias... con idéntica elocuencia que sus obras estandarte".

Resulta difícil hallar alguna obra de CF-S exenta de matices o rasgos expresionistas; por eso no queremos dejar de referirnos a aquéllas que pudieran parecer más alejadas de este sentir, en cuanto supeditadas en gran medida a su componente tecnológico-industrial. Se trata de sus múltiples propuestas de garajes radiales, de cuyo frío modelo de partida se apodera un hálito expresionista al conferirle una ubicación concreta que los traviste de recursos escenográficos, claroscuros de profundas embocaduras, sombras arrojadas por nervios sobresalientes de la envoltura general, juegos simples de curvas contrapuestas, formas rotundas transparentes o ligeros quiebros gestuales.

Si hay un aspecto en el que convergen tendencias y esencias expresionistas es en el énfasis escenográfico de los medios de representación. Podemos así hablar de un grafismo pregnante como un augurio del inconformismo rupturista y acentuadamente dramático que otea el horizonte con una voluntad vanguardista que aparece y desaparece a lo largo del siglo XX. En la estética castiana de los medios de representación debemos significar sobre todo la relevancia de sus sorprendentes maquetas-esculturas, raros objetos, en los que abundan los matices expresionistas y que CF-S modela como transposiciones ideales de un mundo de imágenes que nos sitúan en un umbral plástico superior al de su mera condición de representaciones edificatorias. También muchos de sus dibujos o acuarelas poseen un grafismo de cariz expresionista innegable. La inserción del edificio en su entorno se carga de drama y las líneas que lo conforman lo dotan de una potencia visual receptora de un mundo interior que explosiona.

Hemos dejado para el final cinco obras que constituyen un "corpus" coherente y excepcional, que se extiende entre 1951 y 1965 y se inscribe de lleno en las corrientes neoexpresionistas que claman en las arquitecturas de postguera y se prolongan hasta entrados los años 70, ya sea en América o en la nueva Europa "aliadófila": Desde el Le Corbusier de la capilla de Ronchamp al neoexpresionismo de raíz estructural de Nervi o Candela, pasando por el Scharoun de la Filarmónica de Berlín, los brasileños Reidy, Costa y Niemeyer, las desviaciones de Saarinen en la terminal de la TWA en Nueva York, o ese culmen final del teatro de la Ópera de Sidney (1957 y ss.), de Utzon. CF-S, que de algún modo representa el tipo secular de artista merodeador de las vanguardias, encarna, como hemos visto, la dualidad dramática de una navegación entre la rebeldía expresionista y el normativo y sereno discurso de la "nueva objetividad". Y así no había tampoco de ignorar el nuevo aullido que se reviste de variados ropajes rupturistas.

Si el templo del Sumo Hacedor cerraba en CF-S el ciclo de sus arquitecturas fantásticas, el casi coetáneo proyecto de Museo Vertical o palacio de Exposiciones y Congresos para Madrid (1950-51) marca el inicio de un nuevo itinerario en su producción, con una clara recuperación de sentimientos positivos y optimistas, "el impulso del hombre ascendiendo hacia la superación" o "la belleza de la



Palacio de Exposiciones y Congresos (maqueta). 1950-1951.

naturaleza", a través de una planta elíptica, una estructura de rascacielos aerodinámico y un revestimiento de tonos plateados. Renace el discurso que expande un espíritu exultante, aunque una vez más en una obra con clara vocación de ser construida, rasgo señalado por Fernández Alba como el más genuinamente castiano en relación a otros arquitectos expresionistas.

El hotel Beach de Gibraltar (1958-61) es una clara readaptación a un nuevo uso y a un emplazamiento concreto, cargado de fuerza dramática, entre un potente farallón inexpugnable y el mar, de "las metáforas aeronáuticas y las trazas manieristas" del Museo Vertical. En él resalta el brillante despliegue gestual del edificio con su estratégica ocupación del espacio y el acendrado rasgo expresionista del cuerpo principal.

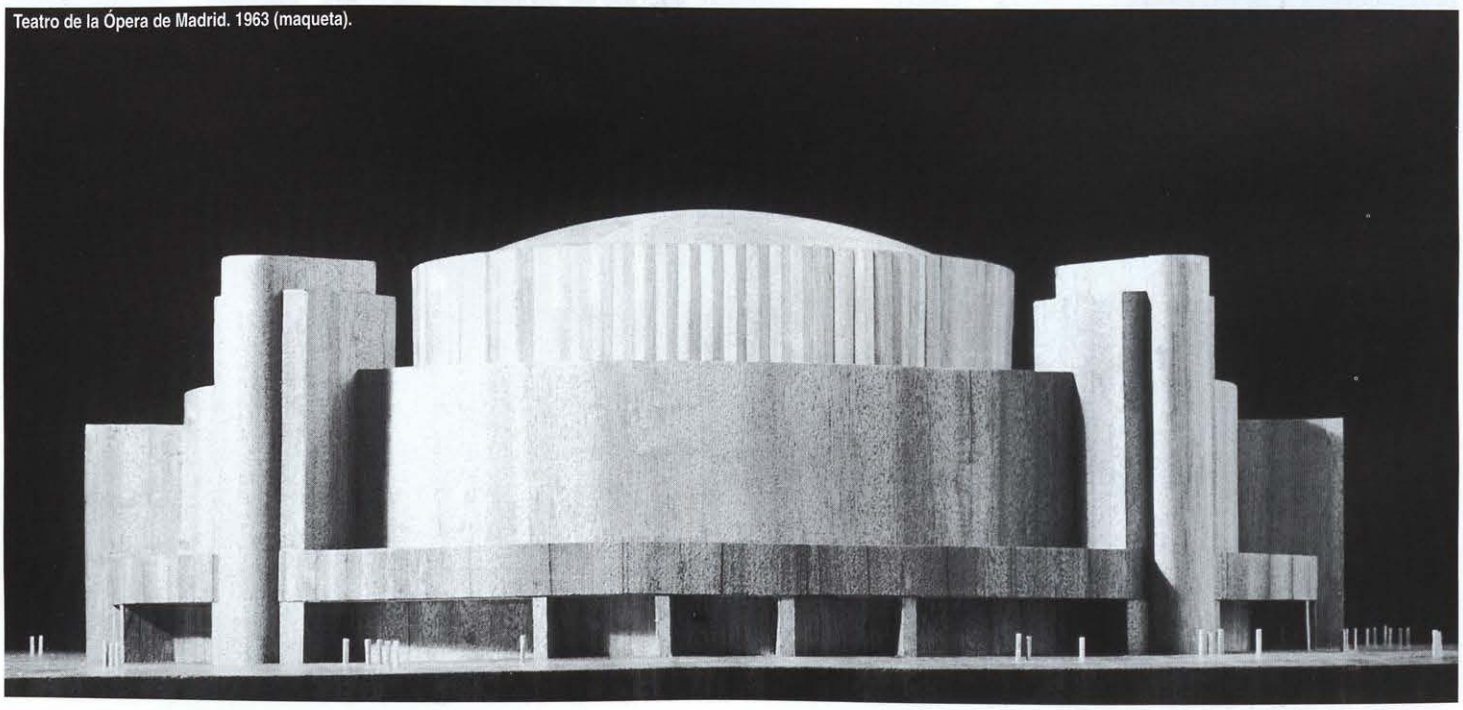
El gesto neoexpresionista de CF-S, con evocaciones de Poelzig y hasta de Gropius, se vuelve otra vez mendelsohniano en el brillante modelado de su propuesta para el teatro de la Ópera de Madrid (1963), perdiendo sutileza en el proyecto de concurso para el pabellón de España en la feria internacional de Nueva York (1965), donde funde la anécdota futurista con ciertas exacerbaciones formales en un enfático y casi "iluminista" cuerpo cilíndrico. En sus cuatro potentes "asas" desarrolla además algunas de las formas ensayadas en su 2ª propuesta para la General Motors, si bien dotándolas de una transposición monumental-escenográfica que las aleja del modelo para conferirles vida propia.

Pero el teatro de la Ópera encarna la recuperación del vigoroso trazo, exultante de vitalidad, del talud ondulado de la presa del Jándula, así como las sugerencias del casi orgánico-naturalista templo del Sumo Hacedor, resonando en sus cilíndricos tambores, sin detrimento de la rotundidad formal y el susurro apasionado del gesto, con acordes que surgen del pleno lirismo de sus imponentes y casi sensuales masas.

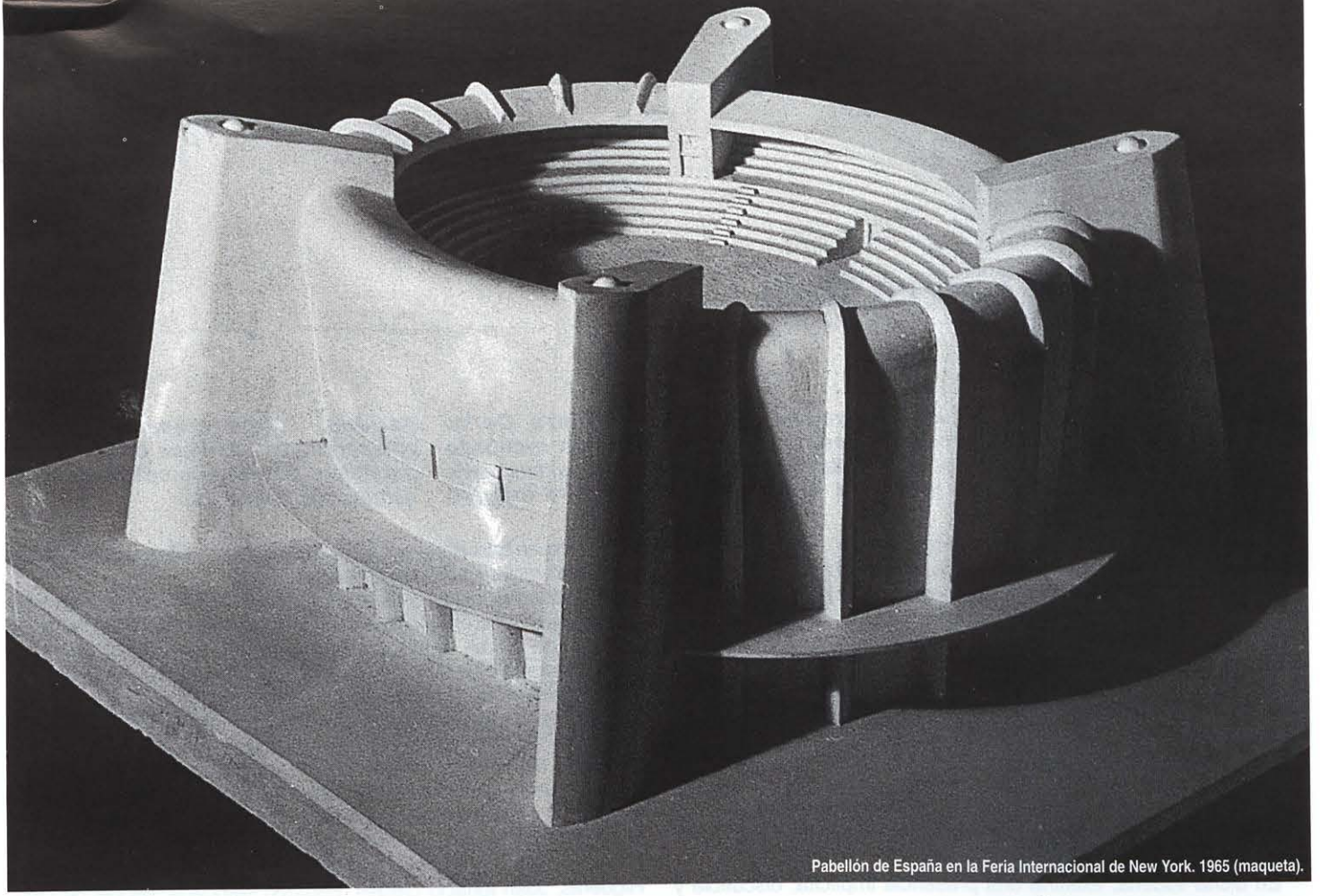
Y por fin, el proyecto de palacio de Congresos, en el paseo de la Castellana madrileña, con el que concurre al concurso convocado al efecto en 1965, con casi 70 años. Esta obra –que no se parece a ninguna anterior, pero que paradójicamente reúne gran parte de sus características–, resume todas las inquietudes que alimentaron su espíritu de arquitecto-inventor y, seguramente, es una de las de mayor intensidad en su concepción escenográfica. De nuevo, una forma geométrica rotunda, aislada en el contexto urbano y resuelta en lo tecnológico, que se deshace delicuescentemente por los efectos de la iluminación planteada y la textura de los materiales elegidos. Sea este proyecto, objeto de las preferencias de J.D. Fullaondo, el mejor colofón del particular sentir expresionista de CF-S, ese sentir del que A. Capitel duda si es prematuro o tardío en una "vanguardia española tan imposible como primitiva", pero "capaz de mostrar la banalidad de la arquitectura y de la ciudad convencionales".

Quizá la figura del hombre que acompaña al palacio de Congresos, escultura que debía hacer las veces de simbólico pórtico, sea el trasunto del propio yo de CF-S gritando al mundo la capacidad de asombro y el deslumbramiento que despertaron en él los incesantes descubrimientos de la ciencia producidos desde los albores del siglo XX, que le empujaron, en un a veces suicida empeño, a plasmar formas que devinieran de esta nueva sensibilidad, la que debía modificar la percepción del arte a base de la nueva visión del mundo que se ofrecía a quien quisiera mirar, no ya al futuro, sino tan sólo al impactante presente. Quizá por eso también gritara al mundo, a ese mundo suyo que Pérez Arroyo califica como un país "cargado de tradición constructiva y anclado en un inmovilismo recalcitrante", la incomprensión de la que le hizo objeto por espacio de 50 años de profesión (*)■

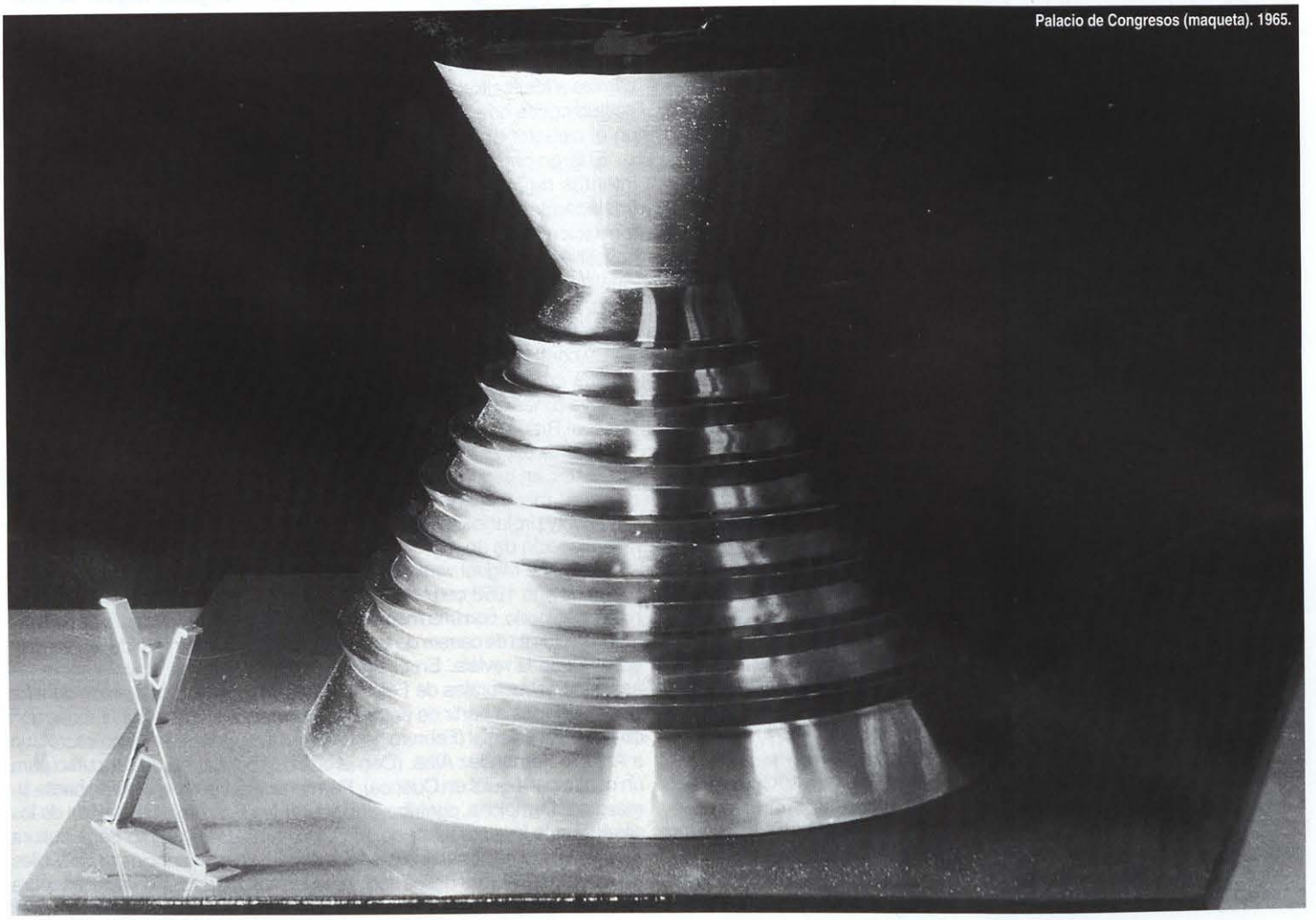
(*) Las citas entrecomilladas sin referencia expresa de autor corresponden al pensamiento de Casto Fernández-Shaw disperso en múltiples fuentes documentales, mientras que las referencias a diversos autores proceden del libro "Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras. 1896-1978", de próxima aparición, editado por Electa y promovido por la Junta de Andalucía y el Ministerio de Fomento.
Para ampliar el repertorio iconográfico de las obras citadas en el texto puede consultarse el reciente folleto editado por el Ministerio de Fomento con motivo de la exposición "Casto Fernández-Shaw, inventor de arquitecturas" (Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, mayo-julio de 1998).



Teatro de la Ópera de Madrid. 1963 (maqueta).



Pabellón de España en la Feria Internacional de New York. 1965 (maqueta).



Palacio de Congresos (maqueta). 1965.