

Teodoro Anasagasti y la apropiación estética de la topografía

Aitor Goitia Cruz, Carmen Blasco Rodríguez

Escuela Politécnica Superior. Universidad CEU San Pablo. Madrid

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid

Abstract

Teodoro Anasagasti's architectural ideology is governed by the respect of natural topography and the integration of architecture on it. The concept of aesthetic appropriation of topography upheld by his writings, studied in his travels, and put into practice in his projects is especially patent in the architectural proposals developed between 1910 and 1914, while he attended the Spanish Academy in Rome. The relation of these proposals to the travel sketches made during this time period underscores the importance the architect placed on what he would later denominate architectural orogeny.

Anasagasti, architecture, topography

Dos dibujos datados en octubre de 1918 ilustran un breve texto de Teodoro Anasagasti publicado ese mismo mes en la revista *Arquitectura*. “El torreón” y “El dedo gordo” acompañan un vehemente discurso en el que el arquitecto defiende el respeto a la naturaleza y la integración de su configuración y policromía en la ingeniería y la arquitectura. El trazo vigoroso con que el bermeano dibuja los dos protagonistas de un paraje próximo a Torreldones reúne arquitectura y naturaleza en una fusión no solo instrumental sino conceptual. El mimetismo que Anasagasti encuentra en ambos es, a su vez, una invitación a la reflexión sobre el estudio de las formas naturales, “una incitación a un panteísmo estético”, en palabras del propio arquitecto (Anasagasti 1918,175).

Convicciones tan poderosas no responden a una inspiración momentánea ni a un interés pasajero. Más bien parecen surgir de la extraordinaria sensibilidad del arquitecto, cultivada desde sus años de

formación en la escuela de Arquitectura de Madrid y en el taller de Marceliano Santa María, donde ingresa casi simultáneamente en 1896. Si el pintor burgalés, célebre por su obra paisajística, pudo despertar en el joven Anasagasti la valoración estética de la naturaleza, las enseñanzas recibidas en el viejo Colegio Imperial de la calle de los Estudios acentuaban la consideración de la arquitectura tradicional y su inserción en el paisaje desde un historicismo necesitado de renovación y proclive a un regionalismo alejado de las nuevas corrientes que eclosionarían en la Europa de principios del siglo XX.

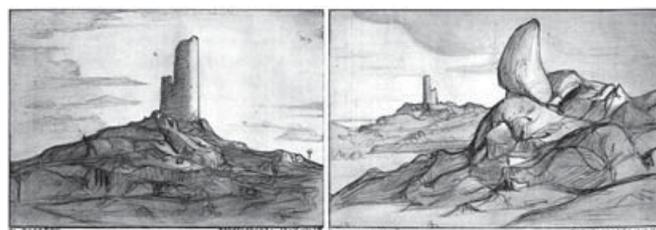


Figura 1. El Torreón y El Dedo Gordo. Torreldones (Madrid). Dibujos de T. Anasagasti, 1918

En aquella encrucijada de la arquitectura continental, y después de tres años de discreto ejercicio profesional en su Bermeo natal, Teodoro Anasagasti encontrará el reconocimiento unánime a su talento merced a los proyectos realizados durante su estancia como pensionado en la Real Academia de España en Roma. Alentado por Santa María en su presentación y premiado por el exigente tribunal¹ que concedía la beca, Anasagasti no sólo obtuvo con ella la oportunidad de completar su formación, sino que encontró la inspiración para elaborar los proyectos más cautivadores de su carrera y la ocasión de conocer la arquitectura europea a través de los viajes realizados desde la capital italiana. En unos y otros

hallamos resonancias de la integración de Arquitectura y Topografía propugnada por el arquitecto en diversos escritos conducentes a la alocución con que expone la perfecta trabazón estética hallada entre las ruinas del torreón y los bloques de granito de Torrelodones.

Entre 1910 y 1914, además de cumplir con sus obligaciones de pensionado con la realización y envío a Madrid de los ejercicios regularmente propuestos a los becados, Anasagasti continuó con la colaboración iniciada en 1907 como articulista de *La Construcción Moderna*, emprendió diversos viajes y retomó su predilección por las artes plásticas y las técnicas gráficas, que aplicó con oportuna pericia en diversos proyectos de singular significación. Con el primero de ellos obtuvo la primera medalla de la Sección de Arquitectura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910. Se trata del proyecto de Cementerio Ideal, “sin duda una de las expresiones más fascinantes de la arquitectura española del siglo XX” (Saguar 2000, 49).

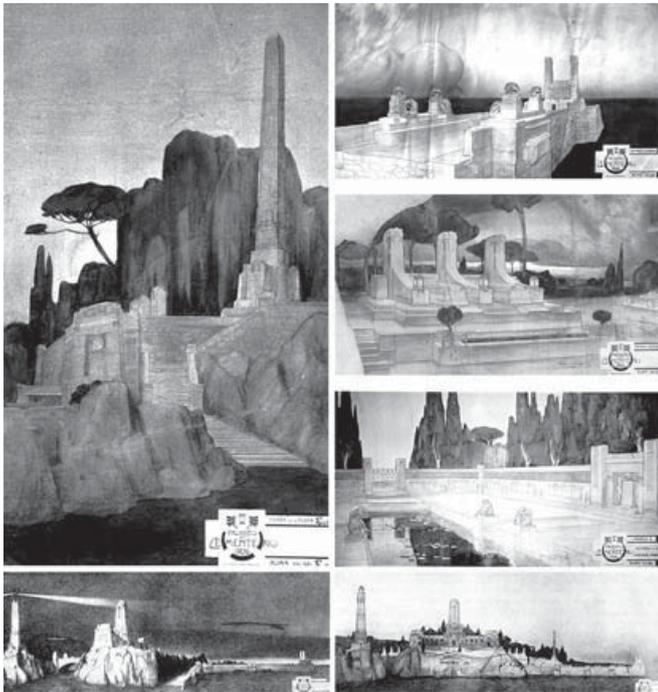


Figura 2. El Cementerio Ideal. Izquierda: La tumba de un poeta y perspectiva general. Derecha: Detalle del muelle, Tumbas gemelas, Panteón dedicado a una catástrofe marítima y alzado general con el Panteón de hombres ilustres. Dibujos de T. Anasagasti, 1910

El proyecto se presentó en seis bastidores de grandes dimensiones que contenían la planta general, un alzado general con el Panteón de hombres ilustres, una sección, una perspectiva general, “La tumba de

un héroe”, “La fuente triste”, “La calle de las tumbas”, “Tumbas gemelas”, “Detalle del muelle”, “Panteón dedicado a una catástrofe marítima” y “La tumba de un poeta”. Algunos de estos dibujos han desaparecido, de otros se conservan tan sólo fotografías, y las cuatro últimas vistas reseñadas se mantienen en su integridad, si exceptuamos ciertos fragmentos de papel desprendidos de su soporte.

Un año después, Teodoro Anasagasti recibía la gran medalla de oro de la Exposición Universal de Roma por un conjunto de proyectos y trabajos diversos. “El Templo del Dolor” y “La Villa del César” acompañaron en esta presentación al “Cementerio Ideal” como proyectos más elaborados. Junto a ellos, “La Torre del Silencio” y “La Torre Gigantesca”, catalogadas con distinta fortuna por parte de algunos estudiosos², cerraban el apartado 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.

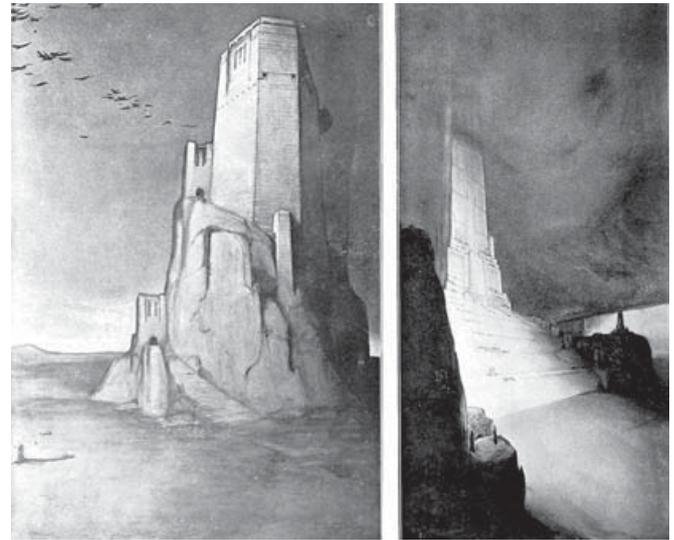


Figura 3. La Torre del Silencio y La Torre Gigantesca. Dibujos de T. Anasagasti, 1911

El proyecto para el Templo del Dolor consta de tres acuarelas referidas como “El Templo del Dolor”, “Interior del Templo del Dolor” y “Explanada anterior al Templo del Dolor”. La Villa del César se presentó al público mediante una vista, aunque sería publicada³ en dos láminas, tituladas “Perspectiva general” y “Detalle”, que no era sino una ampliación del único dibujo creado por Anasagasti. En 1912, tercer año de su estancia en Roma, Anasagasti concursa en España con estos mismos proyectos en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

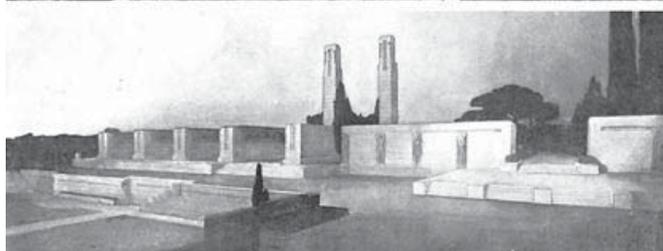
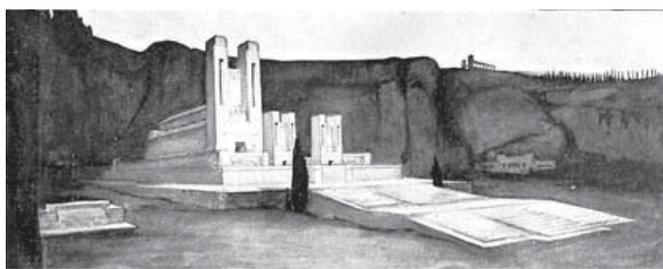


Figura 4. El Templo del Dolor. El Templo del Dolor, Interior del Templo del Dolor y Explanada anterior al Templo del Dolor. Dibujos de T. Anasagasti, 1911

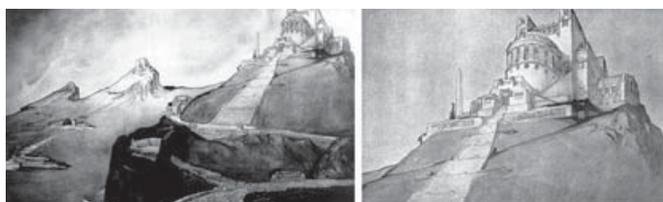


Figura 5. La Villa del César. Perspectiva general y Detalle. Dibujos de T. Anasagasti, 1911

Pudiera parecer que el caudal creativo de Anasagasti quedaba reducido a propuestas utópicas y su actividad profesional limitada al dibujo de arquitecturas imaginarias, 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 el cementerio de Mundaca, componía un ambicioso proyecto para el “Monumento y Asilo dedicado a S. M. la Reina Doña 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 con que fue publicado⁴ (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”.

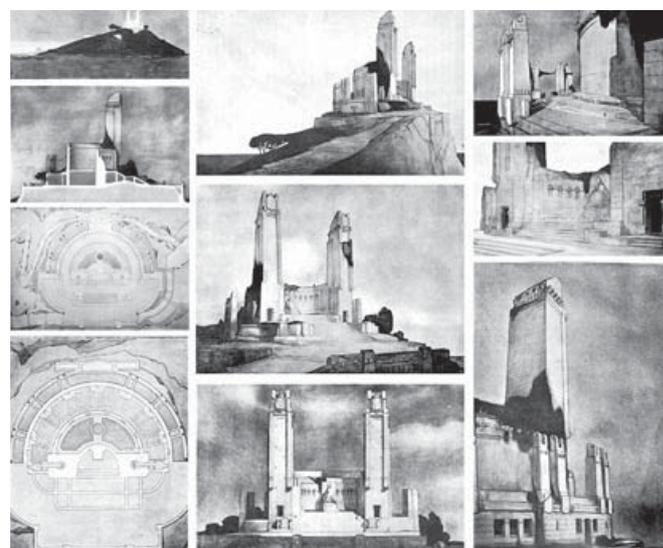


Figura 6. Monumento y Asilo dedicado a S. M. la Reina Doña María Cristina. Izquierda: Efecto de noche, Sección, Planta baja y Planta principal. Centro: Perspectiva lateral, Vista General y Alzado. Derecha: Detalle de la exedra, Detalle de terraza posterior y Detalle posterior de una de las torres. Dibujos de T. Anasagasti, 1913

La familia Anasagasti conserva tres planos de otro monumento ideado para la ciudad de San Sebastián en 1914, último año de su estancia romana. Se trata de una torre que debía elevarse sobre las fortificaciones existentes en el Monte Urgull, aunque nada sabemos de la naturaleza del encargo, de su función concreta o de los planes para su construcción. Un alzado titulado “Croquis del monumento” fue expuesto y publicado (Blasco, Hernández y de las Casas 2003, 159) con motivo de la revisión y muestra de la obra completa del maestro bermeano realizada diez años atrás en las salas del Ministerio de Fomento en Madrid. Con este proyecto concluye una serie dispar en localizaciones, escalas y funciones, de arquitecturas concebidas durante la estancia de Anasagasti en Roma como pensionado de la Real Academia de España.

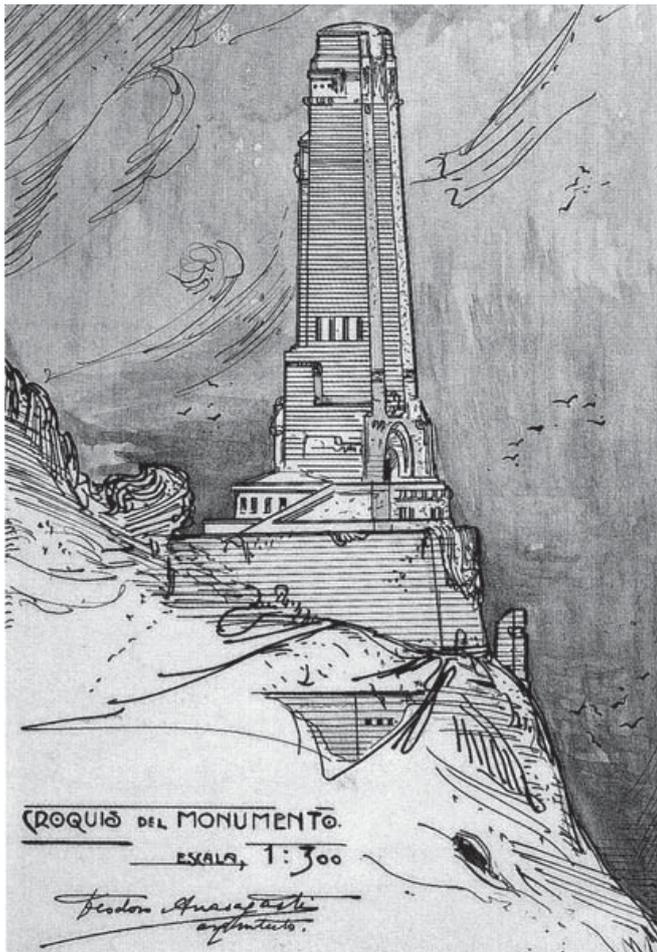


Figura 7. Monumento en el Monte Urgull. Croquis del monumento. Dibujo de T. Anasagasti, 1914

Merecedores sin duda del reconocimiento y los galardones recibidos⁵, estos proyectos han sido sobradamente elogiados por la crítica de entonces y los estudios más recientes. Valorados por su contribución al panorama arquitectónico del cambio de siglo, por su refinada factura técnica y la escenográfica concepción de sus formas enraizadas en una naturaleza épica, han sido recurrentemente relacionados con expresiones artísticas de diversa consideración. Caspar David Friedrich, Santiago Rusiñol, Wenzel Habblik o Arnold Böcklin y su “Isla de los muertos” son citados como referencias pictóricas directas o indirectas en la obra de Anasagasti. Por el lado de la arquitectura, suelen serlo Ventura Rodríguez y su proyecto para el Santuario de Covadonga, Hermann Billing, Otto Rieth, Oskar Felgel, Antonio Sant’Elia, Emil Hoppe, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann y el encumbrado Otto Wagner, con quien compartió el honor de recibir en Roma la gran medalla de la Exposición Universal de 1911. Carlos Saguar (2000) extiende oportu-

namente a los campos de la literatura, la música o la escenografía la relación de obras y artistas emparentados de algún modo con los *poemas arquitectónicos* de Anasagasti.

Parece conveniente complementar estas miradas con algunas reflexiones acerca de la relación entre estos sobrecogedores proyectos y los coetáneos apuntes de viaje con los que Anasagasti demuestra un interés inusitado por el conocimiento en general y cierta obsesión por la integración de arquitectura y naturaleza en particular. No resulta casual la sintonía entre unos y otros respecto a la preocupación del arquitecto por asimilar y practicar la adaptación de lo tectónico a lo paisajístico en un ejercicio que retoma las enseñanzas del pasado para la proposición de nuevas arquitecturas.

Teodoro Anasagasti inició desde Roma una actividad viajera que no abandonaría a lo largo de su vida. Inquieto por ampliar y renovar sus conocimientos, halló en el viaje un instrumento insustituible para lograrlo. Viajes personales y colectivos de carácter formativo, asistencias a certámenes y congresos nacionales e internacionales, desplazamientos para el desarrollo y seguimiento de sus obras, y salidas recreativas en el entorno familiar componen un atractivo mosaico de destinos e intereses superpuestos a los que Anasagasti respondía con una intensidad arrolladora. Atento observador de cuanto le rodeaba, en sus viajes nunca faltaron las oportunas reflexiones teóricas que plasmaba en sus escritos ni las aproximaciones artísticas y documentales que registraba con su cámara fotográfica y en sus cuadernos de dibujo.

La numerosa y variada obra gráfica legada por el arquitecto incluye multitud de lugares, atenciones y técnicas que van desde el rápido apunte trazado a lápiz o carbón hasta la realización de grabados y litografías, pasando por la pluma, las tintas, acuarelas, lápices de color y cualesquiera combinaciones posibles. En los viajes por Europa de su etapa romana predominan, quizá por la inmediatez requerida, los dibujos realizados con lápiz grueso sobre papel de pequeño formato, combinación ideal para recoger lecturas sintéticas de los lugares visitados, en lugar de proliferas recreaciones descriptivas. Sus apuntes de viaje son inquisitivos y podemos intuir en ellos a un Anasagasti que formula preguntas y dibuja respuestas en lugar de coleccionar vistas pintorescas que, sin duda, hubiera podido realizar con indiscutible maes-

tría. 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.

La avidez con que escruta el territorio, la arquitectura y su adaptación al lugar ha quedado plasmada en decenas de apuntes de muy diversa índole. De entre todos ellos quisiéramos destacar dos ternas de dibujos aparentemente inconexos, cuya proximidad conceptual pretendemos observar. La primera de ellas corresponde a los dibujos que realizó a su paso por San Gimignano, Praga y Viena. Localizaciones tan variadas y algo distanciadas en el tiempo sugieren no obstante una contemplación conjunta, debido al interés común que parece subyacer en ellos. Algo más reposado que el resto, el dibujo de la localidad toscana recoge la esbelta figura de dos de sus célebres torres medievales emergiendo entre construcciones próximas, todas ellas al abrigo de un paisaje natural en el que destaca una masa arbolada fuertemente tratada que, al igual que una pequeña torre contigua, pretende imitar el sentido ascendente de las construcciones más emblemáticas de la ciudad.



Figura 8. Apuntes de viaje. San Gimignano, Praga y Viena. Dibujos de T. Anasagasti, 1912-14

En un contexto puramente urbano, en el que sorprendentemente renuncia a la presencia del río Moldava, Anasagasti nos muestra en el segundo dibujo un escogido encuadre del puente Carlos de Praga. Hallamos nuevamente la búsqueda de la verticalidad a través de las siluetas de las esculturas del puente y, en especial, de las cubiertas y agujas de la torre de entrada a la ciudad antigua. En el tercer apunte, destacados por el acusado trazo con que están tratados, los grandes árboles del dibujo que realiza en 1914 en las afueras de Viena protagonizan una composición basada en el contraste de formas ascendentes desarrolladas a partir de una base mixta de arquitectura y naturaleza. En esta ocasión, el reflejo sobre el caudal

del Danubio resulta un eficaz recurso con el que prolongar la envergadura de los árboles frente al desarrollo horizontal del resto de elementos de la escena.

Los dibujos de San Gimignano y Praga resaltan la verticalidad como rasgo distintivo de las arquitecturas escogidas y como argumento compositivo de primer orden. Asociada a la esbeltez propia de las torres, Anasagasti concede un extraordinario valor a la definición de sus siluetas y su diálogo con el fondo. Similares recursos y preocupaciones están presentes en la totalidad de los proyectos realizados entre 1910 y 1914. Faros, obeliscos, torreones, miradores y escultóricas elevaciones de las masas arquitectónicas componen diversas figuras que, en contraste con segundos planos de arbolado, accidentes geográficos y horizontes abiertos, otorgan a la silueta una importancia capital. El propio autor, en la descripción del Monumento para la Reina Cristina, considera:

La silueta. He aquí la dificultad mayor, el problema más importante que ha de resolver el artista en obras de este género (...) En una palabra, la silueta del monumento será clara y definida, para que desde lejos aparezca en toda su integridad. Y sólo nos hemos servido para armonizar el monumento con la isla y para disponer sus elementos, de la teoría de los complementarios plásticos y de la ley de los contrastes, desterrando en absoluto las formas complicadas. Que es lo que se llama la apropiación estética de la topografía. (Anasagasti 1913).

La colaboración de elementos naturales en la conformación de los perfiles del Templo del Dolor y, especialmente, del Cementerio Ideal, concede al arbolado un papel indispensable en la definición del conjunto y su figura, tal y como sucede en el breve apunte tomado en la ribera del Danubio.

En relación con estos asuntos reseñamos la segunda serie de apuntes, realizados en esta ocasión a lo largo de un mismo viaje por Alemania⁶ en 1914, y en los que hallamos, además de la proximidad cronológica y geográfica, cierta conexión temática referida a los accidentes del terreno y al distinto papel que adopta la vegetación en cada uno de los casos. No conocemos sus localizaciones precisas, quedando por tanto la identificación del lugar concreto eclipsada por el valor de los temas tratados en cada uno de ellos.



Figura 9. Apuntes de viaje. Paisaje con puente o acueducto, Casa rural y Casa sobre una montaña. Alemania. Dibujos de T. Anasagasti, 1914

En el primero, Anasagasti concede el protagonismo del primer plano a un grupo de árboles que redibujan la pendiente de la ladera en la que se asientan mientras la construcción humana, en forma de puente o acueducto, apenas sirve de contrapunto mediante las líneas regulares de su compostura. Una segunda masa vegetal, actuando como fondo, procura una profundidad inesperada en un encuadre tan próximo. El segundo, referido como *Casa rural*, otorga especial distinción al movimiento del terreno previo a la construcción, semioculta tras la ondulante campiña de la que emerge, como cresta de ola en un mar agitado, una vegetación frondosa recortada sobre un fondo abierto. El último dibujo de la serie representa una casa sobre una montaña y la elección de su encuadre nos permite apreciar, sin ocultaciones mutuas, topografía, arquitectura y vegetación. En el cerro natural sobre el que se dispone la construcción se advierte la intervención del hombre, que ha adaptado al medio físico las construcciones inferiores, la escalinata perimetral y el camino sugerido en la parte inferior. Cerrando la perspectiva de éste, de nuevo el arbolado ofrece el contrapunto necesario a esta composición diagonal.

Relacionado en parte con la serie anterior, el primero de estos dibujos señala la especial consideración que para Anasagasti tiene el arbolado, no como elemento complementario sino sustancial en la integración armónica de naturaleza y arquitectura. Con este apunte parece anticipar sus propias palabras:

La vegetación arquitectónica cerca de las construcciones, ayuda a la transición entre la naturaleza libre y disimétrica y el imperio absoluto de la escuadra y la plomada. Los árboles ayudan a la visión arquitectónica, disponiendo términos y perspectivas; dibujan las lejanías y el terreno (...) no comprendemos la arquitectura separada de los árboles. (Anasagasti 1915).

Además del papel *secundario* que juega la vegetación en proyectos como el Cementerio Ideal o el templo

del Dolor, el Monumento para la Reina Cristina prevé la intervención directa de la naturaleza en la configuración del conjunto proyectado, donde especies trepadoras recubrirían parte de sus torreones, guirnaldas y festones descolgarán de la monumental exedra y “la plantación de árboles, hecha con arreglo a la forma del monumento y a la silueta de las isla, servirá de fondo adecuado.” (Anasagasti 1913, 222).

Atendiendo a la conformación del terreno, los dos apuntes restantes señalan los accidentes naturales del soporte físico de la arquitectura. En el último de ellos la construcción no parece posarse sobre la roca originaria, sino nacer de ella y desdibujarse entre sus formas, como hacen las arquitecturas de todos los proyectos trazados desde Roma. Las torres del silencio y gigantesca no son sino la prolongación de la madre tierra que las alumbró, en la Villa del César las edificaciones de Anasagasti coronan el paisaje previo y el Monumento en el Monte Urgull se yergue desde una base arquitectónica sabiamente desintegrada en su contacto con las irregularidades de la ladera. Como afirmación ideológica, hallamos nuevamente en la memoria del Monumento para la Reina Cristina una precisa aproximación al concepto de *Armonía con el paisaje* “Partidarios de la apropiación estética de las topografías; admiradores de la Naturaleza y respetuosos con su obra, creemos que la Arquitectura, sin destruir a aquélla, debe complementarla; debe *animar la escena*” (Anasagasti 1913, 222).

La probada consistencia de pensamiento y acción de Teodoro Anasagasti nos acercan a su ideario arquitectónico, presidido por el respeto por la topografía natural y la integración en ella de la arquitectura. Estudiado en sus viajes, y practicado con éxito en las propuestas arquitectónicas elaboradas durante sus años de pensionado en Roma, su concepto de orogenia arquitectónica quedó definitivamente establecido en el texto de 1918, donde los dibujos de “el torreón” y “el dedo gordo” de Torrelodones ilustran la validez de sus postulados.

Referencias

ANASAGASTI, Teodoro. 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, Teodoro. 1915. "El árbol, elemento arquitectónico". *La Construcción Moderna*, año XIII, nº 15, p. 225-229. Madrid.
- ANASAGASTI, Teodoro. 1918. "Orogenia arquitectónica: apropiación estética de la topografía". *Arquitectura*, año I, nº 6, p. 174-175. Sociedad Central de Arquitectos. Madrid.
- AZPIROZ, Jesús. 2002. "Un arquitecto olvidado: Teodoro Anasagasti". *Fabrikart. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*. nº 2, pp. 18-29.
- BLASCO RODRÍGUEZ, Carmen, HERNÁNDEZ PEZZI, Emilia, DE LAS CASAS, Ignacio. 2003. *Anasagasti. Obra completa*. Ministerio de Fomento. Madrid.
- CEREZEDA, Ignacio M. de, ANASAGASTI, Teodoro. 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.
- GARCÍA MORALES, María Victoria. 1990. "Teodoro Anasagasti: idea y función de la arquitectura". *Academia*, nº 71, p. 389-410. Madrid.
- SAGUAR QUER, Carlos. 2000. "Teodoro Anasagasti: Poemas arquitectónicos". *Goya*, nº 274, p. 49-58. Madrid.

Notas

- 1 El tribunal estaba compuesto por nueve miembros, provenientes de tres instituciones. Antonio Palacios, Joaquín Otamendi y Jesús Carrasco fueron designados por el Ministerio de Estado; Adolfo Fernández Casanova, José Urioste y Luis de Landecho por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y Luis Cabello y Aso, Manuel Aníbal Álvarez y Vicente Lampérez por la Escuela de Arquitectura.
 - 2 En la catalogación de la obra completa elaborada en con motivo de la exposición homónima celebrada en las arquerías del Ministerio de Fomento de Madrid (Blasco, Hernández y de las Casas 2003, 154), se sugiere que ambas torres forman parte del proyecto de la Villa del César. M^a Victoria García Morales (1990, 400) reseña la Torre del Silencio como apunte para el Cementerio Ideal. Carlos Saguar Quer (2000, 55) relaciona las dos torres separadamente, criterio que compartimos plenamente por la propia naturaleza de los proyectos y teniendo en cuenta el modo en que fueron publicados, con títulos específicos bajo la reproducción de cada uno de los dibujos en la revista *Arquitectura y Construcción* en 1912.
 - 3 Al igual que la Torre del Silencio, la Torre Gigantesca y el Templo del Dolor, la Villa del César fue publicada sin texto alguno como láminas intercaladas entre las página en la revista *Arquitectura y Construcción* en 1912, año XVI, nº 240.
- Las imágenes de estos proyectos que acompañan este texto han sido tomadas de esta publicación, no incluida en las referencias bibliográficas.
- 4 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*.
 - 5 Además de los citados premios de 1910 y 1911, el X Congreso de Arquitectos celebrado en Leipzig en 1913 le otorgó la segunda medalla por el proyecto "Villa del César".
 - 6 Aunque aparece publicado (Blasco, Hernández y de las Casas 2003, 224) como "Arquitectura popular. Austria, 1914", el segundo dibujo de esta serie figura en los archivos preparatorios de la publicación como "Alemania. Casa rural 1914."

Aitor Goitia Cruz. Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (1989). Responsable de la Unidad Docente Dibujo Arquitectónico de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad CEU San Pablo de Madrid, de la que es profesor colaborador. Autor de diversas publicaciones docentes y ponencias en congresos referidas al dibujo de arquitectura. Fruto de sus investigaciones sobre la historia de la arquitectura local, ha publicado varios artículos acerca de las Puertas de Madrid y la arquitectura efímera en la ciudad. Ha escrito recientemente una monografía sobre Norman Foster. goitia.eps@ceu.es

Carmen Blasco Rodríguez. Doctora Arquitecto, es profesora Titular del Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Es responsable del Grupo de Investigación de Arquitecturas Efímeras y directora del título propio de postgrado en Instalaciones Efímeras, de la UPM. Debido su labor investigadora ha participado en seminarios internacionales, impartido conferencias en prestigiosas instituciones, obtenido numerosos premios y realizado distintas publicaciones. Ha diseñado múltiples montajes y comisariado diversas exposiciones entre las que destacan; Anasagasti y EFÍMERAS. Alternativas Habitables, innovadora tanto en su contenido como en sus planteamientos museológicos. carmen.blasco@upm.es