

El expresionismo y el Carrión madrileño. Otra revisión.

Angelique Trachana.

Escuela técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.

El concurso

Siempre es oportuno revisar un movimiento como el expresionismo y recordar que fue el primer soplo de las vanguardias internacionales que llegó a España. Si el edificio Carrión (cine Capitol) construido entre los años 1931 y 1933, se ha considerado el primer edificio moderno por sus características expresionistas, no está totalmente esclarecido porqué esas se encuentran tan frecuentemente en la arquitectura española. Diversos episodios de la *Arquitectura española del siglo XX*, que en la monografía de Baltelleu y Capitel (1995), bajo el epígrafe "hacia una arquitectura racional" "se debaten, según Baltelleu, entre el nuevo lenguaje y un pasado retórico, poniendo en entredicho tanto su fundamento ideológico como una actitud nacionalista", pueden interpretarse en clave expresionista. "Una escurridiza arquitectura moderna", en términos del mismo autor, que se refiere a un proceso lento y constante, sinuoso y plagado de contradicciones, generalmente se categoriza bajo el título de "racionalismo". Pero, si seguimos pistas que un autor peculiar como Juan Daniel Fullaondo nos ha dejado en varios lugares, nos encontramos con cargas de componentes psicológicas, anticanónicas, incontrolables, inencasillables en esquematizaciones definitorias para explicar la arquitectura española del siglo XX. Toda la historia de la arquitectura española es atravesada por una constante manierista que hace de puente, "puente romántico", entre un pasado siempre activo y un futuro que se contempla con incertidumbre. La brevedad obligada de este texto nos fuerza a anticipar sin dilación estas conclusiones de la investigación, para centrar la cuestión que nos ocupa: la significación del edificio Carrión en el panorama español de los años 30; el por qué del éxito de la propuesta de dos jóvenes e inexpertos arquitectos como Feduchi y Eced frente a figuras de ya demostrada experiencia y talento como Gutiérrez Soto, que también participaba en el concurso pues, tenía ya a sus espaldas el cercano cine Callao (1926), el cine Europa (1928) y de las mismas fechas el Barceló (1930).

En la convocatoria del concurso "Carrión" en la madrileña plaza de Callao, el propietario del solar Ignacio de Carrión, marqués de Melín invitó a los arquitectos Luis Gutiérrez Soto, Manuel Cárdenas, Luis M. Feduchi y Vicente Eced, Pedro Muguruza, Emilio Paramés y Rodríguez Cano, Juan Zabala y Eduardo Garay "para obtener ideas del aprovechamiento del solar". Según relatan las publicaciones del momento, el desarrollo de la convocatoria debió ser movido, desde el momento que el marqués de Melín anuló el concurso y encomendó posteriormente a los Feduchi y Eced el proyecto. En la primera fase, es verdad, fueron bastante similares en organización interna los proyectos de Feduchi-Eced, Gutiérrez Soto y Cárdenas

coincidiendo los dos primeros en las líneas generales de la estructuración exterior. Las ideas desarrolladas por Feduchi y Eced en el proyecto definitivo, mejoraban considerablemente en la planta, todas las anteriores propuestas, incluso la suya. Se suprimía la calle interior propuesta por ellos mismos, se agrandaba la sala según la idea apuntada por Cárdenas, la entrada al cinematógrafo se cambia de acuerdo con la propuesta de Gutiérrez Soto, multitud de detalles, escaleras, vestíbulos, etc. quedaban retocados, dando, realmente, un resultado de gran variedad de funciones en un solar no demasiado cómodo. La estructuración exterior, sin embargo, se mantenía, tal y como quedaba apuntada en el boceto presentado a la primera fase, un dibujo extraordinariamente representativo de lo que habría de ser una vez construido el edificio Capitol, nos hace pensar que fue el motivo del éxito inicial del proyecto.

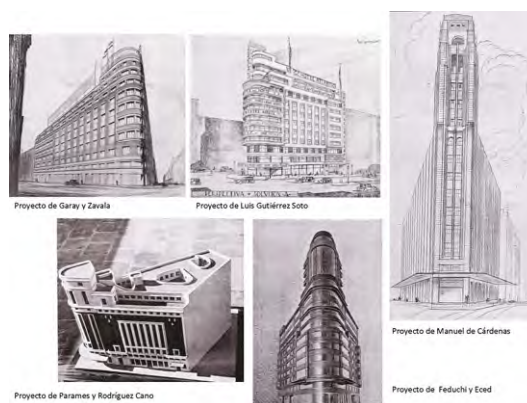


Figura 1. Proyectos del concurso

Se hace realmente difícil hablar de las diferencias con la rechazada solución de Luis Gutiérrez Soto. Su propuesta parece igualmente buena y no desprovista de puntos de contacto con la premiada. La líquida forma de solución del ondulante chaflán, la elevación del cuerpo superior, el cambio de lenguaje en los paramentos laterales, establece una relación entre ambos. Los dos, podríamos decir, participan de la ascendencia alemana. Las diferencias sutiles podrían establecerse a que el dibujo presentado por Gutiérrez Soto es menos temperamental y lírico que el ganador, más sensiblemente volcado hacia una concepción de habilidad más 'eclectica', menos sensible al dato puramente expresionista. Se puede observar su voluntad de descomposición de chaflán en cilindros, prismas, encastrados, uniones que en la obra de Feduchi y Eced quedan reemplazados por un discurso más ondulante, fluvial, unitario. Los dibujos de ambos

tienden a corroborar esta impresión, lineal y preciso en uno, sombreado y diluido entre claroscuros y brillos el otro. "Un poco débil, o mejor aún muy débil, la constante recurrencia monumentalista del eclecticismo de Gutiérrez Soto, ese retórico prisma encastrado en el torreón del chaflán casi una suerte de patética y estilizada Victoria de Samotracia, en la proa de la nave, con los cabellos al viento, unos más largos, otros más cortos", en palabras de Fullaondo (1971).

El dibujo de Gutiérrez Soto representa con toda precisión hasta los letreros de los hoteles, restaurantes, teatro, inclusive cartel de película que anuncia "hoy gran éxito de la incomparable estrella...". Al ilustrar hasta todas las posibilidades comerciales del proyecto, toda su capacidad de carga adjetiva, lo que el proyecto ganador efectivamente asumiría sin anunciar previamente, determina de ese modo y cierra el significado del edificio en un dibujo de pura representación. El talante, sin embargo, del ganador, su dibujar libre, fluido, móvil, dramático, indefinido, abierto y sugerente es extraordinario. Es un dibujo de concepción que frente a la representación y el "símbolo" -inmutable-, aparece como "fenómeno"; frente a la proyección de "objetos" encerrando en el estrecho círculo de la comunicación, el signo y el mensaje, la proyección de "proyectos", la estructura abierta. El boceto carecía de la intencionalidad instrumental o crítica que tantas veces se han atribuido a los dibujos expresionistas de Mendelsohn. Era, sin embargo, un esquema profético, una expectativa, un pronóstico tan difuso como increíblemente exacto.

El edificio

La temática del Carrión era la misma temática general de la construcción de la Gran Vía madrileña como una calle principal comercial, de oficinas y ocio donde se localizan hoteles, cines, edificios de sociedades y uso residencial. La "arquitectura del ocio" como temática moderna fue precursora de innovaciones formales y decorativas; protagonizó el escenario de la Gran Vía con argumentos como el movimiento, el dinamismo, la transparencia, la luz artificial. Los primeros cines que convivían con el uso de teatro contaron con lo mejor de oficio arquitectónico: el teatro Fontalba de Salaberry y Anasagasti, el cine Madrid-París de Anasagasti, el Palacio de la Música de Zuazo, el Palacio de la Prensa de Muguruza, el Lope de Vega de Joaquín y Julián Ortamendi, el Coliseo de Fernández Shaw y Muguruza. Los dos últimos tramos de la Gran Vía respondían estilísticamente con edificios, desde la Red de San Luis a Callao, de figuración todavía ecléctica pero más modernos en cuanto a técnicas constructivas que el primero y desde Callao hasta la plaza de España, más racionalistas y con incursiones decó.

El Capitol situado justo en el inicio del tramo final de la Gran Vía donde ésta quiebra, se proyectó atendiendo con sus volúmenes e imagen a las distintas escalas de la ciudad solicitadas. Por un lado, la gran esquina redonda se ofrece como excelente fondo de perspectiva del tramo central de la vía, hito urbano que señala su giro. Por el otro, la fachada a la avenida se presenta como una composición que busca la continuidad y la unidad del espacio urbano. La transparencia de los

bajos del edificio produce un efecto de continuidad de los espacios interiores con el exterior que acentúa su modernidad logrando una fluidez y un dinamismo espacial donde predomina el concepto de luminosidad.



Figura 2. La presencia del Carrión en la Gran Vía. Imágenes antiguas e imagen actual

El Edificio de Feduchi y Eced no pertenece a las corrientes decorativistas a la usanza. Hay en su expresionismo como diría Bahr (1998), "una voluntad de transformar la realidad". No solamente se presenta como un nuevo lenguaje figurativo, sino como un nuevo medio de comunicación. Desplazar el acento sobre este aspecto instrumental significa llevar al primer plano, no un mundo cerrado de imágenes, sino una dinámica en la forma de presentarlas (Borsi, König, 1067). Dentro de este orden, se revela una voluntad de trascender el inmovilismo evasivo y contemplativo de una actitud imitadora -como en tantas ocasiones se ha referido la crítica a los arquitectos españoles- donde la actividad creadora se impone como único camino operativo eficaz y posible en medio de las convulsiones de las aludidas "crisis". Argan se refería al expresionismo de Mendelsohn como un movimiento vital integrado en el dinamismo de la realidad social. En ese sentido, el Capitol, no busca soluciones formales que sólo se corresponden a sus funciones sino que las expresan. El edificio funcional se convierte en el protagonista de la escena urbana, sustituyendo la representatividad estática de los "monumentos" por la evidencia del dinamismo funcional. El problema de la funcionalidad se desplazaba al plano de una funcionalidad visual o de comunicación. A la idea de la arquitectura que interpreta una realidad natural o social determinada se contraponen una idea de arquitectura que la modifica; es decir que plantea una nueva realidad.

En clave expresionista

Son muy diversas las circunstancias en España de aquel determinado reflejo cultural conocido históricamente como República de Weimar, por otro lado, bastante ambivalente y confuso donde se pretendía establecer una vinculación entre las formas artísticas y las concretas reacciones lingüísticas con

toda la realidad social, política y económica, cuyos contenidos más profundos tienden, de una u otra forma de expresar el expresionismo. En diversos lugares toman forma variaciones 'expresionistas' más o menos solapadas y de consecuencias insólitas: el expresionismo en torno a Novembergruppe (1918), Max Berg, Steiner, Scherbart, Wendingen..., orientaciones formales como el informalismo de Finsterlin, el organicismo de Haring, el neo-gótico en Hoetger, o la figura de un último Gaudí en la Pedrera 1906-1910 y el parque Güel (1900-1914) y tantas otras que resisten a responder a características uniformes, doctrinarias, cerradas. En España había un impulso poético, sintácticamente multifacial y mucho más complejo que una actitud mimética de modelos extranjeros como la historiografía española le atribuía, debido a los viajes a los centros de la moda, a la recepción de información a través de las conferencias de algunos ilustres arquitectos europeos y fundamentalmente a través de las revistas ilustradas.

Sin duda, un arte emergente como el cine y de la intervención de los grandes arquitectos del momento - Poelzig en el Golem (1920) de Wegener y Boese, Haring en Mikael (1929) de Dreyer- produjo una experiencia del valor iconológico o escénico de la arquitectura. Metrópolis (1927) de Friz Lang podría percibirse como el colofón de la compleja trayectoria del expresionismo, polivalente en ideologías, contradicciones, ambigüedades... En ella quedaría escenográficamente planteado el caudal propositivo de este breve período, la ósmosis e interrelación con el movimiento racionalista, la ambivalencia ante el dato tecnológico y maquinista, el utopismo... En España, los paralelos, aunque no abundan, conectan cronológicamente con Casto Fernández-Shaw o Martín Domínguez, también escenógrafo de Hollywood por aquellas fechas... El panorama español no carece de referencias cuya posibilidad interpretativa se difumina dentro del 'racionalismo' o el 'expresionismo'. De difícil encasillamiento crítico es la figura de Fernández-Shaw que se mueve entre el expresionismo, el futurismo, el racionalismo, el art deco, la utopía, etc. La arquitectura española se mueve en constantes desviaciones de direcciones estilísticas en continuidad con sus antecedentes, eclécticos, románticos, manieristas y expresionistas como un mismo filón.

Las investigaciones expresionistas se han situado muchas veces deliberadamente al margen de la voluntad constructiva. Como señalaba Borsi en el caso de Krayl, Goesch y Hablik, se trata de investigaciones figurativas. Giulio Carlo Argan (1983) puntualiza con respecto a la arquitectura de Novembergruppe: "no tiene incluso intencionalmente, una razón y una finalidad de construcción; no quiere ser otra cosa que una imagen. Pensemos en el Concurso de Colón o en menor medida, la Torre de espectáculo de Fernández Shaw, pero que a diferencia de Finsterlin y Krayl, ha desarrollado paralelamente a sus intuiciones visionarias y abstractas, una extraordinaria y tenaz voluntad de realización.

Es evidente, que cuando se establece claramente la deliberación constructiva y el ánimo de proyectar un objeto real, la pura voluntad figurativa se controla y se contiene, establece compromisos con las exigencias de

la realidad. Esta aproximación del fenómeno 'expresionista' al fenómeno 'racionalista', en España está realmente prendido de ejemplos. Si en la posguerra de Alemania, la falta de trabajo real impulsó a los arquitectos a proyectar solamente imágenes y a evadirse a las investigaciones estrictamente figurativas, en España las circunstancias eran bien distintas. Si Taut concibió (entre 1917 y 1918) la "Arquitectura alpina", una aproximación demasiado simbólica y evasiva, en contra de ciertas coartadas urbanísticas que supuestamente trataban de abordar una escala europea (Borsi, 1967), más allá de cualquier utopismo social, una instalación más operativa en la plataforma profesional obligaba en España a diluir los más líricos perfiles en un pragmatismo centrado en la ejecución de obras que se requerían en la emergente Gran Vía madrileña y en parecidas situaciones en otras ciudades españolas, con gran maestría constructiva y dependiendo del cliente y el presupuesto.

La calidad de las respuestas españolas dependía fundamentalmente del oficio de los arquitectos que formados en el eclecticismo cultivaban la habilidad artesanal, convencidos de que no podrían crear algo realmente vivo sino de una verdadera construcción comparada con un agnosticismo realista conjugado con una debilidad individualista diluida en una habilidad ejecutoria. Sus especulaciones formales en contadas ocasiones salieron de esos márgenes para aproximarse a un debate teórico, imposible de compararse con un genial Mies con sus cristalinas torres berlinesas. Probablemente la aproximación a la poética racionalista que no adherencia de los arquitectos españoles se vería, favorecida por el éxito profesional.

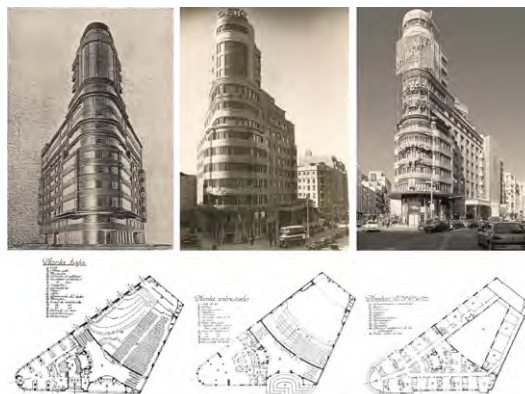


Figura 3. Las tres imágenes (dibujo, imagen construida y soporte de anuncios) y plantas.

El lenguaje arquitectónico que sugería el dibujo inicial de nuestro edificio estaría posteriormente magníficamente labrado en piedras nobles. En el exterior, granito pulimentado empleado en el chaflán, arenisca en las fachadas laterales y caliza de Colmenar en molduraciones y detalles; en toda la parte inferior de la fachada el pórfido, piedra azul de Murcia y mármoles. Materiales todos de primera calidad, algunos como la serpentina del hall, por primera vez empleados, la teca de los pavimentos, la marmorina en distintas decoraciones, las telas ignífugas, las pinturas

al temple, los mármoles travertinos italianos y alemanes, y las maderas exóticas. El dibujo expresionista del Carrión se convierte con brillantez constructiva en el episodio más destacado, el protagonista sintáctico y cultural de la Gran Vía y la plaza de Callao.

Como apuntaba Zevi (1982) -hablando de Mendelsohn- el edificio actúa urbanísticamente, en función de la creación de una amplia zona de influencia urbanística. Con una imagen reconocible y memorable, el Capitol adquiere un carácter emblemático y de hito en la ciudad. Su acento vertical, su esbeltez, la desnudez de las curvas de sus plantas que luego se convertirían en soporte de anuncios luminosos, su dinamismo... Fue el ícono madrileño de modernidad propicia de la apoteosis de la noche, como señalaba Frank Lloyd Wright, ese momento en que la ciudad se transfigura y desmaterializa, cuando la masa de los edificios desaparece para dejar paso sólo a la luz iridiscente, mágica, cinética ilusionista. "A su lado palidece definitivamente el amable decorativismo del Callao, se evidencian los anacronismos retóricos e historicistas de Pedro Muguruza, el mismo palacio de la música queda empequeñecido, el Rex concluye en anécdota urbana trivial...todo queda apagado y subordinado a su increíble maestría" (Fullaondo, 1971), maestría que de nuevo volverá a hacer referencia a un caudal de conocimientos arquitectónicos y urbanísticos ya anunciados en su imagen de concurso.

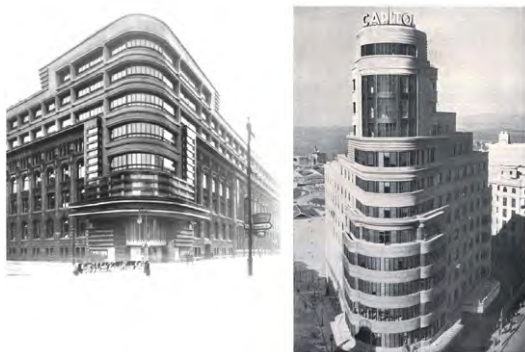


Figura 4. Berliner Tageblatt de Eric Mendelsohn, construida entre 1921 y 1923 y el Capitol.

¿Porqué ganó el concurso el proyecto de Feduchi y Eced? entonces acepta como respuesta: capacidad de imagen antes que nada, resonancias europeas, novedad, radicalidad, visualidad, habilidad de transmitir el mensaje: dinamismo y modernidad. La intuición empresarial no fue defraudada. El empresario madrileño tuvo el extraordinario acierto al elegir la opción más emotiva, empática de este episodio urbano diseñado por los dos jóvenes arquitectos. Su referencia cultural al expresionismo alemán y muy particularmente a Mendelsohn ampliamente tratada en la historiografía española, no es una mera información visual, ni constituye una "variante" lingüística del racionalismo, ni mucho menos es un fenómeno descontextualizado como hemos visto. Juan Daniel Fullaondo que abordó la dimensión más compleja, inaprensible, psicológica del expresionismo en un

número de la revista *Nueva Forma* exclusivamente dedicado a esta obra y a un movimiento arquitectónico internacional, el expresionismo, lo vincula precisamente a una inflexión poética de la trayectoria del gran arquitecto germano, aquella en la que Mendelsohn se lanza en la aventura constructiva. El elevado nivel de la operatividad real mendelsohniana, no habría podido nunca alcanzarse realmente con el singularizado, artesanal léxico figurativo desplegado en la Torre de Postdam. Y sin embargo, sí en la ampliación de la Berliner Tageblatt, construida entre 1921 y 1923. En su figuración que ya no participaba de las más informales aristas de la Einsteinturm sino que presentaba un tránsito hacia una figuración más controlada por la geometría se aproxima nuestro edificio.

En clave española

La necesidad de proyectar constructivamente en la realidad, sitúa los dos jóvenes arquitectos, como relata su coetáneo Luis Moya (1982), que fue el arquitecto de la contrata, entre los dos polos de la imaginación y la precisión, entre el lirismo y la contención. "Pero Feduchi no fue sólo el artista de 'lápiz blando' pues, su práctica de diseño de muebles le obligaba siempre a la mayor exactitud, tampoco fue Eced el técnico de 'lápiz duro' y de números que completase la labor del primero...". Utilizaron, según la apreciación de Moya avanzadas soluciones de estructura proyectada de hormigón armado para los sótanos y para el cine, y metálica para el edificio propiamente; la solución del vano de la entrada principal en la Gran Vía mediante una viga Vierendel de hierro, y lo más importante, la estructura del techo del cine, que había de soportar una cruja de 32 metros, fue resuelta también con vigas de este tipo con altura en torno a los tres metros. La viga determinaba una planta para las instalaciones, cosa que no hubiera sido posible con otro tipo de vigas macizas o trianguladas. La cantería tenía un papel dominante en la composición de las fachadas, reseña Moya. Las ventanas curvas también presentaron dificultades, como el de las persianas enrollables, que se resolvieron con lamas de madera que fueron encurvadas de forma individual. Otro aspecto innovador para la época fue la instalación de aire acondicionado.

El Capitol no se resuelve a partir de una pretensión estilística sino sobre una base pragmática y una voluntad de ensayo y experimentación con lo nuevo. La creatividad de los dos jóvenes arquitectos no se basa en una metodología que controle la operación creadora y que a su vez tenga un fundamento ideológico que justifique los resultados formales caso de las trayectorias de la Bauhaus o un Mies cuyas investigaciones formales puestas en circulación llegan a ser hechos permanentes, es decir estilísticos. Esta actitud es quizá más propia de las trayectorias de los grupos españoles de GATEPAC y GATCPAC donde la metodología inicial antiestilística desemboca en resultados concretos al materializarse en imágenes determinadas, es decir, estilísticas. Pero la mayoría de los arquitectos españoles muestra una desconfianza a los procesos de formalización más nítidamente codificados, la abstracción y el maquinismo.

Tanto la crítica y la historiografía que sitúa el expresionismo como una variante del racionalismo desde una perspectiva estilística o lingüística como la maniquea interpretación de tendencias opuestas, donde el principio positivo corre siempre a cargo del racionalismo situándose en el extremo opuesto, el expresionismo, el organicismo, el romanticismo, el barroco, el manierismo... no parecen suficientes para la interpretación de la tradición moderna española y tampoco la influencia literal del eclecticismo decimonónico.

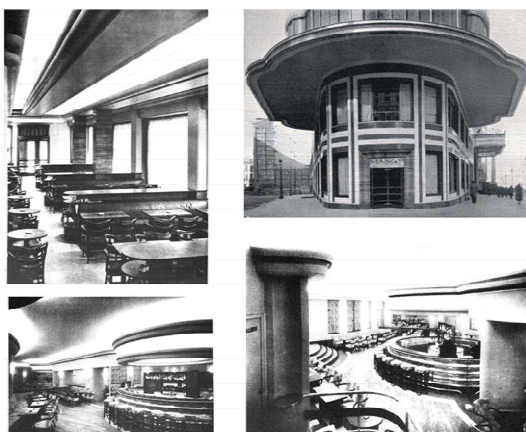


Figura 5. Marquesina e interiores



Figura 6. Detalles externos de la construcción del edificio

Para una mira amplia y atenta es patente la persistencia de algo que pone en crisis siempre los códigos. Manierismo, ambigüedad, heterodoxia, fisión semántica, 'grado cero' de la escritura arquitectónica, negación a seguir patrones establecidos... son las claves que precisamente desde una contextualización española pueden significar una cierta aberración a los valores opuestos, afirmativos y canónicos. Incluso los diversos 'regionalismos' que toman forma con carácter temporal debido a la movilidad de los propios arquitectos de unas a otras obras como fenómenos aislados y un supuesto

debate intelectual inexistente se enfrentan a una capacidad genuinamente expresiva. Las clasificaciones quedan para la crítica. A los procesos, parece sobrevolar un despliegue formal retórico, literario, sin demasiada confianza a la industrialización, mucha artesanía, diseño cuidadoso de los detalles constructivos, los interiores, la decoración.... invariantes todas ellas de una cultura propiamente española. El pluralismo español procede sin demasiada afición por las categorías estéticas y estilísticas, sin afiliaciones e imitaciones claras. Aquí relucen más maneras personales que la categoría del 'eclecticismo' no abarca ni explica en absoluto. La angulación manierista individualista abre paso, sin embargo, hacia otras consideraciones como la psicológica o la deriva de un sentimiento trágico unamuniano.

El manierismo como señalaba Gregotti, propone el concepto 'imagen' frente al concepto 'forma' - característica de la temática renacentista- en base al descubrimiento de la dimensión psicológica que le obliga hacer de la expresión de tal singularidad el fundamento del declinar la arquitectura canónica. Mientras en otras partes los arquitectos se esforzaban en codificar sus lenguajes, mientras ponían en crisis el patrimonio de la tradición, lo que sucede aquí es una continua reflexión sobre el pasado como posibilidad de innovación, fenómeno, por otro lado, revivido con el posmodernismo. El significado de las reglas que en otras partes se convierte en preceptivo, se hace político y moral aquí es más técnico que teórico, más pragmático que ideológico. Con los programas sólo se intenta explicar las obras nos dice Herman Bahr. El artista no crea a base de programas. No hay nada más peligroso que un artista que se vuelve programático.

Es inevitable el recordatorio del expresionismo existencial de Unamuno, ese difuso sentimiento trágico, en clave más o menos laica, que es el mismo de la melancólica historia de la arquitectura contemporánea de Tafuri y Dalco prácticamente labrada como un gran lamento o el alegato expresionista de Benjamín como "la pérdida del aura", la ausencia de representaciones ideales. En el fondo, la vanguardia se descubre como nostalgia. Frente a todo eso, la técnica del extrañamiento, como una demanda sobre el significado primario de un lenguaje. Tafuri hablaba de Domenech y Muntaner repitiendo con otros términos la también formulación de Bruno Zevi: su historicismo es destrucción del lenguaje; desplazamiento de una palabra u objeto, de un contexto habitual a un contexto nuevo... su sabia artesanía es lucha contra la materia. Pensemos en Gaudí, en sus recorridos oníricos, en el corrompimiento de las formas naturales, en su prodigalidad de cerámicas, esmaltes y mosaicos que traspasa su genial subjetivismo.

Al margen de "una periferia entusiasta" como se ha caracterizado el panorama nacional, puede ser examinado con más luces que sombras dentro de esta ambientación del expresionismo existencial allende de las ortodoxias lingüísticas, expresionismo interpretado como distanciamiento a esta 'nueva objetividad' tanteada a veces por algunos de estos arquitectos. Su arquitectura nace de la realidad, como análisis, y como tal, desmontaje del lenguaje de la vanguardia; no hay nostalgia utópica. Sobre el terreno no se manipulan

significados; se compone con procedimientos parangonables sí con técnicas formalistas, juego de distorsiones, fisión semántica. Tal vez la historiografía española no ha valorado en su justa medida la componente creativa, subjetiva, incontrolada, abierta, hedonista, desenfadada, dramática, misteriosa y subversiva merced de exigencias inconscientes, intuitivas, indefinibles e imposibles de someterse a los lenguajes codificados. Resulta inquietante la insistencia en clasificar la arquitectura española según principios jerárquicos, canónicos y más bien autoritarios, racionalistas o según la estilística y manualística venidas de fuera. El expresionismo no es sólo un determinado y cerrado capítulo de las vanguardias históricas que influye la arquitectura española de aquel momento sino una categoría metahistórica que aparece como una constante en la arquitectura española.

Considerar que la historia, como continuidad de corriente expresiva no tiene salida (la muerte del arte de Hegel) tiene como consecuencia la necesidad de proponer una nueva manera de realizarse a través de la relación existencia-expresión. En este sentido el expresionismo no es concluyente sino institución de una nueva historia. En esta medida, la dimensión del edificio Carrión queda también ajustada.

REFERENCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo.1983. *El arte moderno, 1770-1970*. Fernando Torres, Valencia.
- BAHR, Hermann. 1998. *Expresionismo*. COAAT Murcia.
- BALTELLOU, M. Ángel, CAPITEL, Antón. 1995. *Arquitectura Española del siglo XX*, Summa Artis, Espasa Calpe, Madrid.
- BORSI, Franco y KÖNIG, Giovanni Klaus. 1967. *Architecture dell'expresionismo*. Vitali e Giuanda, -Génova y Vicent, Fréal &Co., París.
- CLIMENT ORTIZ, Javier. 2011. *Expresionismo: lenguaje y construcción de la forma arquitectónica*, --Biblioteca Nueva, Madrid.
- FULLAONDO, Juan Daniel. 1971. "El Capitol. Expresionismo y comunicación", *Nueva Forma* nº66-67.
- GREGOTTI, Vittorio, Et Al. 1971. *Teoría de la proyectación arquitectónica*. G. Gili, Barcelona.
- MARTÍN GÓMEZ, Cesar y Pozo, José Manuel. 2010. *Vicente Eced Eced y Luis M. Feduchi: edificio Capitol*, T6 ediciones, Pamplona.
- MOYA, Luis. 1982. "El edificio Capitol en el cincuenenario de su construcción", *Arquitectura* nº 236, COAM, Madrid.
- MUÑOZ, M. Teresa. 1991. *El laberinto expresionista*. Moly, Madrid.
- PEHNT, Wolfgang. 1975. *La arquitectura expresionista*. G. Gili, Barcelona.
- ZEVI, Bruno. 1982. *Erich Mendelsohn*. G. Gili, Barcelona.

DATOS SOBRE LA AUTORA

ANGELIQUE TRACHANA, Profesora de la Universidad Camilo José Cela.
9737trachana@coam.es