

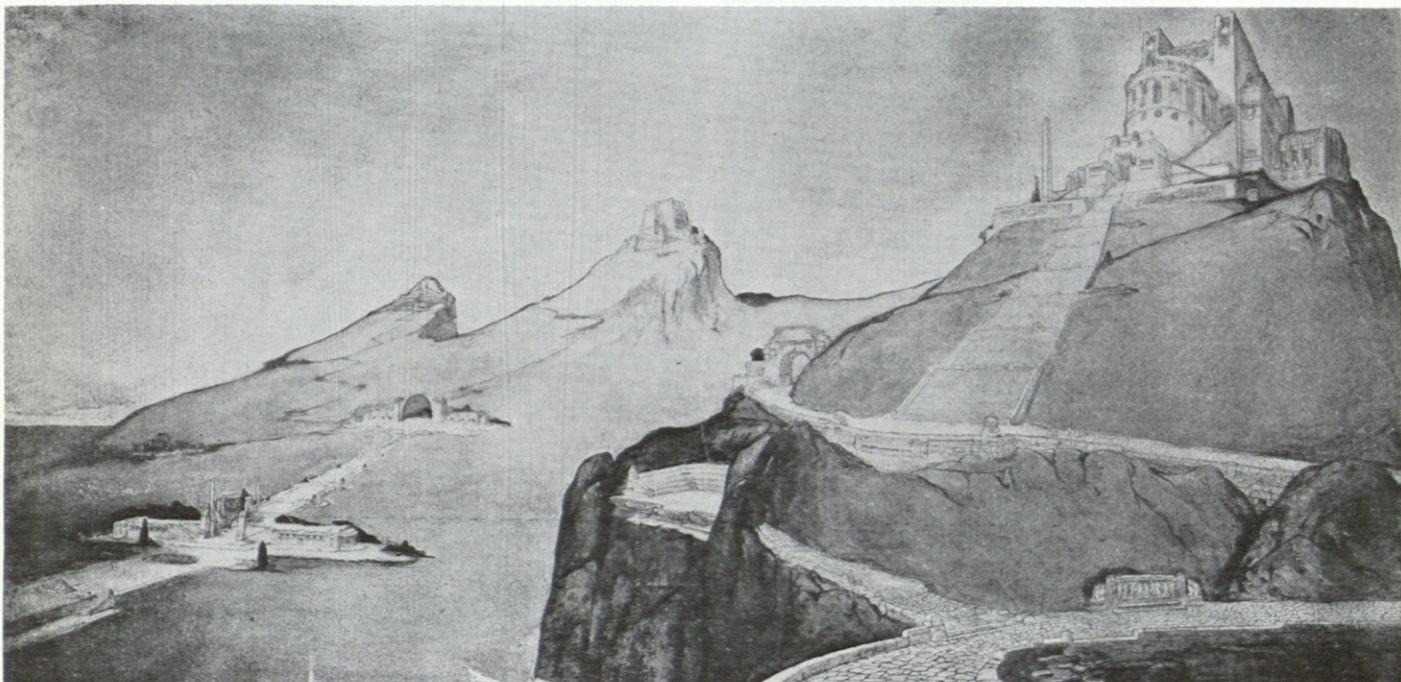
Editorial

Teodoro de Anasagasti y Algán

(1880-1938)

Un espacio entre el historicismo y la modernidad

Teodoro de Anasagasti y Algán (nacido en Bermeo, Vizcaya, en 1880, y titulado en Madrid en 1906) es una personalidad de la Arquitectura de nuestro siglo, cuya vida y cuya obra pueden ser vistas no sólo como hueco historiográfico a rellenar —aún quedará pendiente una posible monografía que complete y ordene su obra y sepa evaluarla ponderadamente— sino también como una aventura, personal y profesional, que habla de problemas que, en una buena parte, siguen siendo los nuestros; como un espejo en el que podemos mirarnos todavía.



Villa del César, de Anasagasti

Su educación por el método *Beaux-Arts* tardó que, a finales de siglo, anuncia el *novecientos* —esto es, con un bagaje intelectual académico renovado por el eclecticismo artístico—; su fascinación por el producto más exquisito de esta escuela tardía, la *secesión vienesa*; su pasión, y hasta envidia, ante la arquitectura histórica; su necesidad de ser un arquitecto práctico, moderno, técnico, que ve el tiempo transcurrir vertiginosamente y, con él, la inexorable condición de lo nuevo (el cine, el hormigón armado) y la sucesión, caída y convivencia de tendencias y estilos; su desazón ante la improvisada y precaria transformación de las técnicas de edificar, ante la crisis económica y cualitativa de la construcción de su tiempo; (el final de su vida en la tragedia de la guerra civil, dibujando y sistematizando, con gran disciplina profesional, la patética ruina del Madrid cercado).

Son cosas que, de distinta manera, nos sitúan próxima su figura, permitiéndonos diferenciarle en el conjunto de su generación y, sobre todo, frente a los restantes tres miembros más ilustres y brillantes de ésta: Aníbal González, Leonardo Rucabado y Antonio Palacios. Los cuatro procedían de distintas provincias —Sevilla, Santander, Pontevedra, en cuanto a estos tres

últimos— aunque tanto Anasagasti como Palacios vivirán y trabajarán, sobre todo, en Madrid. Los otros dos dejaron también alguna huella arquitectónica en la capital, cuya Escuela de Arquitectura los había reunido en torno al final del siglo.

Formarán juntos lo más granado de la primera generación madrileña del siglo XX, vitalmente imbuida ya de la reacción ante la decadencia española, expresada en la liquidación del Imperio de 1898; y, por lo tanto, de un intenso regeneracionismo en el que *lo español* tomará, entre otras muchas cosas, una importancia especial. Aunque *lo español* será visto, en aquellos tiempos, como el conjunto de tradiciones arquitectónicas regionales y locales que configuraban una España entendida como suma y mosaico de diversas culturas históricas específicas, y en la que Cataluña había tomado ya una condición que, aunque inevitablemente relacionada con las demás, se entendía como *nacionalmente* definida, distinta y propia.

Comprender a Anasagasti en el interior de esta generación y de este clima, será poder verle, no como pionero de la *modernidad*, posición en la que, a pesar de su instinto, quedaría tal vez disminuido —y acaso también nos interesara ya menos— sino

como hombre sensibilizado ante la realidad, cuya vocación artística deberá ser parcialmente sacrificada y comprometida en el ejercicio de la profesión y de la propia vida. No nos dejará, sin duda, una obra tan sólida como Palacios o como Aníbal González; no será, como Rucabado, el campeón de una tendencia *españolista* de largas y dilatadas ramificaciones y consecuencias, (pues prácticamente toda la historia del *pastiche* nacional está tras aquella aventura, también compartida por González y por Talavera, y que encuentra sus orígenes intelectuales en Lampérez). Pero fue debido a tales renunciaciones por lo que su obra, en sus aciertos y en sus fracasos, puede hablarnos aún de hoy, de problemas que tenemos pendientes. Las obras de González, de Palacios o de Rucabado sólo podemos conservarlas con mimo, admirarlas con nostalgia, pues son, por tantas y definitivas razones, de un pasado que, siendo el mismo, se ha convertido en más remoto. Quien quisiera situar en la guerra civil una especie de eje de simetría, un espejo, y pensar que en las postrimerías del siglo XX español debería producirse lo que ocurrió en sus principios, restaurando el historicismo españolista que aquellos (jóvenes) maestros tan brillantemente ejercieron, no estaría más que pidiendo la vuelta de la tonta afición al *pastiche* barato que ya entonces provocaron. Y que tiene el peligro de desencadenarse hoy, convertido inevitablemente en grotesca y superficial caricatura del propio historicismo, y frente a la acusada sensibilidad social ante las ciudades y cascos históricos, para los que, tras el fracaso de la arquitectura moderna, parece solicitarse únicamente una lamentable escenografía de mala zarzuela.

Anasagasti nos podrá hablar así, en su obra, de problemas más acuciantes y comprometidos: de la angustia de conservar los valores de la historia con una construcción y unos usos que no permiten repetirla; (ni, mucho menos, fingirla). Esto es, de poder ser moderno, lógico, práctico, pero hacerlo en un modo arquitectónico que no dilapide su amada herencia tradicional. Creo que es en esta obsesión, reflexionada o instintiva, en la que trabaja con más empeño y con más fortuna; y en ella es en la que su figura, hasta en sus propios equívocos, puede servirnos hoy de algo. Como tantos arquitectos *novecentistas* que, al querer modernizar la tradición, trabajaron en un punto difícil, arriesgado y ambiguo, pero rico y positivo. En un punto que es también nuestro al haber perdido definitivamente la fe en el *estilo internacional* y en sus consecuencias.

Anasagasti acaba la carrera en el año 1906 y en el 1910 se presenta y gana el Premio de Roma que le concede la pensión en la Academia española en San Pietro in Montorio. Con ella intensifica su vocación cosmopolita y atenta a los acontecimientos y a la cultura de su siglo, y con el ejercicio de su oposición —un palacio de congreso de los Diputados en una isla fluvial de una ciudad, típico tema francés de *Grand Prix de Rome*— podemos dar por iniciada su carrera: el proyecto nos habla tanto de una etapa de modernización de la enseñanza en la Escuela de Madrid —el método del *beauxartismo* tardío ya citado, y al que el ejercicio se liga— como de su, también ya citada, admiración por la escuela académica vienesa en torno a Otto Wagner y sus discípulos.

En el Premio de Roma aparecen ya algunos rasgos que muestran esta admiración y que están relacionados, sobre todo, con sus proyectos fantásticos, en los que desarrollará más su vocación artística. Son éstos la Ciudad del Silencio (1909), el Cementerio Ideal (1910), que le vale la medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y algunos monumentos para concursos, en general más convencionales, además de la interesante y literaria Villa del César, realizada ya en Roma. En ellos se proclama seguidor del academicismo moderno novecentista, principalmente del vienés, claro, e inicia una cierta obsesión romántica, de mezcla de *naturalismo* y *clasicismo* un tanto antiacadémica, y expresa en las figuras verticales, derivadas de las composiciones con una o dos torres que usará en tantas obras. El teatro-cine Pavón (1923) y el Teatro de Jerez (1926) explotan la fálica obsesión que le emparenta con los secesionistas y que toma, acentuada por la apasionada visión de las torres



Casa en Bilbao, de Leonardo Rucabado, (1916).



Casa Allende en Bilbao (1916), de Leonardo Rucabado.

La Plaza de España de Aníbal González en Sevilla (1929)





Capilla en el Puente de Triana, de Aníbal González



Círculo de Bellas Artes, Madrid, de Antonio Palacios.

de la Alhambra, su más afortunada versión en el Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada.

Pero, al tiempo que esa línea lo convierte en afín a sofisticadas culturas burguesas y cosmopolitas del final del modernismo y principio del Art-Déco —en la que también Palacios se alinea al menos una vez, como ya señaló Chueca, con el Círculo de Bellas Artes— Anasagasti, demasiado ecléctico al fin, también será sensible a otras versiones, como son las que construye conjuntamente con su suegro, López Sallaberry, el ejercicio *españolista* de la Casa de Correos de Málaga (1916-25) o el historicismo, algo medievalista y romántico, de la iglesia anglicana de San Jorge en Madrid (1926). Colaborando con el arquitecto Castell construye la reforma y fachada hacia la Castellana del edificio de ABC que había hecho su suegro a principios de siglo (y que era, precisamente, uno de los primeros y alabados ejercicios *españolistas*, reforzado *in situ* por la otra fachada de Aníbal González) hoy semitapada, de nuevo, por el edificio que han construido recientemente los arquitectos catalanes Tous y Fargas —de estilo internacional tardío— y que es un ejemplo *no secesionista* de enorme fuerza e interés. En este caso se alcanza un atractivo cercano y no ajeno a las grandes construcciones comerciales de Chicago, mientras en el cine Monumental (1922), el eclecticismo, aunque personal, es mucho menos conseguido. La dificultad de delimitar el lenguaje —la imposibilidad de hacerlo, incluso— alcanza también a las obras citadas en primer lugar. Véase como, por ejemplo, en el Teatro de Jerez se acude a detalles *españolistas*, del mismo modo que en el primer proyecto de la Fundación Rodríguez Acosta (aunque tal vez lastrado por un primitivo anteproyecto ajeno, mucho más convencional) la idea, más prístina, que luego se logrará construir con la ayuda del artista y propietario, convive con la de un *chalet* historicista y común de la época.

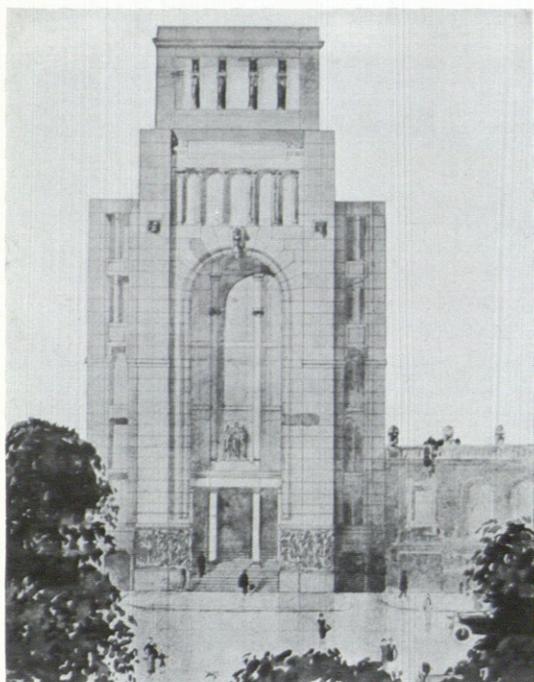
Pero dejemos el análisis de sus resabios historicistas o *españolistas* a un estudio más reposado que establezca la deuda de Anasagasti con la arquitectura de su suegro, la contribución de Castells a la fachada trasera de ABC o la controvertida autoría del Carmen de Granada. Es más interesante, a nuestro entender, examinar los cines, por ejemplo, pues en el Pavón, en el Teatro de Jerez, o en el Monumental se plantea y resuelve una de las dudas básicas que su obra acomete, y en la dificultad de dar la respuesta y en la imposibilidad de que ésta sea única, hay que entender la diversidad, hasta de calidad conseguida, que se pro-

duce. En la cuestión, naturalmente, la de cuál sea el lenguaje adecuado, en primer lugar, a los nuevos usos y hasta sensibilidades de ellos derivadas, y, en segundo y no menos importante, y hasta más básico, del nuevo modo de construir que acomete en sus obras de forma radical y relativamente temprana.

En el Pavón, por ejemplo, la construcción se produce con gran sencillez y en un modo que, debido al hormigón armado, era totalmente nuevo: el cine está próximo al dibujo de la casa Dominó, aunque con hueco central y cubierta de cerchas metálicas. Dada tal retícula y planos, tal estructura, el cierre y acabado del total puede plantearse con total libertad, con total arbitrariedad. Con la misma con que Le Corbusier desarrolló la planta libre, el espacio cubista y los planos de fachada como lienzos elementaristas. En el Pavón, como en el Monumental o en Jerez, está presente esta libertad de la envuelta, con la tragedia que supone en cuanto a la arquitectura perdida, y que con la construcción *españolista* se habría resuelto, al menos aparentemente, en la casa de Correos de Málaga. El tener que entender el cierre, obligadamente, casi como pura máscara, como composición, y el poder hacerlo no dotado de grandes materiales ni dispendios, pero sí con una serie bien diversa de recursos arquitectónicos acercan ahora su caso, insistentemente, a problemas actuales.

En el Pavón, se acude tanto al citado tema de la torre, que exhibe su sencilla construcción y su condición de anuncio, como a un lenguaje derivado de Hoffman y alimentado también por el Art-Déco, mientras algunos huecos de carácter expresionista y algunos problemas de orden en las fachadas hablan de lo dificultoso del intento. Su afortunada imagen principal y su sencillez son paralelas a la económica y directa construcción, que explica con creces su estado actual, y que tal vez hiciera sentir a su autor el vértigo de implicarse en la pérdida de la tradición a la que otros tan insistentemente se ataban.

En el cine Monumental hay una condición muy distinta del exterior que en el Pavón, al tiempo que el afortunado interior hace gala de su limpieza y de su alejamiento frente a la imagen del volumen urbano que lo encierra, tema éste, ahora de resonancias *venturianas*, que no podía por menos que presentarse en la obra de Anasagasti, y que era defendido por Moya, hace bastantes años, en un pequeño artículo conmemorativo publicado en esta misma revista. Jerez es otro caso, también de interés, que tercia en el mismo orden de cosas, si bien está más próximo a la



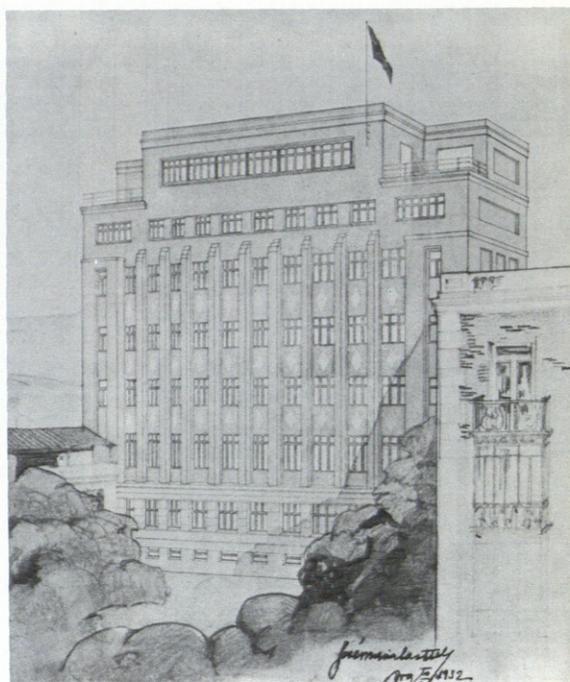
Proyecto de edificio administrativo,
de Antonio Palacios.

aparente coherencia del Pavón y, figurativamente, a algunas cosas del Carmen Rodríguez Acosta.

Es al llegar a esta obra cuando se produce, al menos en apariencia, una cohesión entre exterior, interior, construcción (jardín, decoración), que parece más propia de tiempos pasados, y que está allí apoyada por la vecina situación de la Alhambra, al tiempo que insistentemente evocada y puesta a prueba por las piezas arquitectónicas que se incorporan a edificio y jardín. La abrumadora presencia de la columna, tal vez algo abusiva, parece señalar, o anhelar, esta vieja coherencia histórica, y el edificio, —y dicho esto aun sabiendo que se debe también a la contribución de algunos otros— supone el único de los de Anasagasti en el que parecen encontrarse plasmados muchos de los ideales arquitectónicos que había perseguido desde años muy tempranos.

Véase allí, por ejemplo, como el tema de la torre, tan obsesivo en él, se incorpora dos veces, haciendo que el conjunto quede dominado por la más alta, que lo dota de una asimétrica y equilibrada visión romántica. En los planos de Anasagasti del 1921 había suprimido la doble torre de la fachada a la ladera, aunque luego será construida con dos, tema también obsesivamente suyo, como sabemos, lo que nos permite atribuirse.

Sea de quien fuere la decisión, el recurso de superponer los dos típicos temas de torres de los dibujos de Anasagasti, la singular y las dos simétricas, se ha realizado con particular y medieval fortuna. La exquisita composición de la fachada simétrica se equilibra con la torre alta que, en un plano más retrasado, establece una tensión compositiva fuerte y lograda. Esta composición de volúmenes no es en sí, sin embargo, más que un recurso bastante utilizado, con mejor o peor fortuna, por otras arquitecturas de la época, estando presente tanto en *chalets* historicistas de Rucabado como en el propio círculo de Bellas Artes de Palacios. Aquí se enfatiza y se lleva a una versión muy afortunada, en la que son claves la delicadeza lingüística, la sobriedad y finura de los detalles, el empleo de los revocos y la general fortuna en la elección de columnas y piezas arqueológicas. Sin duda los arquitectos Santa Cruz, Jiménez Lacal y Cendoya, intervinieron en la bondad del conjunto, puesto que trabajaron para la obra, lo mismo que el propio Rodríguez Acosta, como resulta lógico debido a su condición de artista y diletante, y como está probado. No cabe duda, sin embargo, que es Anasagasti el único que demuestra, además de por su intervención en



Dibujo del edificio de los talleres del ABC en Madrid,
de Teodoro de Anasagasti y José María Castell.

la obra, por su propio ideal arquitectónico expresado en sus muchos otros trabajos, que pudo ser el único que ordenara aquella actuación y diera la pauta formal alrededor de la cual todos giraron.

Ya en 1934 construye un nuevo cine en Madrid, el Madrid-París, en el edificio que había realizado anteriormente con López Sallaberry, y que él mismo sometería a reforma. Para el cine, allí no tenía edificio, sólo local; la expresión externa estaba dada por su obra anterior, con lo que el encargo se encuadra en el conjunto de instalaciones, en aquellos años ya modernas, que se construían en Madrid, y que darán ocasión a que D. Teodoro, a sus cincuenta y tres años, emprenda un ejercicio absolutamente moderno, pues en él tan sólo hay interior. Este se dispone como si se colgara o se superpusiera sobre una estructura aparte, casi tal y como Loos lo veía, y el exterior no existe: se diluirá en transparencias y letreros. Pues el tiempo había pasado ante Teodoro de Anasagasti vertiginosamente, y, lejos de resistirle y de quedarse en un imposible punto al que sus más brillantes compañeros conseguirían, sin embargo, atarse, le acompañó en su carrera, al precio de alterar casi completamente sus ambiciones artísticas más intensas.

Murió en el Madrid en guerra de 1938, mientras dibujaba, obsesivamente activo e imposible, las ruinas de aquel tiempo al que no habría de sobrevivir. Sin dejarle así conocer más de lo que habría de ser de la Arquitectura, de la historia, de la nueva construcción, de los españolismos, del pastiche, del moderno. Sobre todo sin poder adivinar que, casi medio siglo después de su muerte, muchas de estas cosas seguirían planteadas todavía en un punto parecido.

* * *

En la segunda parte del número se presentan algunas obras del estudio inglés Colquhoun & Miller, correspondientes a temas de carácter cotidiano y de promoción oficial. Alan Colquhoun es conocido en España, sobre todo como ensayista y crítico, con lo que resulta especialmente interesante ver estas nuevas obras en donde sigue haciendo gala de moderación y rigor profesional.

Se publica también la realización terminada del Colegio de Arquitectura de Murcia, según el proyecto ganador en su día del Concurso, de María Aroca y José Luis de Arana.

Por último, se incluye un estudio de Alfonso Valdés, expuesto en forma literaria, pero con una gran ambición de rigor, sobre las medidas del Partenón.