





**Aproximación histórica al dibujo  
de arquitectura en España en el siglo XX**  
Historical approximation to the  
drawing architecture in Spain in the 20th century

**TEODORO  
DE ANASAGASTI**

*Aitor Goitia Cruz*

*El dibujo es el modo de expresión peculiar, la exteriorización gráfica de las ideas, ansias y sentimientos del artista. Hay, por lo tanto, tantas clases de diseño y técnicas como almas de artífices.*

ANASAGASTI, T. 1995 [1923]. *Enseñanza de la Arquitectura: cultura moderna técnico artística*, Instituto Juan de Herrera. Madrid. Edición facsímil de la 1ª edición publicada en Madrid por Calpe, p. 202.

*Drawing is the unique mode of expression, the graphic exteriorization of the artist's ideas, desires and feelings. There are, therefore, as many kinds of designs and techniques as there are souls of draughtsmen.*

ANASAGASTI, T. 1995 [1923]. *Enseñanza de la Arquitectura: cultura moderna técnico artística*, Instituto Juan de Herrera. Madrid. Facsimile edition of the 1<sup>st</sup> edition published in Madrid by Calpe, p. 202.



## TOCAR EL CIELO. EL ANHELO DE VERTICALIDAD EN LA OBRA DE TEODORO DE ANASAGASTI

### TO TOUCH THE SKY THE LONGING FOR VERTICALITY IN THE WORK OF TEODORO DE ANASAGASTI

*Aitor Goitia Cruz*

doi: 10.4995/ega.2019.10676

Arquitecto, constructor, escritor, profesor, académico, crítico y editor, Teodoro de Anasagasti apuntó hacia el cielo cuanto pudo en sus propuestas y realizaciones. Viajero empedernido, tampoco faltan en su extensa obra gráfica referencias tectónicas y topográficas hermanadas por su condición ascendente. En la impecable factura de sus proyectos más elaborados, en la certera síntesis del instante registrado en sus cuadernos, o en la desgarradora belleza de su crónica gráfica de Madrid devastado por la guerra, ensaya con particular insistencia los desarrollos en altura. Irrenunciable recurso compositivo de la creación artística, la búsqueda de verticalidad propia de la disciplina arquitectónica alcanza en la obra de Anasagasti su expresión más fértil y seductora.

**PALABRAS CLAVE: ANASAGASTI. DIBUJO. VERTICALIDAD. TORRE. VIAJE**

*Architect, builder, writer, professor, academic, critic and editor, Teodoro de Anasagasti pointed towards the sky as much as he could in his proposals and achievements. An inveterate traveller, his extensive graphic work also includes tectonic and topographical references that are united by their ascending condition. In the impeccable execution of his most elaborate projects, in the accurate synthesis of the moments recorded in his notebooks, or in the heartrending beauty of his graphic chronicle of the city of Madrid devastated by war, he experiments with particular insistence on developments in height. An indispensable compositional resource of artistic creation, the search for verticality proper to the architectural discipline reaches its most fertile and seductive expression in Anasagasti's work.*

**KEYWORDS: ANASAGASTI. DRAWING. VERTICALITY. TOWER. TRAVEL**





1. La Torre Gigantesca, 1911. Acuarela, 135 x 76 cm. (Archivo Familia Anasagasti)

Bañada por una luz enigmática, una arquitectura colosal asciende desde un terreno escarpado hasta perder su incierta figura entre las tinieblas de un cielo amenazador. El singular paraje del que surge parece apenas alcanzable por el vuelo de un águila que el espectador contempla a su vez desde lo alto. Tan sobrecogedora escena nos traslada a la cima del mundo, donde las extraordinarias proporciones de la inquietante edificación se yerguen por encima del lejano horizonte. Universal y atemporal, la indefinida arquitectura de *La Torre Gigantesca* podría considerarse la figuración del ideal arquitectónico por antonomasia: tocar el cielo desde la madre tierra (Fig. 1).

El extraordinario dibujo de este sueño inalcanzable formaba parte del conjunto de obras que Teodoro de Anasagasti (1880-1938) presentó en la Exposición Internacional de Roma de 1911, y por el que obtuvo la gran medalla de oro de la sección de Arquitectura del certamen, idéntico galardón que el otorgado a su admirado Otto Wagner (1841-1918). El jurado reconocía con la máxima distinción tanto la trayectoria del veterano arquitecto austríaco como el talento emergente de un polifacético Anasagasti, cuyo perfil encajaba a la perfección con el extraño reglamento de la exposición que, como recoge Firiuko (1912, p. 15), solamente admitía “*restauraciones de gran interés, bajo el punto de vista de la historia o el arte; las reproducciones de edificios o fábricas, que representan los más elevados y característicos de cada Estado o región, con tendencias puramente artísticas y fuera de la producción ordinaria; y los estudios o proyectos cuando presentaban interés excepcional por la originalidad de la invención*”. A este

1. La Torre Gigantesca, 1911. Watercolour, 135 x 76 cm. (Anasagasti Family Archive)

último apartado puede adscribirse su célebre *Cementerio Ideal* que, junto con *El Templo del Dolor*, *La Villa del César*, *La Torre del Silencio* y la citada *Torre Gigantesca* componían un atractivo mosaico de propuestas creativas, mientras sus dibujos sobre los templos de *Fortuna Viril* y *Mater Matuta* en Roma ilustraban las tareas de restauración en dichos monumentos.

A pesar de la restrictiva convocatoria con la que el comité organizador perseguía garantizar la calidad de una muestra coincidente con el quincuagésimo aniversario de la unificación italiana, más de ochocientas obras de creación, restauración, concursos, estudios y proyectos singulares pugnaron por alzarse con alguna distinción. El incontestable éxito de Anasagasti en Roma refrendaba el obtenido un año antes en Madrid, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde su *Cementerio Ideal* se aupó con la primera medalla de la sección de Arquitectura, por encima de los proyectos de Vicente Lampérez, Antonio Flórez o Francisco Aznar, entre otros. Si Cerezeda (1910) y Domenech (1910) cuestionaron entonces sus méritos por la escasa concurrencia –tan sólo 15 proyectos de arquitectura presentados– y por hallar en su propuesta mayores valores pictóricos que arquitectónicos, la manifiesta superioridad del bermeano en tan amplio contexto internacional silenciaría por un tiempo todo atisbo de crítica (Fig. 2).

En su laudatoria crónica del premio obtenido en Italia, Firiuko (1912) definía la arquitectura de grandes masas de Anasagasti como solemne, severa y sentimental, al tiempo que afirmaba que su autor habría descubierto en la contemplación y estudio de las grandes ruinas y

Bathed in an enigmatic light, a colossal architecture ascends from a steep terrain to lose its uncertain shape in the darkness of a threatening sky. The singular spot from which it emerges seems barely reachable by the flight of an eagle which is, at the same time, seen from above. Such an overwhelming scene takes viewers to the top of the world, where the extraordinary proportions of the unnerving building rise above the distant horizon. Universal and timeless, the indefinite architecture of *La Torre Gigantesca* could be considered the embodiment of the architectural ideal par excellence: to touch the sky from Mother Earth (Fig. 1).

The extraordinary drawing of this unattainable dream was part of the set of works that Teodoro de Anasagasti (1880-1938) presented at the International Exhibition held in Rome in 1911, and for which he won the great gold medal in the Architecture section of the competition, the same award that was given to Otto Wagner (1841-1918), whom he much admired. The jury honoured with the utmost distinction both the career of the veteran Austrian architect and the emerging talent of a multi-faceted Anasagasti, whose profile fitted perfectly with the unusual rules of the exhibition which, as Firiuko (1912, p. 15) points out, only allowed “*restorations of great interest, from the point of view of history or art; reproductions of buildings or factories, which represent the highest and most characteristic of each State or region, with purely artistic tendencies and outside of the ordinary production; and studies or projects when they were of exceptional interest due to the originality of the invention*”. His famous *Cementerio Ideal*, which together with *El Templo del Dolor*, *La Villa del César*, *La Torre del Silencio* and the aforementioned *La Torre Gigantesca* made up an attractive mosaic of creative proposals, can be included in the last category, while his drawings of the Temples of *Fortuna Virilis* and *Mater Matuta* in Rome illustrated the restoration works of said monuments. Despite the restrictive call with which the organizing committee sought to guarantee the quality of an exhibition coinciding with the fiftieth anniversary of the unification of Italy, more than 800 unique works of creation, restoration, competitions, studies and projects attempted to win some distinction. The unquestionable success of Anasagasti in Rome endorsed that obtained a year



earlier in Madrid, at the National Exhibition of Fine Arts, where his *Cementerio Ideal* was rewarded with the first medal of the Architecture section, over the projects of Vicente Lampérez, Antonio Flórez or Francisco Aznar, among others. Although Cerezeda (1910) and Domenech (1910) questioned his merits, at the time, for the scarce attendance – only 15 architecture projects presented – and for finding in his proposal greater pictorial than architectural values, the manifest superiority of the architect from Bermeo in such a wide international context would silence for a time any hint of criticism (Fig. 2).

In his laudatory chronicle of the prize won in Italy, Firiuko (1912) defined Anasagasti's architecture of great masses as solemn, severe and sentimental, while affirming that its author would have discovered in the contemplation and study of the great Roman ruins and constructions 'the means to manifest majesty, strength and grace'. Although such a correlation might be debatable, there is no doubt that his stay as a boarder in the Eternal City 1 provided the Spanish architect with the inspiration to develop the most captivating projects of his entire career.

Encouraged by the favourable reception of his work, Anasagasti would participate in the National Exhibition of Fine Arts held in Madrid in 1912 with the set of works distinguished in Rome, with the exception of the *Cementerio Ideal*, already exhibited and awarded in the edition of 1910. His drawings were presented grouped into three sections: The Temples of *Fortuna Virilis* and *Mater Matuta* in Rome, *El Templo del dolor* and the project for a recreation domain (*La Villa del César*). *La Torre Gigantesca* was included in this last group. Its forced association with *La Villa del César* and *La Torre del Silencio* was surely driven by the limitation of works to be presented by each of the authors. On this occasion Cerezeda (1912) questioned the fact that the works of the Basque architect were not awarded as they should have been, since the ten opponents within the architecture section won a medal.

Awarded in Rome and questioned in Madrid, the proposals that Anasagasti presented in the exhibitions of 1910, 1911 and 1912 contain the fascination of the impossible as the main argument for seduction. The themes, atmospheres and magnitudes of his projects







2. Proyecto de Cementerio Ideal, 1910: Tumba de un poeta. Acuarela, 104 x 60 cm. (Archivo Familia Anasagasti)

2. Proyecto de Cementerio Ideal, 1910: Tumba de un poeta. Watercolour, 104 x 60 cm. (Anasagasti Family Archive)

construcciones romanas “*los medios para manifestar la majestad, la fuerza y la gracia.*” Aunque tal correlación pudiera resultar discutible, no cabe duda de que su estancia como pensionado en la ciudad eterna <sup>1</sup> procuró al arquitecto español la inspiración para elaborar los proyectos más cautivadores de toda su carrera.

Alentado por la favorable acogida de su obra, Anasagasti participará en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1912 con el conjunto de trabajos distinguidos en Roma, a excepción del *Cementerio Ideal*, ya expuesto y premiado en la convocatoria de 1910. Sus dibujos se presentaron agrupados en tres apartados: los templos de la *Fortuna Virilis* y *Mater Matuta* de Roma, el *Templo del dolor* y el *Proyecto de posesión de recreo (Villa del César)*. La *Torre Gigantesca* se incluyó en este último conjunto. Su forzada asociación con la *Villa del César* y la *Torre del Silencio* seguramente vino obligada por la limitación de trabajos a presentar por cada uno de los autores. En esta ocasión Cerezeda (1912) cuestionará que las obras del vasco no fueran reconocidas como deberían, toda vez que los diez opositores de la sección de arquitectura obtuvieron alguna medalla.

Galardonadas en Roma y cuestionadas en Madrid, las propuestas que Anasagasti presenta en las exposiciones de 1910, 1911 y 1912 contienen la fascinación de lo imposible como principal argumento de seducción. Los temas, ambientes y magnitudes de sus proyectos son tan sobrecogedores como ficticios, y la depurada técnica de su representación gráfica acentúa su carácter escenográfico por encima del estrictamente arquitectónico. Juan Daniel Fullaondo (1971) subrayó

la naturaleza poética de estos trabajos, tan alejados del modesto ejercicio profesional iniciado en su Bermeo natal desde su titulación como arquitecto por la Escuela de Madrid en 1906. Hasta su fallecimiento en 1938, las arquitecturas de Anasagasti –dibujadas o construidas– alternarán desiguales dosis de utopía y realidad. En la mayoría de ellas reconocemos argumentos enunciados en sus proyectos *romanos*, entre los que sobresale la *Torre Gigantesca*, epítome anticipado de su obra, pues recoge dos aspectos esenciales de las firmes convicciones del joven arquitecto: la integración de topografía y arquitectura, y el anhelo de verticalidad.

## Monumentos, concursos y utopías

Los dibujos que Anasagasti elabora en Roma en 1910 para el *Proyecto de Cementerio Ideal*, sobradamente estudiados y divulgados, merecen hoy su consideración como manifiesto artístico más allá de su calidad proyectual, por la que cosecharon tantas críticas como galardones. La propuesta se presentó en seis bastidores de grandes dimensiones; los cuatro primeros contenían respectivamente la *Planta* (100 x 125 cm.), el *Alzado* (100 x 240 cm.), la *Sección* (100 x 255 cm.) y una *Perspectiva general* (95 x 206 cm.), el quinto (75 x 220 cm.) reunía la *Tumba de un héroe* y la *Fuente triste*, y el sexto (125 x 260 cm.) incluía cinco perspectivas: *Calle de las tumbas*, *Detalle del Muelle*, *Tumba de un poeta*, *Tumbas gemelas* y *Panteón dedicado a conmemorar una catástrofe marítima*. Solamente se conservan las cuatro últimas vistas citadas, siendo necesario recurrir a fotografías

are as overwhelming as they are fictitious, and the refined technique of his graphic representation accentuates their scenographic character over and above the strictly architectural one. Juan Daniel Fullaondo (1971) underlined the poetic nature of these works, so far away from the modest professional practice initiated in his native Bermeo since he qualified as an architect at the Madrid School in 1906. Until his death in 1938, Anasagasti's architectures – either drawn or constructed – would alternate unequal doses of utopia and reality. In the majority of them we can recognize arguments set out in his *Roman* projects, among which *La Torre Gigantesca*, the anticipated epitome of his work, stands out as it brings together two essential aspects of the young architect's firm convictions: the integration of topography and architecture, and the longing for verticality.

## Monuments, competitions and utopias

the drawings that Anasagasti produced in Rome in 1910 for the *Proyecto de Cementerio Ideal*, which have been extensively studied and disseminated, deserve to be considered today as an artistic manifesto beyond their design quality, for which they received as many criticisms as awards. The proposal was presented in six large frames; the first four contained, respectively the *Floor plan* (100 x 125 cm.), the *Elevation* (100 x 240 cm.), the *Section* (100 x 255 cm.) and a *General Perspective* (95 x 206 cm.), the fifth (75 x 220 cm.) brought together the *Tumba de un héroe* and *La Fuente triste*, and the sixth (125 x 260 cm.) included five perspectives: *Calle de las tumbas*, *Detalle del Muelle*, *Tumba de un poeta*, *Tumbas gemelas* and *Panteón dedicado a conmemorar una catástrofe marítima*. Only the last four views cited are preserved, and photographs and publications of the time <sup>2</sup> are necessary to glimpse the true scope of a project of monumental proportions that will never be able to be appreciated as a whole again (Fig. 3). On a stage full of dramatic romantic symbolism, the architectures designed by Anasagasti seem to sprout from the interior of a rocky island with an undisguised pretension to verticality. In addition to the great *Faro* or the tower of *El Panteón de hombres ilustres* which dominate the general perspective





and elevation, staircases, obelisks and other ornamental elements try to elevate their shapes to the sky in the fragmentary views of the project. And where the architecture does not reach, strategically arranged vegetation underlines the vertical development as an indispensable compositional argument of the set. In contrast to the horizontal arrangement of the rest of the drawings, the one entitled *Tumba de un poeta* sublimates with its accurate vertical framing the vocation of tectonic ascension, metaphor of the spiritual elevation sought by the afflicted soul that seems to inspire the whole proposal. As Carlos Saguar (2000, p. 53) rightly points out, the project for a cemetery ‘...is not that of a city for the dead, but a scenario for pain...’ Continuing this theme, we find in the drawings that illustrate his proposal for *El Templo del Dolor* of 1911 not only a certain thematic uniformity, but we could also imagine its accommodation somewhere on the particular *Island of the Dead* 3 that Anasagasti created for his *Cementerio Ideal*. While the argumentative continuity seems beyond any doubt, the noticeable stylistic variation of the temple and its different location on the ground create, instead, a state of mind that is closer to desolation than to the hope or homage suggested by some scenarios in the *Cementerio* (Fig. 4).

On the occasion of the 1912 National Exhibition of Fine Arts, *La Construcción Moderna* and *Arquitectura y Construcción*, the two magazines with which the architect collaborated with from Rome, published simultaneously various prints of some of the drawings that Anasagasti presented in the competition after his international triumph the previous year 4. Taken from the second one, the joint vision of the *Explanada anterior al Templo del Dolor*, *El Templo del Dolor*, and the Interior of *El Templo del Dolor*, with its calculated austerity, transfers to the spectator an existential void as deep as the hollow in which the temple seems to be situated, preceded by wide ramps and staircases of extreme nudity, where we can guess the processional transit of those who enter in a distressed state in an architecture designed for mortification. As if that were not enough, Anasagasti included in the Interior of the *Templo* the inscription of the words that Dante imagined sculpted in the gates of hell

y publicaciones de entonces 2 para intuir el verdadero alcance de un proyecto de proporciones monumentales que nunca más podremos apreciar en su conjunto (Fig. 3).

En un escenario cargado de dramático simbolismo romántico, las arquitecturas dispuestas por Anasagasti parecen brotar desde el interior de una isla rocosa con una indisimulada pretensión de verticalidad. Además del gran *Faro* o la torre del *Panteón de hombres ilustres* que dominan la perspectiva y alzado generales, escalinatas, obeliscos y otros elementos ornamentales tratan de elevar sus figuras al cielo en las vistas fragmentarias del proyecto. Y donde la arquitectura no alcanza, una vegetación estratégicamente dispuesta subraya el desarrollo vertical como irrenunciable argumento compositivo del conjunto. Frente a la disposición horizontal del resto de los dibujos, el titulado *Tumba de un poeta* sublima con su acertado encuadre vertical la vocación de ascensión tectónica, metáfora de la elevación espiritual deseada por el alma afligida que parece inspirar toda la propuesta. Como señala acertadamente Carlos Saguar (2000, p. 53), el proyecto de cementerio ‘...no es el de una ciudad de los muertos, sino un escenario para el dolor...’

Siguiendo su estela, encontramos en los dibujos que ilustran su propuesta de *Templo del Dolor* de 1911 no sólo cierta unidad temática, sino que podríamos imaginar su acomodo en algún lugar de la particular *Isla de los Muertos* 3 que Anasagasti creara para su *Cementerio Ideal*. Si la continuidad argumental parece fuera de toda duda, la sensible variación estilística del templo y su diferente implantación sobre el terreno promueven, en cambio,

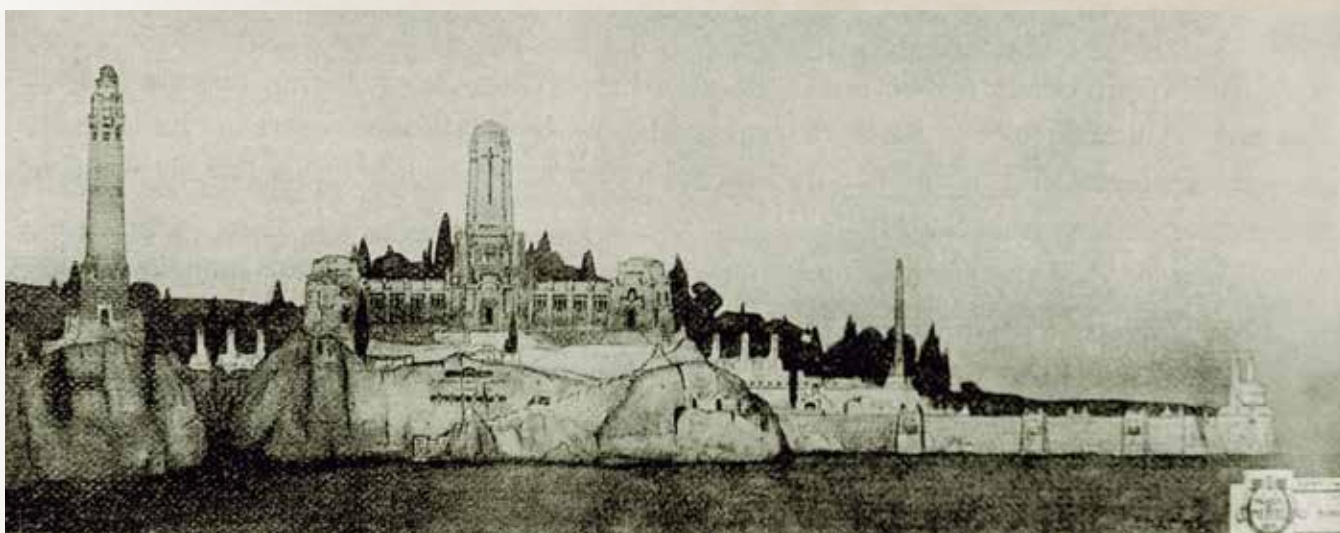
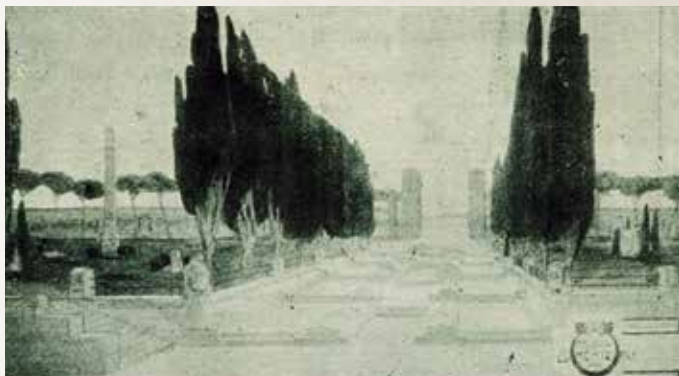
3. Proyecto de Cementerio Ideal, 1910. Acuarelas: Panteón dedicado a conmemorar una catástrofe marítima 59 x 99 cm., Detalle del Muelle 59 x 99 cm., y Tumbas gemelas 56 x 101 cm. (Archivo Familia Anasagasti). La Calle de las tumbas (*Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura*, 1910), Perspectiva general (*Catálogo del Padiglione Spagnuolo, Esposizione Internazionale di Roma*, 1911) y Alzado (*La Construcción Moderna*, 1910)

3. Proyecto de Cementerio Ideal, 1910. Watercolour: Panteón dedicado a conmemorar una catástrofe marítima 59 x 99 cm., Detalle del Muelle 59 x 99 cm. and Tumbas gemelas 56 x 101 cm. (Anasagasti Family Archive). La Calle de las tumbas (*Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura*, 1910), General Perspective (*Catálogo del Padiglione Spagnuolo, Esposizione Internazionale di Roma*, 1911) and Elevation (*La Construcción Moderna*, 1910)

un estado de ánimo más próximo a la desolación que a la esperanza o el homenaje que sugieren algunos escenarios del *Cementerio* (Fig. 4).

Con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912 se publicaban simultáneamente en *La Construcción Moderna* y en *Arquitectura y Construcción*, las dos revistas con las que el arquitecto colaboraba desde Roma, diversas láminas de algunos de los dibujos que Anasagasti presentaba en el certamen tras su triunfo internacional del año anterior 4. Tomados de la segunda, la visión conjunta de la *Explanada anterior al Templo del Dolor*, el *Templo del Dolor*, y el *Interior del Templo del Dolor*, con su calculada austeridad, traslada al espectador un vacío existencial tan profundo como la hondonada en la que parece situarse el templo, precedido de amplias rampas y escalinatas de una desnudez extrema, donde adivinamos el procesional tránsito de quienes se adentran en actitud doliente en una arquitectura ideada para la mortificación. Por si ello no bastara, Anasagasti incluye en el *Interior del Templo* la inscripción de las palabras que Dante imaginó esculpidas en las puertas del infierno “*Lasciate ogni speranza voi che entrate*” –*Vosotros que entráis, abandonad toda esperanza*–. Es difícil imaginar mayor exaltación del sufrimiento de un espíritu inconsolable.









*'Lasciate ogni speranza voi che entrate'*

– *Abandon all hope, ye who enter*–. It is difficult to imagine greater exaltation of the suffering of an inconsolable spirit.

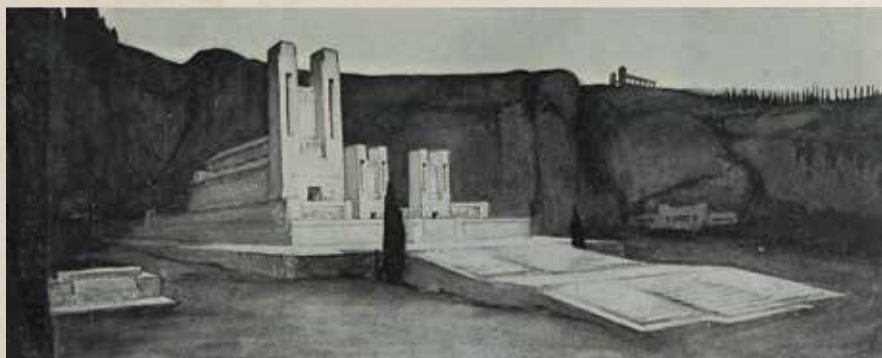
*La Torre del Silencio* does not envisage settings more pleasant than *El Templo del Dolor*, but the means used to suggest them are openly opposite. Against the omnipresent grief of a temple perched on an excavated plain, the emergence of an impregnable fortress from a complicit topography suggests the silent confinement of the damned. While the temple materializes the stillness of absence as an expression of perpetual pain, the threatening presence of the tower imposes an unbearable

*La Torre del Silencio* no presagia ambientes más amables que el *Templo del Dolor*, pero los recursos utilizados para sugerirlos son abiertamente contrarios. Frente al desconsuelo omnipresente en un templo posado sobre una planicie excavada, la eclosión de una fortaleza inexpugnable desde una topografía cómplice sugiere la reclusión silente de los condenados. Mientras el templo materializa la quietud de la ausencia como expresión de un dolor perpetuo, la amenazadora

presencia de la torre impone un silencio atroz, preludio de nuevos temores por confirmar. En *La Torre del Silencio*, la condición vertical de naturaleza y arquitectura propicia la definición de un escenario único, donde el desarrollo en altura sobre un paisaje inerte acaba conformando una edificación tan singular como terrorífica (Fig. 5).

Con *La Villa del César*, que completaba las propuestas presentadas en Roma y Madrid, y que aún le proporcionaría la segunda medalla del X Congreso de Arquitectos celebrado en 1913 en Leipzig, Anasagasti ensayará una relación distinta entre arquitectura y topografía para crear "*otro paisaje construido*" (Hernández Pezzi 2003, p. 50). Sin abandonar una dominante pretensión vertical, las arquitecturas que coronan las cumbres del violento paraje parecen terreno moldeado más que construcciones erigidas en sus escogidos emplazamientos, desde los que contemplar las edificaciones dispuestas a media ladera como efectivo contrapunto a la aridez de un paisaje desértico. *La Villa del César* se presentó al público mediante una única vista, aunque sería publicada en dos láminas tituladas *Perspectiva general* y *Detalle*, que no era sino una ampliación del único dibujo creado por Anasagasti (Fig. 6).

Pudiera parecer que el caudal creativo de Anasagasti quedaba reducido a propuestas utópicas, pero poco después tendrá ocasión de acometer proyectos reales en los que hallaremos recursos similares a los desplegados en sus visionarias creaciones. Así, en 1913, mientras construía el Panteón Erezuma en Mundaka, componía un ambicioso proyecto para el *Monumento y Asilo dedicado a S. M. la Reina Doña*







4. Explanada anterior al Templo del Dolor, El Templo del Dolor, e Interior del Templo del Dolor, 1911 (*Arquitectura y Construcción*, 1912)

5. La Torre del Silencio, 1911 (*Arquitectura y Construcción*, 1912)

6. La Villa del César, 1911. Vista general y Detalle (*Arquitectura y Construcción*, 1912)

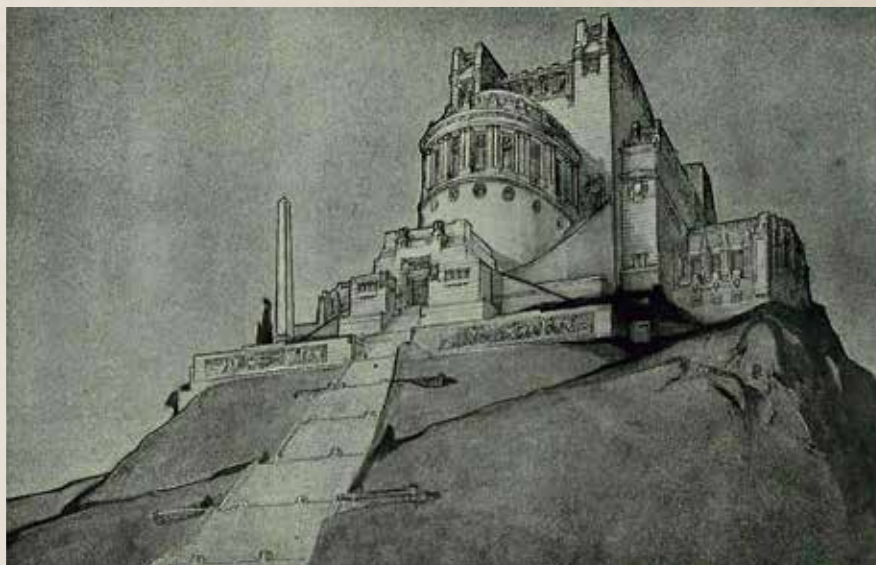
4. Esplanade before *El Templo del Dolor*, *El Templo del Dolor*, and interior of *El Templo del Dolor*, 1911 (*Arquitectura y Construcción*, 1912)

5. *La Torre del Silencio*, 1911 (*Arquitectura y Construcción*, 1912)

6. *La Villa del César*, 1911. General View and Detail (*Arquitectura y Construcción*, 1912)



5



6

*María Cristina* en la isla de Santa Clara de la bahía de San Sebastián.

Rafael Picavea, propietario del diario *El Pueblo Vasco*, concibió la idea de erigir mediante suscripción popular un monumento a la reina, quien declinó el homenaje rogando se construyera en su lugar un asilo benéfico. Anasagasti recibió el encargo de proyectar un conjunto que reuniese ambos usos y resolvió ejemplarmente el doble compromiso funcional y simbólico, a partir del singular emplazamiento elegido para su construcción. Desaparecidos los documentos originales del proyecto, podemos aproximarnos a su concreción a través de los dibujos publicados por su autor 5 (Anasagasti 1913): *Efecto de noche*, *Detalle posterior de una de las torres*, *Perspectiva lateral*, *Alzado*, *Vista general*, *Sección*, *Planta principal*,

*Planta baja*, *Detalle de la exedra y Detalle de terraza posterior* (Fig. 7).

Las inevitables referencias al secesionismo vienés halladas en sus anteriores propuestas resuenan con fuerza en este proyecto, cuyo encargo “no mediatizó la libertad del arquitecto” (García Morales 1990, p. 399). Más bien al contrario, Anasagasti hallaba la ocasión de construir su imaginario estético, pleno de simbolismo y sensibilidad hacia la integración de la arquitectura en el territorio. Llamado a transformar el perfil del paisaje donostiarra, no falta en su proyecto el gran desarrollo vertical de las torres-faro que custodian la monumental exedra de un conjunto que debía coronar la isla de Santa Clara.

Tras incontables problemas respecto a la titularidad de la isla, la naturaleza del terreno, cambios de

silence, a prelude to new fears yet to be confirmed. In *La Torre del Silencio*, the vertical condition of nature and architecture facilitates the definition of a unique stage, where the development in height over an inert landscape ends up forming a building as singular as it is terrifying (Fig. 5).

With *La Villa del César*, which completed the proposals presented in Rome and Madrid, and which would go on to provide him with the second medal at the X Congress of Architects held in Leipzig in 1913, Anasagasti would test a different relationship between architecture and topography to create ‘another built landscape’ (Hernández Pezzi 2003, p. 50). Without abandoning a dominant vertical pretension, the architectures that crown the summits of the violent landscape appear to be moulded terrain rather than constructions erected in their chosen locations, from which to contemplate the buildings arranged halfway up the hillside as an effective counterpoint to the aridity of a desert landscape. *La Villa del César* was presented to the public through a single

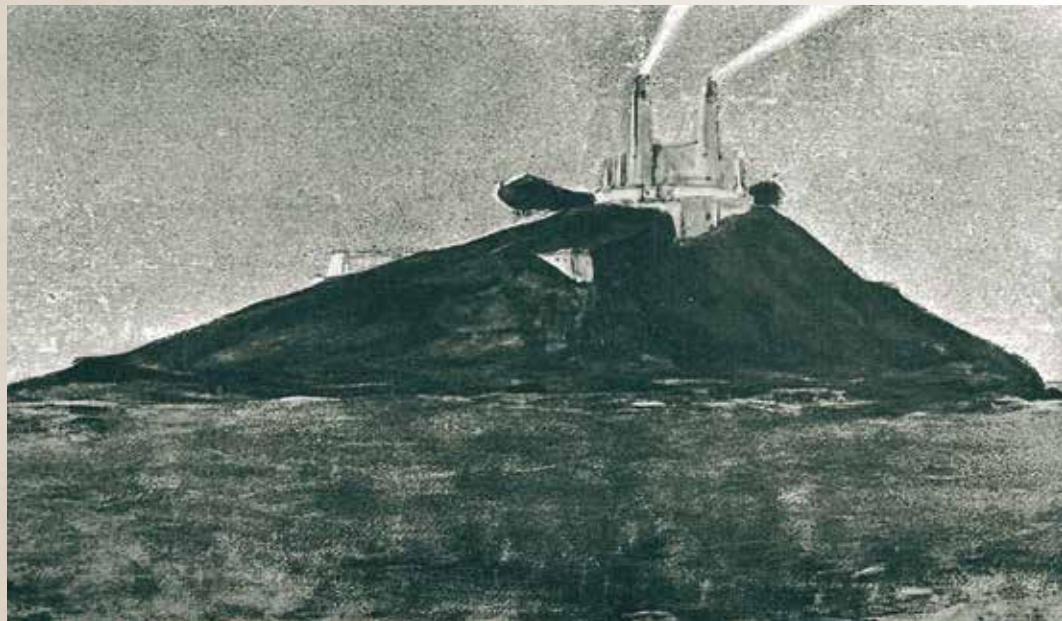
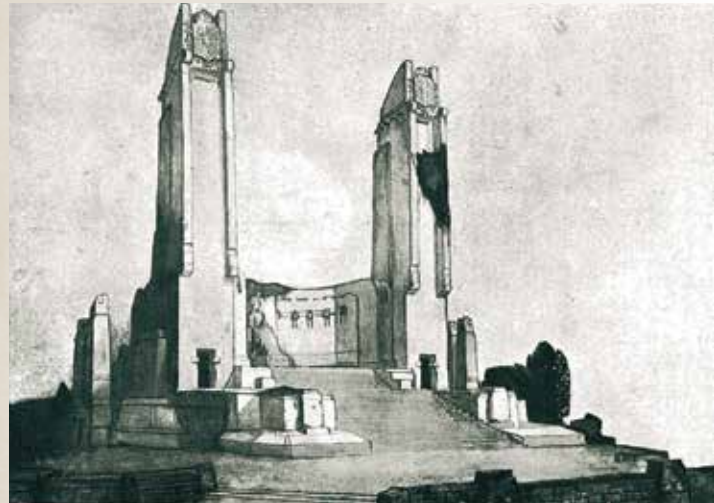
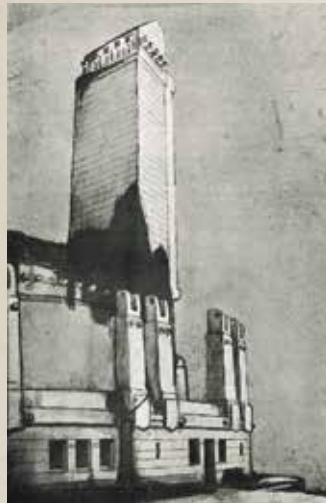




viewpoint, although it would be published in two prints entitled *General Perspective* and *Detail*, which was nothing more than an extension of the only drawing created by Anasagasti (Fig. 6).

It may seem that Anasagasti's creative flow was reduced to utopian proposals, but soon afterwards he would have the opportunity to undertake real projects in which we will find resources similar to those deployed in his visionary creations. Thus, in 1913, while building the *Panteón Erezuma* in Mundaka, he composed an ambitious project for the *Monumento y Asilo dedicado a S. M. la Reina Doña María Cristina* on the Santa Clara Island in the bay of San Sebastian. Rafael Picavea, owner of the newspaper *El Pueblo Vasco*, conceived the idea of erecting by public subscription a monument to the Queen, who declined the homage by asking for a charity asylum to be built in its place. Anasagasti was commissioned to design a complex that would bring together both uses and resolved the dual functional and symbolic commitment in an exemplary manner, based on the unique site chosen for its construction. The original documents of the project having disappeared, we can only get closer to its realization through the drawings published by its author 5 (Anasagasti 1913): *Effect at night*, *Back detail of one of the towers*, *Side view*, *Elevation*, *General view*, *Section*, *Main floor*, *Ground floor*, *Detail of the exedra* and *Detail of back terrace* (Fig. 7).

The inevitable references to Viennese secessionism found in his previous proposals resonate strongly in this project, whose commission 'did not mediatize the freedom of the architect' (García Morales 1990, p. 399). On the contrary, Anasagasti found the opportunity to construct his aesthetic imagery, full of symbolism and sensitivity towards the integration of architecture into the territory. Summoned to transform the profile of the San Sebastian landscape, his project also includes the great vertical development of the lighthouse-towers that guard the monumental exedra of a complex that was to crown the Santa Clara Island. After countless problems regarding the ownership of the island, the nature of the land, the suggested changes of use







7. Monumento y Asilo dedicado a S. M. la Reina Doña María Cristina, 1913. Perspectiva lateral (*Nuevo Mundo*). Detalle posterior de una de las torres, Vista general y Efecto de noche (*Arquitectura y Construcción*)

8. Monumento dedicado a S. M. la Reina Doña María Cristina, 1914. Boceto (*Cortijos y Rascacielos*, 1946) y Croquis del Monumento (*Archivo Familia Anasagasti*)

7. Monumento y Asilo dedicado a S. M. la Reina Doña María Cristina, 1913. Side view (*Nuevo Mundo*). Back detail of one of the towers, General view and Effect at night (*Arquitectura y Construcción*)

8. Monumento dedicado a S. M. la Reina Doña María Cristina, 1914. Sketch (*Cortijos y Rascacielos*, 1946) and Sketch of the Monument (*Anasagasti Family Archive*)

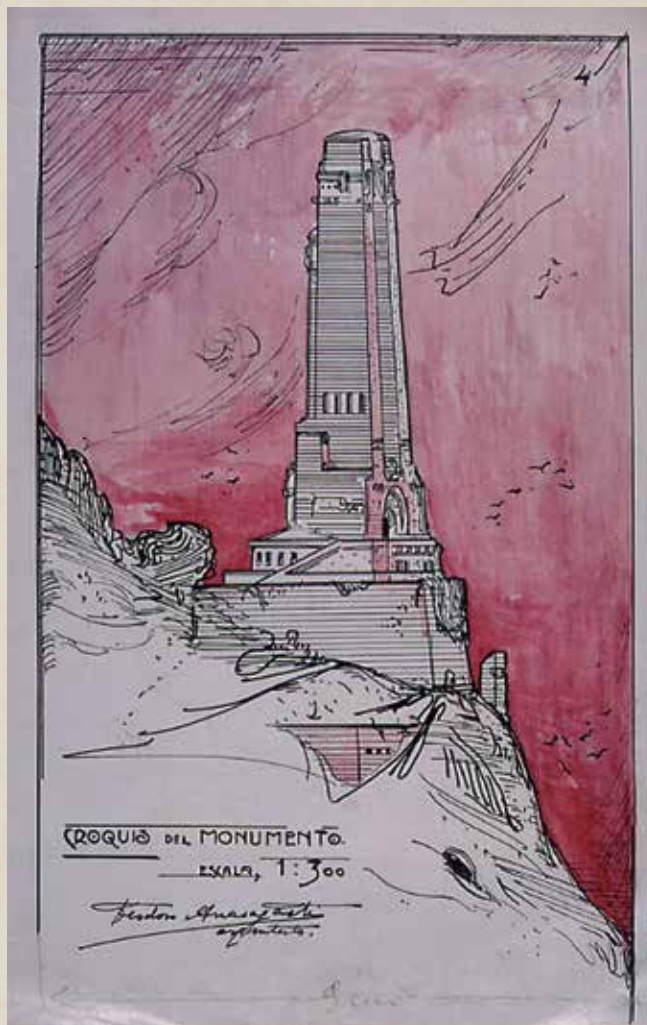
uso sugeridos –incluyendo un museo naval–, disputas legales entre el Diario Vasco y el Gran Casino, y después de un segundo proyecto de Anasagasti concebido para ejecutar el monumento en *El Castillo 6*, el arquitecto acabaría proyectando la primera ciudad-jardín para casas baratas en el valle de Loyola como

última derivada de este proyecto benéfico para la ciudad. La familia Anasagasti conserva tres dibujos que, sin duda, corresponden a la segunda versión del proyecto de monumento a la reina 7 (Fig. 8).

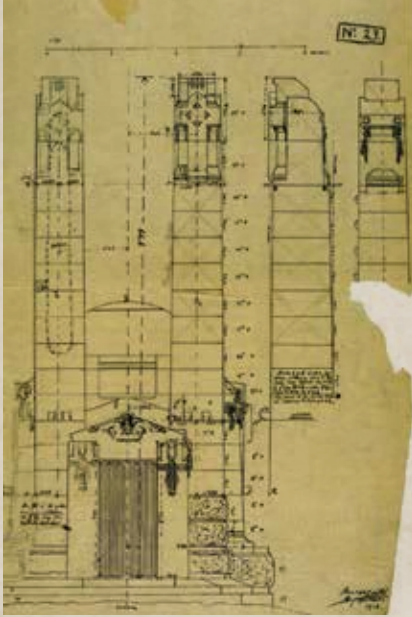
La *Planta del Monumento y Anexos* sitúa inequívocamente su emplazamiento y comparte escala con el dibujo titulado *Croquis del Monumento*, en el que Anasagasti refuerza el valor de la silueta de su alzado oblicuo mediante la aplicación de una aguada encarnada que destaca tanto la figura de la arquitectura como la de su accidentado soporte. El vigoroso boceto que en

– including a naval museum –, the legal disputes between *El Diario Vasco* and *El Gran Casino*, and after a second project by Anasagasti conceived to implement the monument in *El Castillo 6*, the architect would end up projecting the first garden-city for cheap houses in the Loyola valley as the last derivative of this charitable project for the city. The Anasagasti family preserves three drawings that, without any doubt, correspond to the second version of the project for a monument to the Queen 7 (Fig. 8).

The *Floor plan of the Monument and Annexes* unequivocally situates its location and shares a common scale with the drawing entitled *Sketch of the Monument*, in which Anasagasti reinforces the value of the silhouette of its oblique elevation through the application of







9

a red watercolour that highlights both the architectural form and that of its uneven support. The powerful sketch published in 1946 by *Cortijos y Rasca-cielos*, with the brief explanation of having found it among the ruins of the architect's house destroyed during the war, emphasizes the extreme slenderness pursued and its desire to be significant in the landscape. Less ambitious than the first, the homage projected in 1914 to be raised over the existing fortifications on the Urgull Mount would also not be carried out due to the objections of the Ministry of War. Certainly, few typologies such as that of an isolated monument offer the opportunity to devise elements of singular transcendence, and Teodoro de Anasagasti would not waste as many as he had, or as many as he interpreted as such. Thus, we must consider that the *Monumento funerario a un guerrero*, the *Panteón Erezuma*, directly related to the pavilion that closes the perspective of the *Muelle del Cementerio Ideal*, and the *Tumba de un Poeta* belong to the same set. The *Monumento Funerario Arrotegui*, dating from 1920, would later return to the modernist-inspired tower as the main argument for a proposal that would finally be built in Busturia in the form of a mausoleum of modest proportions (Fig. 9).

Of a symbolic nature, the *Monumento a las Cortes de Cádiz* and the one dedicated to Cervantes in Madrid encouraged the collaboration of the architect with the sculptors José Capuz and Mateo Inurria respectively, without any of the proposals finding the reward expected in the competitions held in 1915 for their



1946 publicaba *Cortijos y Rasca-cielos*, con la escueta explicación de haberlo hallado entre las ruinas de la casa del arquitecto destruida durante la guerra, enfatiza la extrema esbeltez perseguida y su voluntad de significación en el paisaje. Menos ambicioso que el primero, el homenaje proyectado en 1914 para elevarse sobre las fortificaciones existentes en el Monte Urgull tampoco se llevaría a efecto debido a las objeciones del ministerio de Guerra.

Sin duda, pocas tipologías como la del monumento aislado brindan la oportunidad de idear elementos de singular transcendencia, y Teodoro de Anasagasti no desaprovecharía cuantas tuvo, o cuantas interpretó como tales. Así debemos considerar el *Monumento funerario a un guerrero*, el *Panteón Erezuma*, emparentado directamente con el pabellón que cierra la perspectiva del *Muelle del Cementerio Ideal*, o la *Tumba de un Poeta* del mismo conjunto. El *Monumento Funerario Arrotegui*, de 1920, retomará algo más tarde la torre de inspiración modernista como principal argumento de una propuesta que finalmente se construirá en Busturia en forma de mausoleo de modestas proporciones (Fig. 9).



10





9. Alzado principal del Panteón Erezuma, 1913 y Monumento Funerario Arrotegui, 1920 (*Archivo Familia Anasagasti*)

10. Propuestas para el Concurso del Faro de Colón en Santo Domingo, 1928 (*Archivo Familia Anasagasti*)

11. Izquierda, Casa de Correos de Málaga: Perspectiva de concurso, 1916 (*Archivo Familia Anasagasti*). Derecha, Real Cinema de Madrid: Alzado principal, 1919. (*Archivo de Villa de Madrid*)

9. Main elevation of the *Panteón Erezuma*, 1913 and *Monumento Funerario Arrotegui*, 1920 (*Anasagasti Family Archive*)

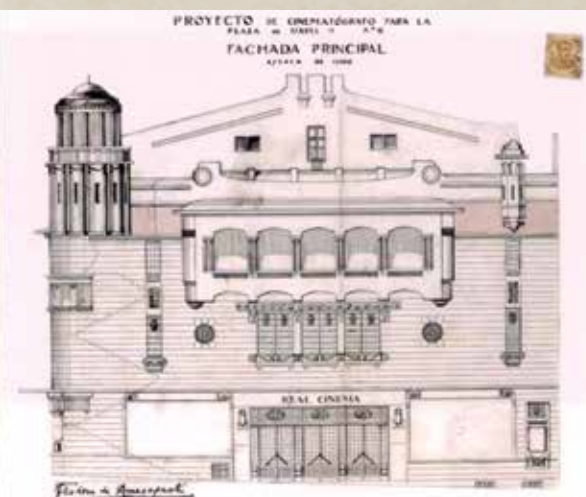
10. Proposals for the Columbus Lighthouse competition in Santo Domingo, 1928 (*Anasagasti Family Archive*)

11. Left, *Casa de Correos de Málaga*: Competition perspective, 1916 (*Anasagasti Family Archive*). Right, *Real Cinema de Madrid*: Main Elevation, 1919. (*Villa de Madrid Archive*)

De carácter simbólico, el *Monumento a las Cortes de Cádiz* y el dedicado a *Cervantes* en Madrid propiciaron la colaboración del arquitecto con los escultores José Capuz y Mateo Inurria respectivamente, sin que ninguna de las propuestas hallara la recompensa esperada en los concursos convocados en 1915 para su construcción. La dedicada a las Cortes, la Constitución y el Sitio de Cádiz fue seleccionada en la primera fase, imponiéndose finalmente el proyecto de López Otero y Marinas. En el caso del *Monumento a Cervantes*, el trabajo de Anasagasti e Inurria quedó primero de los tres finalistas tras la ronda inicial, aunque el presentado por Martínez Zapatero y Coullaut Valera sería, a la postre, el galardonado con el primer premio.

No correría mejor suerte su participación en el célebre concurso para el *Faro de Colón* en Santo Domingo (1928-30). El certamen puede considerarse, junto a los convocados para el Chicago Tribune (1922), el Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra (1926-31) o el Palacio de los Soviets en Moscú (1931-33) un gran acontecimiento arquitectónico de relevancia internacional, no solo por la numerosa participación de grandes figuras de todo el mundo, sino por la calidad de las alternativas presentadas. Resuelto en dos fases, en abril de 1929 se cerraba la primera con 456 anteproyectos pendientes de valoración por parte de un jurado en el que intervinieron Raymond Hood, Eliel Saarinen, Horacio Acosta y Frank Lloyd Wright. Solamente diez propuestas pasarían a la segunda fase, entre ellas la presentada por Luis Moya y Joaquín Vaquero, que obtendría el tercer premio. El escocés Joseph Lea Gleave sería declarado ganador del concurso, que no fue ejecutado hasta 1992 en clave panamericana más que como homenaje a la figura del descubridor de América (Fig. 10).

The one dedicated to the Cortes, the Constitution and the Siege of Cadiz was selected in the first phase, and finally the project of López Otero y Marinas was awarded. In the case of the *Monumento a Cervantes*, the work of Anasagasti and Inurria was the first of the three finalists after the initial round, although the one presented by Martínez Zapatero and Coullaut Valera would ultimately be the winner of the first prize. His participation in the famous Columbus Lighthouse competition in Santo Domingo (1928-30) would not be more fortunate. Together with the ones held for the Chicago Tribune (1922), the Palais des Nations in Geneva (1926-31) and the Palace of the Soviets in Moscow (1931-33), the competition can be considered a great architectural event of international relevance, not only because of the numerous participation of great authors from all over the world, but also because of the quality of the alternatives presented. Settled in two phases, the first was closed in April 1929 with 456 preliminary projects pending evaluation by a committee that included Raymond Hood, Eliel Saarinen, Horacio Acosta and Frank Lloyd Wright. Only ten proposals would go on to the second phase, including that presented by Luis Moya and Joaquín Vaquero, who would be awarded the third prize. Scottish architect Joseph Lea Gleave won the competition and the project was not built until 1992 in a Pan-American context rather than as a tribute to the discoverer of America (Fig. 10).







Two sets of drawings preserved in the family archive illustrate the alternatives explored by Anasagasti to give shape to the monument from a conception based on a square floor plan: a sober carved tower giving prestige to its main elevation and a slender stepped pyramid crowned with a traditional lighthouse structure. The first, with its formal and ornamental sobriety of deco reminiscences, approaches the new aesthetics of the first North American skyscrapers. The second proposal, with excessive pre-Columbian concessions, lacks the conceptual integrity of the previous one and is undoubtedly less convincing.

### Urban architectures

It would be another competition that would give Anasagasti the opportunity to wipe away some of the previous disappointments. His victory in the competition organized in 1916 by the General Directorate of Postal Services for the construction of its new provincial headquarters in Malaga, would compel the architect to adopt a regional language – required by the public company – that would accompany him a good part of his trajectory, so experimental and kaleidoscopic as misunderstood years ago on the part of some scholars of his work. With this project, Anasagasti would begin the construction of buildings for public use of singular relevance, especially cinemas and theatres, where functional and technical innovations coexisted with a certain casticism derived from his particular understanding of tradition and the context in which he had to work (Fig. 11). Anasagasti will not abandon the vertical accent as a preferential sign of recognition and significance of these architectures conceived for an urban context not always favourable to it. Barely outlined in their volumes, completions in the shape of a tower as in Malaga (1916) or a lantern in the Real Cinema of Madrid (1919), claim a certain conceptual prominence over their actual presence. A little later, cinemas that have disappeared today – *Sestao* (1922) and *Cisne* (1923) – or have been completely transformed – *Monumental Cinema* (1922) –, considered exemplary in their genre, will be the precursors of two Theatres of particular interest that we can nowadays appreciate in their plenitude thanks to the magnificent restoration works performed on them: the

Dos conjuntos de dibujos conservados en el archivo familiar ilustran las alternativas exploradas por Anasagasti para dar forma al monumento a partir de una concepción basada en una planta cuadrada: una sobria torre tallada prestigiando su alzado principal y una esbelta pirámide escalonada coronada con una estructura de faro tradicional. La primera, con su sobriedad formal y ornamental de reminiscencias decó, se aproxima a la nueva estética de los primeros rascacielos norteamericanos. La segunda propuesta, con excesivas concesiones precolombinas, carece de la integridad conceptual de la anterior y resulta, sin duda, menos convincente.

### Arquitecturas urbanas

Sería otro concurso el que brindaría a Anasagasti la oportunidad de enjugar algunas de las decepciones anteriores. Su victoria en el convocado en 1916 por la Dirección General de Correos para la construcción de su nueva sede provincial en Málaga, forzará al arquitecto a la adopción de un lenguaje regionalista – requerido por la empresa pública – que le acompañará buena parte de su trayectoria, tan experimental y caleidoscópica como incomprendida años atrás por parte de algunos estudiosos de su obra. Anasagasti iniciará con este proyecto la construcción de edificios de uso público de singular relevancia, especialmente cines y teatros, donde innovaciones funcionales y técnicas convivieron con cierto casticismo derivado de su particular entendimiento de la tradición y del contexto en que debía actuar (Fig. 11).

No renunciará Anasagasti al acento vertical como signo preferente de reconocimiento y significa-

ción de estas arquitecturas concebidas para un tejido urbano no siempre propicio para ello. Apenas recortadas en sus volumetrías, terminaciones en forma de torreón como en Málaga (1916) o de linterna en el Real Cinema de Madrid (1919), reclaman cierto protagonismo conceptual por encima de su presencia real. Poco más tarde, cines hoy desaparecidos – *Sestao* (1922) y *Cisne* (1923) – o completamente transformados – *Monumental Cinema* (1922) –, considerados ejemplares en su género, serán el preámbulo de dos teatros de singular importancia que hoy podemos apreciar en plenitud gracias a las modélicas rehabilitaciones operadas en ellos: el Pavón en Madrid y el Villamarta en Jerez de la Frontera 8 (Fig. 12).

Con apenas dos años de diferencia, “*la deliberada amplitud de la indagación experimental desplegada por Anasagasti*” (Fullaondo 1971, p. 7) alumbrará una pirueta lingüística aún hoy de difícil comprensión. La exquisita y temprana aportación al racionalismo español que supone el teatro Pavón, proyectado en 1924, contrasta con el ecléctico regionalismo del que parecía haberse desprendido el arquitecto y que recupera en 1926 para el Villamarta, conformando un exterior lleno de evocaciones populares contrarias a su moderna concepción tipológica y estructural. Hay, sin embargo, un gesto que emparenta tan distintas respuestas a contextos urbanos y funcionales relativamente próximos. Ambos teatros presentan destacados elementos verticales que Anasagasti incorpora como determinantes de su imagen final. La sencilla torre publicitaria que dispone en la esquina de las calles Embajadores y Dos Hermanas, corona el teatro Pavón con una de las primeras muestras *decó*



12. Arriba, Teatro Pavón de Madrid: Fotografía, 1925. Abajo, Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera: Fotografía, 1956  
13. El Castillo de Sigüenza. Grabado, 1934  
(Archivo Familia Anasagasti)

de la arquitectura madrileña, mientras que las torres que protagonizan la fachada principal del Villamarta retoman el aire vienés presente en los proyectos utópicos del primer Anasagasti, o en los frustrados monumentos para Arrotegui y la Reina Cristina. Solamente en el panteón Erezuma había podido levantar dos torres gemelas de similar trascendencia, aunque adaptadas al tamaño y simbolismo de una impecable capilla funeraria ejecutada a lo largo de dos décadas 9.

La insistencia de Anasagasti en la proposición de desarrollos verticales que Capitel (1983, p. 11) interpreta como “*fálica obsesión*” debe observarse, más bien, con una naturalidad ajena a cualquier etiqueta simplificadora. La búsqueda de la verticalidad es consustancial a la arquitectura y el crecimiento en altura no es sino una exigencia de la propia disciplina, singularmente efectiva en aquellos edificios que, como los destinados al uso público, están llamados a cualificar de manera explícita el paisaje urbano.

## Dibujos de viaje y crónica gráfica

Con sus primeros viajes formativos emprendidos desde Roma, Anasagasti iniciaba su ininterrumpido idilio con el cuaderno de dibujo, instrumento insustituible para ampliar y renovar conocimientos a través de sus experiencias viajeras (Fig. 13). Predominan los dibujos realizados con lápiz grueso sobre papel de pequeño formato. Sus apuntes son inquisitivos y podemos intuir en ellos a un arquitecto que formula preguntas y dibuja respuestas en lugar de coleccionar prolijas recreaciones descriptivas que, sin duda, hubiera podido rea-



12



13

12. Up, The Pavón Theatre of Madrid: Photograph, 1925. Down, The Villamarta Theatre of Jerez de la Frontera: Photograph, 1956  
13. El Castillo de Sigüenza. Engraving, 1934  
(Anasagasti Family Archive)

Pavón in Madrid and the Villamarta in Jerez de la Frontera 8 (Fig. 12).

Barely two years apart, ‘*the deliberate amplitude of the experimental research undertaken by Anasagasti*’ (Fullaondo 1971, p. 7) will cast a linguistic pirouette that is still difficult to understand today. The exquisite and early contribution to Spanish rationalism made by the Pavón Theatre, designed in 1924, contrasts with the eclectic regionalism from which the architect seemed to have detached himself and which he recovered in 1926 for Villamarta, creating an exterior full of popular evocations contrary to its modern typological and structural conception. There is, however, a gesture that relates such different responses to relatively close urban and functional contexts. Both theatres present outstanding vertical elements that Anasagasti incorporates as determinants of their final image. The simple advertising tower that stands on the corner of *Embajadores* and *Dos Hermanas* streets crowns the Pavón Theatre with one of the first deco samples of Madrid architecture, while the towers that dominate the main façade of Villamarta retake the Viennese atmosphere present in the utopian projects of the early Anasagasti, or in the frustrated monuments for Arrotegui and the Reina Cristina. It was only in the *Panteón Erezuma* that he had been able to build two twin towers of similar relevance, although adapted to the magnitude and symbolism of an impeccable funerary chapel built over the course of two decades 9. Anasagasti’s insistence on the proposal of vertical developments that Capitel (1983, p. 11) interprets as ‘*phallic obsession*’ should rather be observed with a naturalness beyond any simplifying label. The search for verticality goes hand in hand with architecture and the growth in height is nothing but a requirement of the discipline itself, particularly effective in those buildings which, like those intended for public use, are called upon to explicitly qualify the urban landscape.

## Travel drawings and graphic chronicles

with his first formative journeys from Rome, Anasagasti began his uninterrupted romance with the drawing notebook as an indispensable means to expand and renew

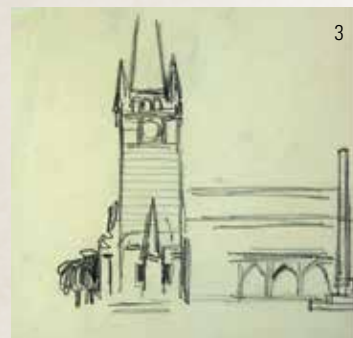




1



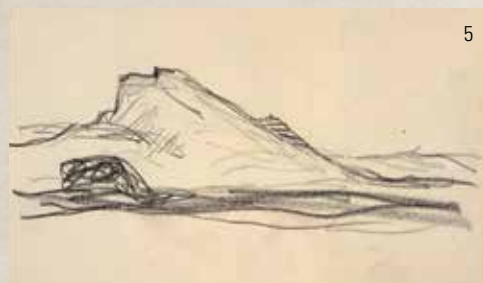
2



3



4



5



6



7



8

14

knowledge through his travel experiences (Fig. 13). The drawings made with thick pencil on small format paper predominate. His notes are inquisitive, and we can discern in them an architect who asks questions and draws answers instead of collecting detailed descriptive recreations that, undoubtedly, he could have accomplished with unquestionable mastery. Such was the spirit with which he undertook his journey in 1912, with Paris and Milan as his first destinations. Later he would visit San Gimignano, Prague, Vienna, Dresden, Leipzig, and other cities in France, Italy, Belgium, Austria, Greece, Turkey and his beloved Germany, to which he would travel for the last time in 1915 (Fig. 14). Subsequent national routes of unquestionable interest will not be lacking in his later travels, distributed along Asturias, Cantabria, the Basque Country, Andalusia, Aragon, Madrid or Toledo, among others. In them,

lizar con indiscutible maestría. Tal era el espíritu con que emprendió viaje en 1912, con París y Milán como primeros destinos. Más tarde conocería San Gimignano, Praga, Viena, Dresde, Leipzig, y otras ciudades de Francia, Italia, Bélgica, Austria, Grecia, Turquía y su querida Alemania, a la que viajará por última vez en 1915 (Fig. 14).

No faltarán en sus desplazamientos posteriores itinerarios nacionales de indudable interés, repartidos por Asturias, Cantabria, el País Vasco, Andalucía, Aragón, Madrid o Toledo, entre otros. En ellos, no solo la arquitectura monumental reclamará la atención de Teodoro Anasagasti, sino que

las edificaciones populares, sus aspectos constructivos, o paisajes sin referencias arquitectónicas explícitas quedarán registrados en sus cuadernos. El viaje a Marruecos de 1929 inspirará una actitud más reposada en su dibujo, donde el deleite en las formas de los minaretes, arcos y torres de Fez, Casablanca o Rabat no ocultarán su acentuado interés por las arquitecturas de destacada esbeltez (Fig. 15).

En los trazos vertiginosos de sus apuntes, en los acentuados contrastes de sus grabados, o en los incontables matices de sus acuarelas, predomina el protagonismo de elementos ascendentes, o del intencionado encuadre y tratamiento de temas que,





14. Apuntes de viaje: 1. Casa sobre una montaña en Alemania; 2. Ribera del Danubio; 3. Praga; 4. Edificio de la Secesión en Viena; 5. Montaña del castillo de Almodóvar del Río; 6. Alcázar de los Reyes Católicos de Córdoba; 7. Mezquita de Córdoba, muro norte; 8. Mezquita de Córdoba, muro este. (*Archivo Familia Anasagasti*)

14. Travel sketches: 1. House on a mountain in Germany; 2. The Danube Bank; 3. Prague; 4. Secession Building in Vienna; 5. Mountain of the Castle of Almodóvar del Río; 6. Alcázar de los Reyes Católicos of Córdoba; 7. Mezquita de Córdoba, north wall; 8. Mezquita de Córdoba, east wall (*Anasagasti Family Archive*)

sin serlo necesariamente, despiertan en Anasagasti una interpretación decididamente vertical, como atestiguan los escorzos de los contrafuertes de la mezquita de Córdoba.

Tampoco bajará la mirada cuando todo invitaba a hacerlo en el desolador escenario de un Madrid en guerra. Después de su participación como brigadista, cuando más de dos mil voluntarios precisaron de una estructura jerárquica, Anasagasti fue nombrado en 1937 arquitecto jefe de sección de las Brigadas de Desescombros del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento, iniciando con ello su particular *viaje al infierno madrileño* (Blasco y Goitia 2014). Recorrió la capital poniendo a su servicio sus conocimientos profesionales y su experiencia como reportero. Los dibujos realizados entonces registran la devastación de la ciudad en una lección irrepetible de un arquitecto ducho en el arte de interpretar una realidad conmovedora (Fig. 16).

Los primeros, fechados en julio y octubre de 1937, son dos acuarelas que recogen los daños causados en unos edificios de las calles Conde de Peñalver y Alcalá, y comparten cierto desapasionamiento en un encuadre marcadamente vertical de sendos escenarios inertes, en tonalidades ocre, donde la presencia humana parece un amargo recuerdo. Será a comienzos de 1938 cuando los dibujos de Anasagasti alcanzan su máxima expresión artística. El trazo vigoroso de su anterior experiencia viajera, perfila ahora los horrores de la guerra en una serie de dibujos sobre papel tela, fechados entre enero y febrero, referidos a inmuebles de las calles del Buen Suceso y Marqués de Urquijo, la Iglesia de San Sebastián o el Ministerio de Fomento. En todos

ellos, el encuadre vertical propicia el decidido tratamiento de un cielo amenazador mientras los obreros de la brigada trabajan sobre masas informes de cascotes (Fig. 17).

En la primera semana de mayo realizará los cuatro últimos dibujos de esta serie, correspondientes a otros tantos obuses lanzados sobre Madrid el día anterior a su realización. Los de las calles ancha de San Bernardo y Trafalgar se asemejan bastante a las fotografías con las que se auxiliaba en su faceta documental y su carácter interpretativo resulta deliberadamente limitado. Por el contrario, los referidos a las iglesias de San Martín y, especialmente, San Cayetano (Fig. 18), son expresión de la inagotable capacidad del dibujo para evidenciar las contradicciones esenciales del ser humano. En la desgarradora belleza de sus blancos y azules resuena la apasionada disputa entre el bien y el mal, la vida y la muerte. Será el último servicio a la arquitectura de Teodoro de Anasagasti, que fallecería a causa de unas fiebres el 21 de agosto de 1938. ■

#### Notas

1 / El 1 de octubre de 1909 Teodoro de Anasagasti tomaba posesión de su plaza en Roma, que ostentó hasta noviembre de 1913, tras un mes de prórroga obtenida gracias a la mención honorífica de su último envío. Datos tomados de Díez Ibargoitia (2015, pp. 185-196).

2 / Revistas y periódicos de la época publicaron alguno de los dibujos integrantes del proyecto en sus crónicas, tal y como sucede en los catálogos oficiales de las exposiciones de 1910 en Madrid y 1911 en Roma, de los que tomamos la imagen de la Calle de las Tumbas y la Perspectiva general, respectivamente. El Alzado ha sido tomado de *La Construcción Moderna*, 1910, nº 21, p. 410.

3 / Recurrentemente, Arnold Böcklin y su "Isla de los muertos" son citados como referencias pictóricas directas en la obra de Anasagasti y, en menor medida, Caspar David Friedrich, Santiago Rusiñol, o Wenzel Hablik. Por el lado de la arquitectura, suelen serlo Hermann Billing, Otto Rieth, Oskar Felgel, Antonio Sant'Elia, Emil Hoppe, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann y el encumbrado Otto Wagner. Carlos Saguar (2000) extiende oportunamente a los campos de la lite-

not only monumental architecture will draw Teodoro de Anasagasti's attention, but also popular buildings, their constructive aspects, and even landscapes without explicit architectural references will be recorded in his sketchbooks. The trip to Morocco in 1929 inspired a more restful attitude in his drawings, where the delight in the shapes of the minarets, arches and towers of Fez, Casablanca and Rabat did not hide his accentuated interest in architectures of outstanding slenderness (Fig. 15).

In the vertiginous strokes of his notes, in the accentuated contrasts of his engravings, or in the countless nuances of his watercolours, the protagonism of ascending elements predominates, or of the intentional framing and treatment of themes that, without necessarily being so, awaken in Anasagasti a decidedly vertical interpretation, as the foreshortening of the buttresses of the Mosque of Córdoba witness.

Nor will he lower his gaze when all seemed to invite to do so on the desolating setting of Madrid at war. After his participation as a volunteer soldier, when more than two thousand volunteers required a hierarchical structure, Anasagasti was appointed in 1937 chief architect of section of the *Brigadas de Desescombros* of the Reform, Reconstruction and Sanitation Committee, initiating his particular *trip to the hell of Madrid* (Blasco y Goitia 2014). He toured the city, providing his professional knowledge and experience as a reporter. The drawings produced then record the devastation of the city as a masterful lesson by an architect skilled in the art of interpreting a moving reality (Fig. 16).

The first, dated July and October 1937, are two watercolours that record the damage caused to buildings in *Conde de Peñalver* and *Alcalá* streets, and share a certain feeling of dispassion in a markedly vertical framing of two inert scenarios, in ochre tones, where the human presence seems to be a bitter memory. It will be at the beginning of 1938 when Anasagasti's drawings reach their maximum artistic expression. The powerful stroke of his previous travelling experience now outlines the horrors of war in a series of drawings on canvas paper, dated between January and February, related to buildings in *Buen Suceso* and *Marqués de Urquijo* streets, the San Sebastian Church or the Ministry





15

of Development. In all of them, the vertical framing encourages the resolute use of a menacing sky above the brigade members working on shapeless mass of debris (Fig. 17). In the first week of May he made the last four drawings of this series, corresponding to as many howitzers fired into Madrid the day before their completion. Those of the broad San Bernardo and Trafalgar streets are quite similar to the photographs that supported his documentary activity and their interpretative character is deliberately limited. On the contrary, those representing the Churches of San Martin and, especially, San Cayetano (Fig. 18), are an expression of the endless capacity of drawing to evidence the contradictions inherent to human nature. The passionate conflict between good and evil, between life and death, resounds in the shattering beauty of their whites and blues. It would be Teodoro de Anasagasti's last service to architecture. He died of fever on August 21, 1938. ■

#### Notes

1 / On 1 October 1909, Teodoro de Anasagasti took up his post in Rome, which he held until November 1913, after a month of extension obtained thanks to the honorable men-

ratura, la música o la escenografía la relación de obras y artistas emparentados de algún modo con los poemas arquitectónicos de Anasagasti.

4 / En julio de 1912, el nº 13 de *La Construcción Moderna* y el nº 240 de *Arquitectura y Construcción* recogen, respectivamente, la crónica de Ignacio María de Cerezeda y una breve reseña editorial de la Exposición Nacional de Bellas Artes. En proporción inversa al texto, *Arquitectura y Construcción* publica tres láminas del *Templo del Dolor*, dos de la *Villa del César*, tres dedicadas a los templos romanos de *Fortuna* y *Matuta*, y las torres del *Silencio* y *Gigantesca* se presentan en láminas independientes. Aunque la familia Anasagasti conserva –deteriorada– la acuarela del *Interior del Templo del Dolor*, presentamos la reproducción del dibujo completo, tal y como fue publicado en 1912.

5 / El proyecto fue publicado casi simultáneamente en *Arquitectura y Construcción* (Anasagasti 1913) y en *La Construcción Moderna* (Cerezeda y Anasagasti, 1913). En la primera se edita una sección no incluida en la segunda. Posteriormente, algunos de los dibujos del proyecto fueron publicados en el Suplemento al nº 1027 de la revista *Nuevo Mundo*, entre los que destaca una doble página con una vista general a color.

6 / *El Pueblo Vasco*, 6 de septiembre de 1915.

7 / Debemos corregir anteriores catalogaciones y opiniones referidas a estos dibujos, incluidas las propias (Goitia y Blasco 2014, p. 789), una vez halladas evidencias de su adscripción al segundo proyecto para el Monumento a la Reina Cristina.

8 / Después de las intervenciones llevadas a cabo en 1948 y 1987, Ignacio de las Casas emprendió en 2001 la rehabilitación integral del Teatro Pavón de Madrid. El Teatro Villamarta de Jerez de

la Frontera fue completamente renovado por José Luis Daroca en 1996.

9 / Anasagasti comenzó a dibujar los planos de la cripta en 1906, iniciando su construcción en 1913, que concluiría en los años treinta, una vez ejecutado todo el programa ornamental.

#### Referencias

- AA. VV., 1910. *Catálogo oficial ilustrado de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura*, 1910. Madrid, Artes gráficas Mateu.
- AA. VV., 1911. *Catálogo del Padiglione Spagnuolo. Esposizione Internazionale di Roma, 1911*. Bergamo: Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- AA. VV., 1912. *Catálogo oficial ilustrado de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura*, 1912. Madrid: Artes gráficas Mateu.
- AA. VV., 1912. “La exposición Nacional de Bellas Artes”. *Arquitectura y Construcción*, año XVI, nº 240, p. 222. Reproducciones en p. 197, 198, 199, 201, 203, 205, 206, 207 y áminas nº 26 y 27. Barcelona.
- AA. VV., 1913. “Proyecto de Monumento a la Reina Cristina, en San Sebastián”. *Nuevo Mundo*, año XX, nº 1027, Suplemento. Madrid.
- AA. VV., 2003. *Anasagasti. Obra completa*. Ministerio de Fomento. Madrid.
- ANASAGASTI, T., 1913. “Proyecto de Monumento-Asilo a S. M. la Reina Doña María Cristina”. *Arquitectura y Cons-*





16

trucción, año XVII, n° 255, p. 218-222. Barcelona.

– ANASAGASTI, T., 1995 [1923]. *Enseñanza de la Arquitectura: cultura moderna técnico artística*, Instituto Juan de Herrera. Madrid. Edición facsímil de la 1ª edición publicada en Madrid por Calpe.

– BLASCO, C. y GOITIA, A., 2014. “Viaje al infierno madrileño: los desastres de la guerra”. El dibujo de viaje de los arquitectos. *Actas del 15 congreso internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, pp. 135-143. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria

– CERZEDA, I. M. de., 1910. “Exposición de Bellas Artes”. *La Construcción Moderna*, año VIII, n° 21, pp. 409-413. Madrid.

– CERZEDA, I. M. de., 1912. “Exposición de Bellas Artes”. *La Construcción Moderna*, año X, n° 11, pp. 157-159. Madrid.

– CERZEDA, I. M. de y ANASAGASTI, T., 1913. “El Monumento-Asilo a S. M. la Reina Doña María Cristina, en San Sebastián”. *La Construcción Moderna*, año XI, n° 18, p. 273-288. Madrid.

– DOMENECH, R., 1910. “Exposición de Bellas Artes”. *El Liberal*, 25 de noviembre, p. 2. Madrid.

– DÍEZ IBARGOITIA, M., 2015. *La lección de Roma para los arquitectos de la Academia de España: 1904-1940*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Madrid.

– FERNÁNDEZ SHAW, C., 1946. “Dos dibujos de Anasagasti”. *Cortijos y Rascacielos*, n° 37, p. 273. Madrid.

– FIRIUKO, S., 1912. “El triunfo de Anasagasti”. *La Construcción Moderna*, año X, n° 1, pp. 15-16. Madrid.

– FULLAONDO, J. D., 1971. “Anasagasti. Poesía olvidada”. *Arquitectura* n° 145, pp. 2-11. Madrid.

– GARCÍA MORALES, M. V., 1990. “Teodoro Anasagasti: idea y función de la arquitectura”. *Academia*, n° 71, p. 389-410. Madrid.

– GOITIA, A. y BLASCO, C., 2014. “Teodoro Anasagasti y la apropiación estética de la topografía”. El dibujo de viaje de los arquitectos. *Actas del 15 congreso internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, pp. 787-793. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria

– GONZÁLEZ CAPITEL, A., 1983. “Teodoro de Anasagasti y Algán (1880-1938). Un espacio entre el historicismo y la modernidad”. *Arquitectura*, año LXIV, n° 240, pp. 10-13. Madrid.

– HERNÁNDEZ PEZZI, E., 2003. “Anasagasti: vida y obra”. *Anasagasti. Obra Completa*, pp. 24-145. Ministerio de Fomento. Madrid.

– SAGUAR, C., 2000. “Teodoro Anasagasti: Poemas arquitectónicos”. *Goya*, n° 274, p. 49-58. Madrid.

**15. Marruecos. Izquierda: Mezquita Ould-el-Hamra, Casablanca. Derecha: Sesma, Fez. (Archivo Familia Anasagasti)**

**16. Madrid. Izquierda: Conde de Peñalver, 14. Derecha: Calle Alcalá, 7 y 9. (Archivo Familia Anasagasti)**

**15. Morocco. Left: Ould-el-Hamra Mosque, Casablanca. Right: Sesma, Fez. (Anasagasti Family Archive)**

**16. Madrid. Left: Conde de Peñalver street, 14. Right: Alcalá street, 7 y 9. (Anasagasti Family Archive)**

tion of his last presentation. Data taken from Díez Ibargoitia (2015, pp. 185-196)

**2 /** Magazines and newspapers of the time published some of the drawings that were part of the project in their chronicles, as it was also the case with the official catalogues of the exhibitions of 1910 in Madrid and 1911 in Rome, from which we have taken the image of the *Calle de las Tumbas* and the General Perspective, respectively. The Elevation view has been taken from *La Construcción Moderna*, 1910, n° 21, p. 410.

**3 /** Arnold Böcklin and his ‘Island of the Dead’ are recurrently cited as direct pictorial references in the work of Anasagasti and, to a lesser extent, Caspar David Friedrich, Santiago Rusiñol, or Wenzel Hablik. On the architectural side, Hermann Billing, Otto Rieth, Oskar Felgel, Antonio Sant’Elia, Emil Hoppe, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann and the eminent Otto Wagner tend to be cited. Carlos Saguar (2000) opportunely extends to the fields of literature, music or scenography the list of works and artists related in some way to the architectural poems of Anasagasti.

**4 /** In July 1912, issue No. 13 of *La Construcción Moderna* and No. 240 of *Arquitectura y Construcción* included, respectively, Ignacio María de Cerezeda’s chronicle and a





17



17. Madrid. Izquierda: Iglesia de San Sebastián. Centro: Ministerio de Fomento. Derecha: Iglesia de San Martín. (Archivo Familia Anasagasti)  
18. Madrid. Iglesia de San Cayetano (Archivo Familia Anasagasti)

17. Madrid. Left: San Sebastian Church. Centre: Ministry of Development. Right: Church of San Martin. (Anasagasti Family Archive)  
18. Madrid. Church of San Cayetano (Anasagasti Family Archive)

brief editorial review of the National Exhibition of Fine Arts. In inverse proportion to the text, *Arquitectura y Construcción* published three prints of *El Templo del Dolor*, two of *La Villa del César*, three dedicated to the Roman Temples of Fortuna and Matuta, and the *Silencio* and *Gigantesca* Towers are presented in independent prints. Although the Anasagasti family preserves (in a deteriorated state) the watercolor of the Interior of *El Templo del Dolor*, we present a reproduction of the complete drawing, as published in 1912.

5 / The project was published almost simultaneously in *Arquitectura y Construcción* (Anasagasti 1913) and in *La Construcción Moderna* (Cerezeda and Anasagasti, 1913). The first magazine edited a section not included in the second. Subsequently, some of the drawings of the project were published in the Supplement to issue No. 1027 of the magazine *Nuevo Mundo*, among which stands out a double page with a general view in color.

6 / *El Pueblo Vasco*, September 6, 1915.

7 / We must correct previous classifications and opinions referring to these drawings, including our own (Goitia y Blasco 2014, p. 789), once evidence of their attachment to the second project for the *Monumento a la Reina Cristina* has been found.

8 / After the interventions carried out in 1948 and 1987, Ignacio de las Casas undertook in 2001 the integral restoration of the Pavón Theatre in Madrid. The Villamarta Theatre in Jerez de la Frontera was completely remodeled by José Luis Daroca in 1996.

9 / Anasagasti began drawing the plans of the crypt in 1906, starting its construction in 1913, which would be completed in the thirties, after the entire ornamental set had been conducted.

## References

- AA. VV., 1910. *Catálogo oficial ilustrado de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura, 1910*. Madrid, Artes gráficas Mateu.
- AA. VV., 1911. *Catálogo del Padiglione Spagnuolo. Esposizione Internazionale di Roma, 1911*. Bergamo: Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- AA. VV., 1912. *Catálogo oficial ilustrado de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura, 1912*. Madrid: Artes gráficas Mateu.
- AA. VV., 1912. 'La exposición Nacional de Bellas Artes'. *Arquitectura y Construcción*, año XVI, nº 240, p. 222. Reproductions on pp. 197, 198, 199, 201, 203, 205, 206, 207 and Prints No. 26 and 27. Barcelona.
- AA. VV., 1913. 'Proyecto de Monumento a la Reina Cristina, en San Sebastián'. *Nuevo Mundo*, año XX, n.º 1027, Supplement. Madrid.
- AA. VV., 2003. *Anasagasti. Obra completa*. Ministry of Development. Madrid.
- ANASAGASTI, T., 1913. 'Proyecto de Monumento-Asilo a S. M. la Reina Doña María Cristina'. *Arquitectura y Construcción*, año XVII, nº 255, p. 218-222. Barcelona.
- ANASAGASTI, T., 1995 [1923]. *Enseñanza de la Arquitectura: cultura moderna técnico artística*, Instituto Juan de Herrera. Madrid. Facsimile edition of the 1st edition published in Madrid by Calpe.
- BLASCO, C. and GOITIA, A., 2014. 'Viaje al infierno madrileño: los desastres de la guerra'. El dibujo de viaje de los arquitectos. *Actas del 15º congreso internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, pp. 135-143. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.
- CEREZEDA, I. M. de., 1910. 'Exposición de Bellas Artes'. *La Construcción Moderna*, año VIII, nº 21, pp. 409-413. Madrid.
- CEREZEDA, I. M. de., 1912. 'Exposición de Bellas Artes'. *La Construcción Moderna*, año X, nº 11, pp. 157-159. Madrid.
- CEREZEDA, I. M. de and ANASAGASTI, T., 1913. 'El Monumento-Asilo a S. M. la Reina Doña María Cristina, en San Sebastián'. *La Construcción Moderna*, año XI, nº 18, p. 273-288. Madrid.
- DOMENECH, R., 1910. 'Exposición de Bellas Artes'. *El Liberal*, November 25, p. 2. Madrid.
- DÍEZ IBARGOITIA, M., 2015. *La lección de Roma para los arquitectos de la Academia de España: 1904-1940*. Spanish Agency for International Development Cooperation. Madrid.
- FERNÁNDEZ SHAW, C., 1946. 'Dos dibujos de Anasagasti'. *Cortijos y Rascacielos*, nº 37, p. 273. Madrid.
- FIRIUKO, S., 1912. 'El triunfo de Anasagasti'. *La Construcción Moderna*, año X, nº 1, pp. 15-16. Madrid.
- FULLAONDO, J. D., 1971. 'Anasagasti. Poesía olvidada'. *Arquitectura* nº 145, pp. 2-11. Madrid.
- GARCÍA MORALES, M. V., 1990. 'Teodoro Anasagasti: idea y función de la arquitectura'. *Academia*, nº 71, p. 389-410. Madrid.
- GOITIA, A. and BLASCO, C., 2014. 'Teodoro Anasagasti y la apropiación estética de la topografía'. El dibujo de viaje de los arquitectos. *Actas del 15º congreso internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, pp. 787-793. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.
- GONZÁLEZ CAPITEL, A., 1983. 'Teodoro de Anasagasti y Algán (1880-1938). Un espacio entre el historicismo y la modernidad'. *Arquitectura*, año LXIV, nº 240, pp. 10-13. Madrid.
- HERNÁNDEZ PEZZI, E., 2003. 'Anasagasti: vida y obra'. *Anasagasti. Obra Completa*, pp. 24-145. Ministry of Development. Madrid.
- SAGUAR, C., 2000. 'Teodoro Anasagasti: Poemas arquitectónicos'. *Goya*, nº 274, p. 49-58. Madrid.



