

TESIS DOCTORAL

**VÍCTOR EUSA-ARQUITECTO:
PAMPLONA 1894-1990**

AUTOR: ANDRÉS CABALLERO LOBERA.

DIRECTOR: MANUEL ÍÑIGUEZ VILLANUEVA.

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

E.T.S. Arquitectura de San Sebastián

PROGRAMA: FORMA Y MATERIA EN ARQUITECTURA

TESIS DOCTORAL

VÍCTOR EUSA-ARQUITECTO: PAMPLONA 1894-1990

AUTOR: ANDRÉS CABALLERO LOBERA

DIRECTOR: MANUEL ÍÑIGUEZ VILLANUEVA

DONOSTIA, DICIEMBRE 2015



NAZIOARTEKO
BIKAIN TASUN
CAMPUSA
CAMPUS DE
EXCELENCIA
INTERNACIONAL

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

E.T.S.Arquitectura de San Sebastián

INDICE GENERAL

1 -Introducción biografía	1
2 -La formación del arquitecto	9
3 - Tres maestros:	
J.L.N. Durand, J. Guadet, O. Wagner	29
4 - Eclecticismo:	
Colofón de un proceso formativo	67
5 - Regionalismo:	
Transición hacia la expresión del estilo personal	83
6 - El racionalismo francés:	
La articulación del sistema tectónico	97
7 - Romanticismo:	
La emoción como aspecto inmaterial de la arquitectura.....	115
8 - Simbolismo:	
La visión heroica de la arquitectura.....	157
9 - Expresionismo:	
La afirmación personal en el nuevo estilo	189
10 - La imagen de la ciudad.....	239

ANEXOS

11.- Anexo documental.....	291
12 - Anexo bibliográfico.....	313
13 -Anexo: relación de obra proyectada	319

Víctor Eusa Razquin
San Pietro in Montorio, Roma (1925).



1. INTRODUCCION



Esta tesis no es una biografía sobre la persona de Víctor Eusa, y tampoco pretende catalogar una obra tan vasta como interesantísima de un hombre que sintió la arquitectura con pasión y vivió su oficio con la dedicación que exige una misión vocacional. Desgraciadamente mucha de la obra dibujada por V. Eusa se ha destruido oclulta hasta desaparecer en los archivos municipales, o en los imponderables del traslado en un cambio de domicilio.

Esta tesis pretende situar la figura de Víctor Eusa como arquitecto en el contexto internacional de su época. Abrir luz sobre un arquitecto que voluntariamente recluido en su Pamplona natal, estuvo a la altura de la inquietudes que hostigaron y preocuparon a la élite cultural y artística europea. Su inquietud intelectual y energía vital lo mantuvieron atento al devenir de todo cuanto acontecía en el ambiente agitado de la Europa de la primera mitad del siglo XX, siendo partícipe con su propia obra de la construcción de un momento que podemos considerar histórico en la formación cultural española.

La documentación gráfica y fotográfica utilizada para esta tesis procede del archivo de la familia que amablemente M^a Jesús Eusa (hija) se dignó a dejarme para su estudio y escaneo. Igualmente los arquitectos Manuel Iñiguez y Alberto Ustarroz que conocieron a don Víctor en los últimos años de su trayectoria vital, compartieron con él su pasión por la arquitectura y muchos momentos de conversación, no han escatimado esfuerzos en facilitarme todo aquello que para mi trabajo les he solicitado, por lo que les estoy sinceramente agradecido, sintiéndome en deuda con ellos por su desinteresada atención. Igualmente debo mencionar lo provechoso que me ha resultado el Fondo Documental VÍCTOR EUSA (1894-1990), propiedad de la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona, dirigido y realizado por Fernando Tabuenca González (arquitecto) y Lorenzo García Echegoyen (historiador). De dicho fondo proceden las imágenes de los planos de los proyectos de Víctor Eusa que se tramitaron en el Ayto. de Pamplona y que cuidadosamente se hayan microfilmados, y de los cuales realicé copia digital.



Fig. 1 V. Eusa en su primera comunión.

Breve biografía profesional.

Víctor Eusa Razquin nace el 6 de marzo de 1894 en la calle Estafeta de Pamplona, en la casa familiar en la que vivirá y trabajará hasta los ochenta años.

Los estudios durante su infancia y adolescencia (entre los años 1899 y 1911) los realiza en los Escolapios, que en aquellos años estaba situado en el Paseo Sarasate, y en el Instituto General y Técnico de Pamplona.

En 1911 se traslada a Madrid para realizar los Estudios Preparatorios previos al ingreso en la Escuela de Arquitectura.

Durante esos años cursa en la Facultad de Ciencias¹ las siguientes asignaturas:

Curso 1911 a 12

Física General.
Dibujo copia de estatua.

¹ El sexto Plan de Estudios de 1896 establecía la obligación de cursar Estudios Preparatorios en la Facultad de Ciencias, antes del ingreso en la Escuela de Arquitectura.

Química general.

Curso 1912 a 13

Dibujo lineal, lavado.
Mineralogía y Petrología.

Curso 1913 a 14

Complemento Algebra.
Geometría analítica.

y en la Universidad Central:

Análisis matemático (1º curso).
Geometría métrica².

Superados estos estudios ingresa en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, donde realiza los cursos establecidos por el Plan de Estudios de 1914:

Curso 1914 a 15

Dibujo copia del yeso.
Dibujo de Detalles.
Cálculo infinitesimal.
Geometría Descriptiva.

Curso 1915 a 16

Dibujo de flora y fauna.
Modelado en barro.
Perspectiva y sombras.
Hª general de las artes plásticas.
Mecánica racional.

Curso 1916 a 17

Conocimiento de materiales.
Dibujo de conjuntos.
Resistencia de materiales.
Construcción arquitectónica
(1º curso).

Curso 1917 a 18

Construcción arquitectónica (2º
curso).
Teoría del Arte arquitectónico.
Hidráulica.

² Datos extraídos del expediente de EUSA RAZQUIN, Víctor: (5)1.27 31/14768 pertenecientes al Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid).

(En este expediente el nombre de Eusa contiene errores ortográficos, y lo hace constar como: ERUSA MARQUIN, Víctor).



Fig. 2 Eusa con sus compañeros de promoción (1920).

Proyectos de detalles.

Curso 1918 a 19

Topografía.
Salubridad e Higiene.
Tecnología.
Composición de edificios.
Proyectos de Conjuntos (1º curso).

Curso 1919 a 20

Arquitectura Legal.
Historia de la Arquitectura.
Trazado y Urbanización.
Proyectos de Conjuntos (1º curso).

En el año 1920 obtiene el título de "Arquitecto conforme al Real Decreto de 10 de Marzo de 1917.

Habiendo aprobado el interesado todas las disciplinas que constituyen en dicho grado y a que se contrae su Plan de Estudios, fecha 23 de Octubre de 1.914"

Firman el documento: Vicente Lampérez (Director de la E.S.A.) y Martín Partells – catedrático (Secretario de la E.S.A.).

Eusa reconoce el valor que en él tuvo esta época de aprendizaje, y en una carta a su colega Ángel Muñoz, reconoce que en "cuanto se refiere a la enseñanza recibida, [. . .] ello ha sido la base en el 90% de mis trabajos.

Y añade:

No puedo olvidar a los profesores: Ricardo Velázquez Bosco, Vicente Lampérez Romea, que en sus especialidades me abrieron el camino de lo "pasado". Juan Moya, Modesto López Otero, Antonio Palacios, Teodoro Anasagasti que con sus "comentarios" tan claros y tan perfectos de nuestra labor al día, despertaron en mi tantas cosas"³.

³ Ver Anexos: Documento 2.



Fig. 3 V. Eusa y S. Ulargui en Londres (1920).

Tan solo ocho días después se presenta al concurso para el Casino Gran Kursaal que gana junto con su compañero Saturnino Ulargui:

“Terminada la carrera en Junio de 1.920 se abre a los ocho días un concurso internacional para modificar las obras iniciadas en el Gran Cursal de San Sebastián; en el acto y en colaboración con mi compañero Saturnino Ulargui decidimos empezar el proyecto para el concurso que se falló en Septiembre y se nos fue adjudicado el primer premio; con el mejor espíritu de éxito aconsejamos a la Sociedad, no realizar aquello, pues entendíamos no era la solución adecuada, y en vista de ello establecieron un nuevo concurso limitada a un Arquitecto francés, autor de la iniciación en 1.914 y nosotros. Ello nos llevó, al estudio y conocimiento de cuanto era la clave de esos establecimientos en el extranjero, principalmente en Francia; era también impuesto que el carácter de la obra había de ser francés; en vista de ello nos trasladamos a las costas de Normandía y Azul; Bélgica, Holanda e Inglaterra (Fig.3) así como a edificios [de] Versalles y similares; tras de todo eso realizamos un nuevo proyecto que

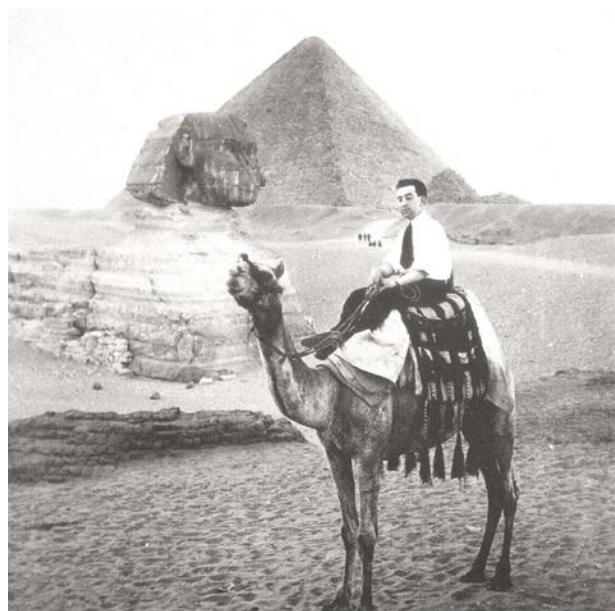


Fig. 4 V. Eusa en Egipto (1923).

no dejaba más con relación a lo ya realizado que algunas cimentaciones; el resultado de ese 2º concurso fue otra vez la adjudicación y dirección de obra con arreglo a este nuevo proyecto”⁴.

Entre los años 1921 y 1922 reside en San Sebastián donde dirige las obras del Kursaal.

En el año 1923 viaja a Grecia para realizar su sueño de visitar la Acrópolis de Atenas, Turquía, Medio Oriente y Egipto (Fig. 4).

En 1925 viaja a Italia y visita en Roma a Fdo. García Mercadal. Sus visitas a Italia se daban con una cierta frecuencia *“donde por razones familiares (he tenido una hija religiosa en Roma, 10 años) me ha permitido realizar frecuentes estancias”*

En 1929 contrae matrimonio con Florencia Eugui, y realiza el Viaje de novios por Europa, en el que lleva a cabo visitas a distintos países. En Francia visita Biarritz, Toulouse, Marsella, Niza y París; en Italia Nápoles, Roma, Florencia y Venecia; en centro Europa Viena (donde se interesó de

⁴ Ver Anexos: Documento 3.

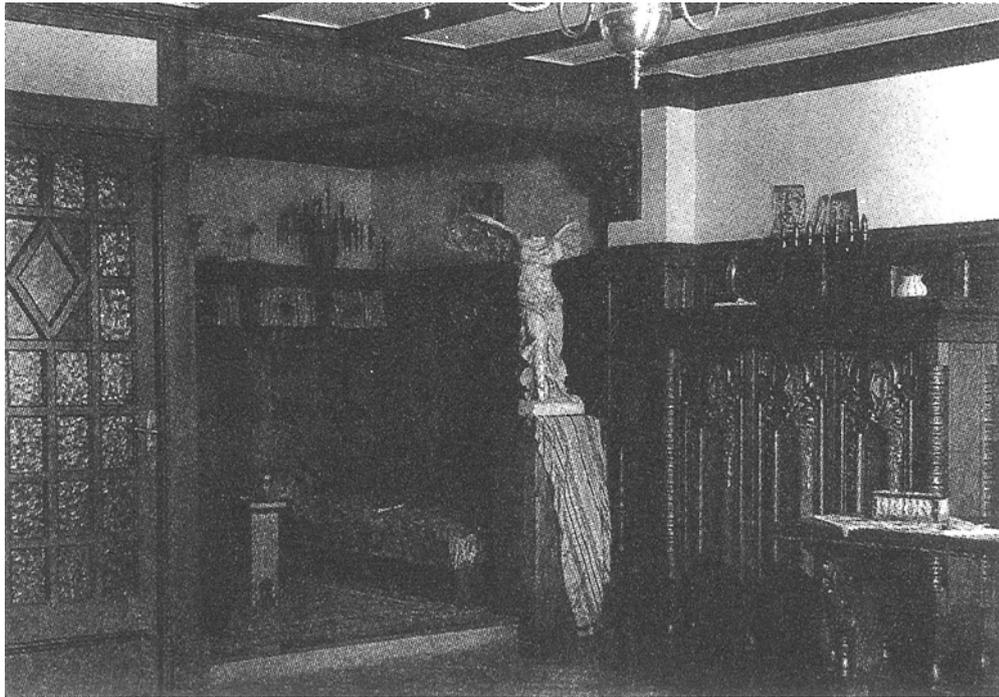


Fig. 5 Estudio de Víctor Eusa en la calle Estafeta de Pamplona.

especial manera por la obra de Otto Wagner), Budapest, Praga, Dresde, Leipzig, Berlín y Hamburgo; en los Países Bajos, Ámsterdam, Hilversum y Bruselas.

Estos “paseos”, como los llamaba V. Eusa, pudo mantenerlos con un gran esfuerzo, “*producto del estudio a fondo de todos los problemas [propios del oficio] que solo me permitía realizar al año una salida*”. Esta práctica la mantuvo hasta que las obligaciones de su trabajo fueron tan abrumadoras que finalmente se lo impidieron.

Entre los años 1937 a 1941 fue arquitecto municipal de Pamplona (sustituyendo a Serapio Esparza). Durante estos años realiza multitud de trabajos como un Estudio de Reforma interior de la ciudad (en la zona aledaña al Ayuntamiento), la transformación de los Jardines de la Taconera en los que incluyó como base “*siempre temas españoles*”, una ampliación del Cementerio con sus edificios de acceso, o el proyecto

para el Puente Nuevo conservando el paseo de ronda existente.

En el año 1944, la Diputación Foral de Navarra le reclama para el cargo de Arquitecto Provincial, y que no aceptó hasta que pudo dedicarse “*de lleno a los trabajos propios del cargo*”. Ocupó este cargo hasta el año 1962 durante el cual no abandonó el ejercicio libre de la profesión.

Como Arquitecto Provincial transformó toda la parte representativa del Palacio Provincial desde la puerta exterior, vestíbulo, escaleras y toda la Planta Noble incluyendo solados, artesonados, vidriería, rejas, mobiliario, carpintería, decoración, etc., con el fin de que adquiriera la dignidad que requería la institución a la que representa el edificio.

También llevó a cabo la transformación y renovación total de los servicios de Beneficencia, Residencia Sanitaria de Barañain, Maternidad, Hospital Psiquiátrico, y Reformatorio de Menores que habían quedado anticuados. También dejó proyectada una Escuela de Trabajo, y puso en

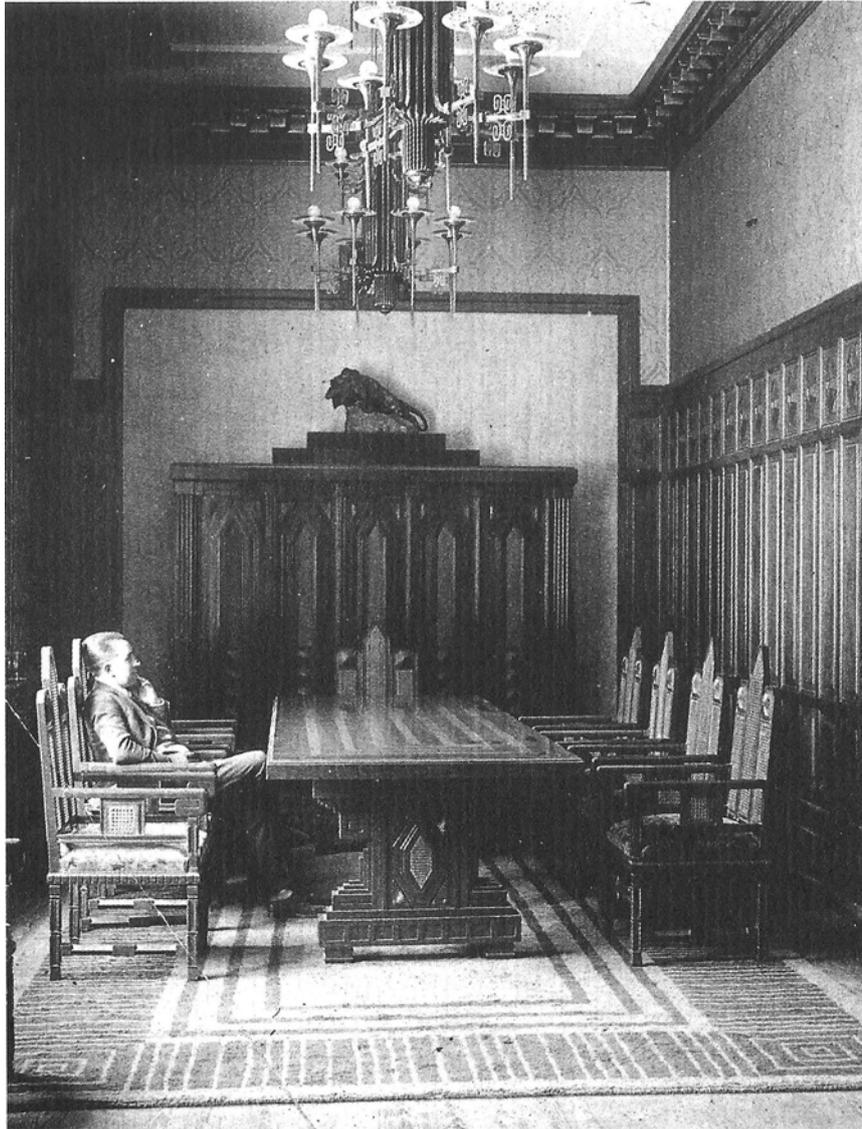


Fig. 6 Víctor Eusa en la Sala de Juntas de la Sociedad Vasco-Navarra.

marcha un conjunto de edificaciones para Caminos, Parques de Bomberos y otras dependencias provinciales además de diecinueve edificios de viviendas en Pamplona.

Durante esos diez y seis años construyó los colegios del Sagrado Corazón para 880 alumnos y de los HH Maristas para 1000 alumnos, el Ayuntamiento y escuelas en

Olite, y el convento de PP Redentoristas en Pamplona.

Proyectó el Poblado de Yesa con oficinas, enfermería, frontón, recreos, hostería, etc.

Además de la Clínica San Fermín con 50 camas, veintiséis edificios de viviendas, y treinta y nueve oficinas, unas de nueva planta y otras reformando locales existentes, para sucursales de la Caja de Ahorros de Navarra repartidas por toda la provincia.

Esta intensa labor como arquitecto permitió la publicación de parte de su obra en artículos monográficos de revistas nacionales como *Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, y *Revista Nacional de Arquitectura*. Y la obra publicada en ellas versaba sobre el “Asilo de Tafalla”, Casino Eslava, Colegio de Escolapios, Colegio de

Santa María la Real (Maristas), Iglesia de la Milagrosa (Paules), o sobre la Iglesia de San Antonio en Zaragoza.

Eusa que ya destacó como estudiante al acabar la carrera con el número uno de su promoción, era valorado por algunos de sus colegas que reconocían en su obra la personalidad y calidad del buen arquitecto. Este reconocimiento entre sus pares le permitió ser postulado por D. José Yarnoz Larrosa, D. César Cort Y Botí, y D. Luis Menéndez Pidal para académico⁵. Honor que le fue concedido, cuando en 1967 es nombrado Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁶.

En 1973 el Colegio de Arquitectos reconocía la labor profesional de Víctor Eusa en un homenaje que organizó en Pamplona y al cual asistió su compañero Fdo. García Mercadal⁷.

En 1979 abandona el ejercicio activo de la profesión. Continúa realizando dibujos sobre temas imaginarios.

En noviembre de 1980, con motivo del inventario que la Dirección General de Arquitectura y Vivienda lleva a cabo de la Arquitectura española, se le solicita a V. Eusa, por medio del arquitecto Ángel Muñoz (Zaragoza) que envíe documentación de su obra. Como respuesta, V. Eusa envió planos del proyecto de la Basílica del Puy⁸.

El conjunto edificado de su obra, concentrado en el ámbito del II Ensanche de Pamplona, ha sido un elemento determinante en la configuración de la imagen de ese entramado urbano de la ciudad, para poder entenderla y

explicarla desde la obra única de un arquitecto genial.

La identificación de la obra del arquitecto con su ciudad es un acontecimiento recurrente que encontramos en la historia del arte en general y de la arquitectura en particular. Esta relación cómplice que reconocemos desde antiguo en ejemplos significativos como la ciudad de Mileto inseparable de su arquitecto Hipódamo, o la ciudad de Londres y John Nash; el Berlín neoclásico y Postdam romántica inseparables de K. F. Schinkel; o el París decimonónico trazado por G. E. Haussmann, y mas recientemente los contemporáneos de V. Eusa, J. Plečnik y Ljubljana, y W. M. Dudok con la ciudad de Hilversum.

Para que se dieran las circunstancias que posibilitaron este feliz encuentro, Eusa rechazó la posibilidad de asentarse profesionalmente en Madrid, y decidió situar su despacho en su ciudad natal, en Pamplona. Esta decisión comportaba la decisión consciente de un aislamiento autoimpuesto en la periferia de lo que entonces eran los centros de influencia, donde se fraguaban los grupos activos que bebían de las últimas tendencias artísticas y desde los cuales se propagaban, al resto de la población nacional, las ideas de las vanguardias artísticas.

Fuera de esos centros, de Madrid y Barcelona, la incorporación de ideas de las distintas tendencias europeas eran labores solitarias de arquitectos interesados. Este enclaustramiento voluntario permitió que el grueso de la obra de Eusa se realizara en Navarra y la mayor parte en la ciudad de Pamplona.

⁵ Ver Anexos: Documento 6.

⁶ Ver Anexos: Documento 7.

⁷ Ver Anexos: Documento 8.

⁸ Ver Anexos: Documentos 1 y 2.

No obstante y a pesar del alejamiento de los centros de difusión cultural, mantuvo un contacto directo con las vanguardias europeas, a través de su modesta participación en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925 en París, de las publicaciones que recibía del extranjero; así como de sus

“visitas” arquitectónicas durante los 10 primeros años de ejercicio profesional. Prueba de ello es la obra, tan diversa en temas e intereses, que estudio en esta tesis.

2. LA FORMACION DEL ARQUITECTO

Entre las variadas causas que influyen en el destino de la persona, la educación es una de ellas, y sobre ella disponemos de una determinada capacidad de acción. Esta causa, esta raíz profunda sobre la que se sustenta una parte del devenir de la persona puede alcanzar tal tamaño que abarque siglos.

Victor Eusa sustentaba su personalidad artística no solo en una disposición de ánimo innata en él hacia lo que luego sería su profesión y gran pasión, sino también en una sólida formación académica que se hundía en el tiempo hasta alcanzar los albores de la modernidad, allá en el S. XVIII, momento fundacional en el que surgen las Academias transformando la enseñanza práctica del taller en una labor pedagógica reglada. La enseñanza se institucionaliza apadrinada por la monarquía, sembrando el germen que con el paso del tiempo darán lugar a las Escuelas de Bellas Artes; así como a las Escuelas Técnicas tanto de arquitectos como de ingenieros.

Tanto el periodo de formación como una buena parte de la producción arquitectónica de V. Eusa, se inscribe en ese lapso de tiempo transcurrido entre 1750 y 1950 constituyente, a pesar de la diversidad de experiencias transcurridas en él, de una única unidad temporal, un solo periodo

arquitectónico¹. Esta circunstancia provoca en el ánimo de nuestro arquitecto la confluencia de un sin número de expresiones artísticas ante las cuales él tendrá oportuna respuesta.

El momento crucial en la formación de V. Eusa coincide con el último cuarto de ese período bicentenario y las manifestaciones expresionistas de su arquitectura, incluso su romanticismo tardío manifestado en la evocación de un mundo oriental, aparentemente lejano culturalmente, pero que él sentía próximo y cercano espiritualmente,

¹ De 1750 en adelante, los arquitectos actuaron por motivaciones que no habían tenido vigencia hasta entonces, o la habían tenido muy escasa, y estos ideales no solo se sucedieron en continuos cambios, como en una serie evolutiva, sino que reaparecieron en modos y combinaciones diversas durante los dos siglos siguientes. La afición de los arquitectos de la segunda mitad del siglo XVIII a las alusiones históricas, las justificaciones analógicas, las perspectivas asimétricas, un brutal detallismo, la utilización de tipos orientales y técnicas pictóricas, no solamente los diferencia de la tradición de los siglos anteriores, sino que los relaciona íntimamente con los arquitectos de hoy, dando unidad al período 1750-1950, por lo cual éste puede considerarse como un solo período arquitectónico.

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1998 Col. "GG Reprints", pág. 9.

al igual que la reivindicación de lo vernáculo y pintoresco en obras fantásticas como las colonias escolares de la Caja de Ahorros de Navarra o incluso en algunos de sus jardines, son actuaciones que van mas allá de la adscripción a un estilo arquitectónico coyuntural y pasajero. Son manifestaciones cuyo arraigo debemos buscarlo más allá del periodo inmediatamente anterior a su entrada en la Escuela Superior de Arquitectura.

Todas estas manifestaciones de su obra encuentran sentido al engazarlas en la tradición de una formación profesional que encuentra su germen ideológico en la fundación en 1752 de la Academia de BB. AA. de San Fernando bajo patrocinio de Fernando VI.

*El descubrimiento de lo “Romano”:
primeros balbucesos de una teoría
arquitectónica.*

A partir del siglo XVI llegan al conocimiento de los arquitectos españoles *De Architectura*, la obra de Vitruvio a través de la traducción de S. Serlio, así como las obras de otros teóricos: Alberti, Vignola, etc. En este ambiente de entusiasmo creyendo encontrar en la arquitectura clásica el origen de la tradición, se inicia la construcción de un corpus literario específicamente arquitectónico que será soporte, al menos teórico, de la producción arquitectónica venidera. Ya que su influencia en la práctica real será de muy distinto grado, muy desigual.

La publicación de “Las medidas del Romano” de Diego de Sagredo en 1526, supone el primer esfuerzo intelectual por sistematizar el conocimiento del oficio de arquitecto dentro de la corriente humanista instaurada en Europa en esa época. Su publicación supuso un hito en la literatura arquitectónica española y europea del

quinientos², a pesar de su escasa influencia en la transmisión del nuevo arte, ya que sus láminas más bien pueden considerarse como un catálogo ornamental destinado a facilitar las labores de canteros y otros oficios similares, mas que un discurso teórico sobre la arquitectura que busca renovarse mirándose en el espejo de los romanos. No obstante el valor simbólico de su aparición no puede desdeñarse, pues este hecho nos indicaría hasta que punto el ambiente cultural en España había madurado, y permitía reconocer en la figura del arquitecto, no solo a un maestro de obras, a un maestro mayor, sino un intelectual que ejercía su oficio en la construcción incorporando una reflexión en clave filosófica, matemática y artística.

Luis Cervera Vera, en su introducción a la edición facsímil de la obra de D. de Sagredo indica cómo “hasta entonces no había existido en nuestras tierras una clara distinción entre la tarea intelectual y el trabajo manual de quienes intervenían en la creación arquitectónica. Los artífices que levantaban las fábricas del gótico tardío, al igual que los constructores platerescos, eran denominados maestros de obras cuando dirigían un edificio, o les llamaban maestros mayores en el caso de que la dirección fuera de construcciones de gran importancia y tuvieran a sus órdenes varios maestros de obras. Los conocimientos artísticos adquiridos y las técnicas utilizadas para levantar sus fábricas, eran transmitidas de unos a otros a través de sus talleres, únicas escuelas donde se conservaba vivo el saber constructivo, a la vez experimental y utilitario de aquellos hombres”.³

² NIETO, Víctor; MORALES, Alfredo J.; CHECA, Fernando. *Arquitectura del renacimiento en España 1488-1599*. Madrid: Ed. Cátedra, 1989. pág.217.

³ CERVERA VERA, Luis. “Introducción” en edición facsímil de la obra de SAGREDO de, Diego publicada en 1526, *Las medidas del*

Juan Bautista de Toledo y su discípulo Juan de Herrera representan el ideal de este nuevo hombre, ya plenamente capacitado para construir un edificio de alto valor iconográfico como El Escorial, el gran monumento del Renacimiento español.

Su autor, Juan de Herrera se nos presenta como el primer arquitecto humanista con una educación en la línea de Alberti, había estudiado filosofía y humanidades en Valladolid, dominaba las matemáticas y la geometría y viajó a distintos países europeos⁴, entre ellos Italia. Para E. Llaguno “Era este arquitecto, como los deseaba Vitrubio, de ánimo desinteresado y generoso”⁵.

De esta desinteresada labor, surgió un estrecho vínculo entre el monarca y el arquitecto que fructificó en la creación de una Academia de matemáticas y arquitectura, civil y militar. Esta Academia fue próspera desde su inicio y se mantuvo durante los reinados de Felipe III y Felipe IV. En ella, indica L. Cervera Vera, “. . . debería formarse hombres expertos y que entienden bien las matemáticas y el arte de la arquitectura y las otras ciencias y facultades a ellas anexas”⁶.

Romano. Col. Juan de Herrera, Madrid: Albatros Ediciones, 1976. pág. 12.

⁴ PADRÓN DÍAZ, Carmelo. *La profesión del arquitecto*, Dpto. de Construcción Arquitectónica, C.O.A. de Canarias, demarcación de Gran Canaria, 1996, pág. 68.

⁵ LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, por D. Juan Agustín Cean-Bermúdez*, (Madrid, 1829, cuatro tomos). Madrid: edición facsímil de Turner, S.A., 1977. Tomo II. pp. 140 y 141.

⁶ CERVERA VERA, Luis. “Semblanzas de Juan Herrera”, en *El Escorial 1563-1963*, Tomo II, Arquitectura y Arte, Madrid: Ediciones del Patrimonio Nacional, 1963. Referencia tomada de la obra “Discurso del Señor Juan de Herrera, aposentador Mayor de S. M., sobre la figura cúbica”, Editora Nacional, Madrid, 1976, pág. 293.

La Academia tuvo un importante papel en el desarrollo de las ciencias exactas, así como en la divulgación de manuales y tratados arquitectónicos. A través de ella fueron conocidos en España Vitrubio, Alberti o Vignola. Esta época que podemos considerar de esplendor por acercar a España a las corrientes humanistas europeas sufrió un considerable retraso durante la época barroca siguiente. El apogeo cultural alcanzado durante el siglo XVI, se diluye a lo largo de los años siguientes, y el arquitecto poco a poco va abandonando su faceta humanista para ocuparse de cuestiones formales relativas al decoro de los edificios. Cuestiones éstas que podemos considerar “ligeras” y menores, cuando el pensamiento arquitectónico no van más allá del ropaje con el que se reviste la construcción. Este esfuerzo dirigido hacia el recargamiento formal del edificio agota las energías del arquitecto para entender el “orden” en el sentido serliano, como un sistema compositivo coherente y dotado de un significado propio. Salvo algunas excepciones, es muy común observar en la arquitectura renacentista española la presencia del pedestal, la columna y el entablamento como elementos constitutivos de la tramoya ornamental del edificio. El arquitecto paulatinamente ha dejado de ser el humanista formado en el Renacimiento y su trabajo ahora poco diferenciado de los artesanos va siendo asumido por éstos, básicamente por aquellos que tenían en el dibujo una base técnica de su oficio como retablistas, imagineros, adornistas, . . .

E. Llaguno criticó duramente la labor de todos ellos. y en el Cap. LXVII de sus Noticias, comenta con sorna, como “La depravación de la arquitectura fue creciendo cada día de tal modo, que entrado ya el siglo XVIII llegó en la línea de lo malo á un término, que era imposible pasar adelante, con particularidad en los retablos, en las portadas y en los adornos. Quien no los haya

visto ignora hasta dónde puede llegar el desarreglo de la fantasía. Nuevas inundaciones de gentes bárbaras, centenares de años parece no bastarían para correr el inmenso espacio que hay entre Francisco Bautista y Ribera. Lo peor fue que a los nuevos heresiarcas vinieron a las manos obras que para rubor nuestro se hacen notables, unas por su magnitud, otras por su situación y otras por la riqueza de los materiales”⁷.

Y al referirse a la obra de Pedro de Ribera no es menos implacable, “Desde que hizo la primera se le debió recoger para curarle el cerebro, y destinar casa para todos los fatuos delirantes que ha habido y hay todavía”⁸.

Este panorama teñido de pesimismo, y hasta desolador nos dibuja a un arquitecto que ha perdido las armas del pensamiento y la reflexión, ha abandonado los conocimientos teóricos de su oficio y se ha transformado en un artesano práctico.

Los primeros arquitectos aportaron al escenario arquitectónico español el reconocimiento de un técnico que incorporó a la tarea manual de la construcción, un trabajo intelectual hasta entonces desconocido, o al menos no reconocido. El reconocimiento de esta labor intelectual vendrá de la mano de las nuevas corrientes de pensamiento impulsadas por el humanismo y la difusión de la obra de Vitrubio. Impulso que como hemos visto fue desigual y con el tiempo se fue desvaneciendo tras el dosel de una decoración excesiva, que si bien mostraba las formas clásicas, ya no poseían el espíritu que las animaba.

Este vacío teórico, transformó su quehacer profesional en un arte particular y local en comparación con otros países europeos, y

⁷ LLAGUNO Y AMIROLA, Emilio. *Op. cit.*, Tomo IV, pág. 102.

⁸ LLAGUNO Y AMIROLA, Emilio *Op. cit.*, Tomo IV, pág. 106.

teñió su labor de un tradicionalismo que apoyado por la iglesia resultaba del agrado de la población. España volvía a ser “diferente”⁹, a establecer esa distancia con el resto de Europa que tanto le iba a pesar. Su arte se vuelve pintoresco y original a los ojos de los europeos y sus intereses ya no se corresponden con los intereses de la nobleza que como promotora del desarrollo artístico de esta nueva época estaban caracterizando las grandes obras de Francia e Italia.

Este momento “castizo” del arte español ignorante de lo que sucedía en Europa, lo describe Alicia Quintana del siguiente modo:

*La arquitectura se complacía en todo lo difícil y artificioso, siguiendo esta línea de popularización de unas formas ya aceptadas que tan exactamente define al Barroco. Esta arquitectura caminaba muy de acuerdo con el genio hispánico, que además estaba muy influido por el amor a la escenografía que venía caracterizando por igual las fiestas y los funerales de los últimos Austrias. Dominaba por todas partes este estilo “churrigueresco” que tan grandes diatribas iba a merecer después por parte de los académicos posteriores*¹⁰.

Si en el periodo del Renacimiento español encontramos una inquietud cultural inspirada en la experiencia italiana que produce las

⁹ La ocupación musulmana de la península durante los siglos VIII al XV supuso un paréntesis en la evolución artística y cultural de España. De pronto la tradición cultural occidental de la que participaba la Península fue drásticamente modificada. Y esta alteración en su desarrollo evolutivo introdujo en el acervo cultural un nuevo sentir un nuevo afán que superponiéndose a la tradición existente, la alteró con elementos de un lenguaje formal foráneo que acabó caracterizando la producción artística de España en esa época, y produciendo una arquitectura específica y única, de la cual son buena muestra la Alhambra granadina y la Mezquita cordobesa.

¹⁰ QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia. *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid: Xarait ediciones, 1983. pág. 21.

primeras aportaciones teóricas al entorno arquitectónico español. En el periodo siguiente, en la época barroca, el ideal clásico que se había construido sobre la obra de Vitrubio, se desvanece. El arquitecto abandona el componente teórico que había adquirido, se vuelve menos intelectual transformando su profesión en un oficio práctico. Este debilitamiento en la obra del arquitecto que produce la ausencia de pensamiento teórico, fue causa de un vacío que paulatinamente fue ocupándose por aquellos oficios satélites que se habían desarrollado en torno a la arquitectura. Los talleres de imagineros, retablistas y otros, empezaron a ser los asignatarios de los encargos que antes recibían los arquitectos. El clero encontró aquí la oportunidad de ejercer su influencia sobre unos gremios que no disfrutaban de los privilegios sociales del arquitecto (éste seguía vinculado a la nobleza y la realeza), y sintiéndose más cercanos al pueblo, su arte fue transformándose, perdiendo el valor universalista que aportaba el contenido teórico de los manuales y tratados clásicos, y convirtiéndose en un arte “castizo” y local que prosperó gracias a la aceptación popular que tuvo. El abandono del pensamiento, de ese referente universal que posibilitaba poner en plano de igualdad el ideal del arquitecto italiano, francés o español, por una visión más práctica y ensimismada de la profesión, relegó al arquitecto español a una situación de empobrecimiento que se ocultó tras un muro de sobre ornamentación, y formas arquitectónicas “manoseadas”. Los talleres abandonan el canon arquitectónico, la “concinnitas” albertiana decididos a desplegar todo un repertorio de formas exuberantes y abigarradas. Mantienen los órdenes arquitectónicos; pero ahora, como un elemento más del repertorio ornamental. La contención del periodo anterior ha sido superada y tras las expediciones de Colón, se abren nuevos tiempos y sobre todo un nuevo

mundo para exportar y expandir el nuevo arte.

Esta tendencia en el arte español por encontrar en la manifestación artística local una razón de ser y existir mas allá de aspiraciones con una proyección de mayor universalidad, aparece como una constante en la actitud de una buena parte de los artistas españoles y que es posible rastrear a través incluso de los propios tratados de la época¹¹. Esta “actitud”, aunque con distintos grados de intensidad, está presente a lo largo de la historia moderna española, y se mantiene a la espera de situaciones mas propicias que le permitan manifestarse de manera más explícita.

A pesar del carácter local de esta arquitectura, la oportunidad que ofrecen las colonias del nuevo mundo, permiten transformar estos esquemas decorativos en un estilo internacional, que a la vista de los resultados gozó de gran éxito y aceptación allá donde se produjo.¹²

¹¹ MARÍAS, Fernando. “Orden y modo en la arquitectura española”, en FORSSMAN, Erik. *Dorico, Jonico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Xarait ediciones, 1983. En esta obra, Marías comenta la presencia de lo “gótico” incluso en arquitectos tan fuera de sospecha como Guarini, Fischer von Erlach o Laugier. En España señala a Caramuel como el autor de un nuevo orden gótico en su “Arquitectura civil y oblicua” de 1678. y antes que él, el jesuita flamenco Juan Carlos de la Faille, en su “Tratado de Arquitectura” manuscrito en 1636 también apunta la idea de señalar el gótico como un “genero nuevo de edificar”.

¹² *Como soporte de contenidos ideológicos - . . . - representó un papel de intermediaria entre la metrópoli y las colonias. La “transferencia” de tipos arquitectónicos, de esquemas decorativos y de formas estilísticas funcionaba tan bien que en ocasiones edificios construidos en diversos rincones del mundo se parecen más entre sí que los construídos en regiones limítrofes de España y Portugal.*

Pero esta situación que duró desde mediados del siglo XV hasta el siglo XVII tocó fondo. Y al albur de una nueva situación socio-política, con la proliferación de los regímenes absolutistas, aparece en la sociedad un movimiento artístico por la recuperación del ideal clásico. La Academia será la institución que posibilite esta recuperación.

La Academia: el modelo francés, la sistematización del conocimiento arquitectónico.

Las Academias gubernamentales o patrocinadas por la realeza a las que aquí me refiero como el antecedente inmediato a lo más tarde acabarían siendo las Escuelas Técnicas (como sería la de Arquitectura), se constituyeron en lugares cuyo cometido era el estudio, la discusión y divulgación tanto de la ciencia como del arte. Si el origen histórico lo encontramos en la Academia platónica, constituida por la comunidad de seguidores del filósofo. El referente intelectual en el que se miraron las academias de la Ilustración data del segundo tercio del siglo XV, cuando Cósimo de Médicis recupera el término academia para denominar al círculo filosófico que él creó como emulación del creado por Platón. A partir de finales del siglo XVI las Academias se transforman en instituciones cerradas destinadas a salvaguardar los intereses de sus miembros y a formar a jóvenes artistas bajo un régimen educativo perfectamente reglado y estructurado¹³.

De estas Academias surgieron tratados y manuales que supusieron en primera instancia la reflexión sobre el propio oficio y la sistematización de los conocimientos que sobre el mismo se poseía a fin de poder ser transmitidos a otros.

BORNGÄSSER, Barbara. "Arquitectura barroca en España y Portugal", en VV.AA. *EL BARROCO*. Köln: ed. Könemann, 1997. p. 79.

¹³ QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia. *Op. cit.* pp 17 a 20.

Este esfuerzo intelectual por dotar de una estructura lógica el aprendizaje de un oficio que hasta entonces podríamos considerarlo artesanal, supuso entre otros logros, la conquista de una consideración social de aquellos que integraban la Academia; así como la de los alumnos y demás gentes a ella vinculados.

Los oficios que se aprendían en las Academias pasaron a ser considerados como Artes liberales, como así ocurrió con pintores, escultores y arquitectos.

Algunas de las actividades que se impartían en las academias llevaban implícito el "gen" científico, como en las academias de matemáticas o en las ciencias naturales. Otras, incorporaron el método científico en la organización de sus enseñanzas y la elaboración de los contenidos de las distintas materias.

Se produce un importante cambio en la relación del individuo con la Naturaleza. Ésta estaba dejando de ser una incógnita, una desconocida, y el método que había servido para desentrañar sus secretos y conocer su mecánica, se aplicaba ahora a las otras ramas del conocimiento, no solo a las estrictamente científicas; sino también a aquellas otras de índole más artística.

En España las Academias surgieron muy temprano. Hay noticias de Academias que existían desde 1606¹⁴, en concreto una Academia de Pintura en Madrid. A pesar de su origen "temprano", las Academias españolas no supieron imponer su modelo y su influencia fue muy limitada, quizás al ámbito local, ya que el modelo que prosperó fue el de la Academia francesa. Para Fco. Calvo Serraller "las razones de este fracaso fueron, en todo caso, múltiples, aunque, entre todas ellas, quizá predominaran la de la

¹⁴ CALVO SERRALLER, Francisco. "Epílogo" en PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte*. Madrid: Ed. Cátedra, 1982. p. 210.

inseguridad jurídica que afectaba a la profesión de pintor, (. . .), su emancipación del artesanado, así como la de la progresiva debilidad del Estado, cuya decadencia le impide asumir su protagonismo como mecenas, siendo la aventura del Palacio del Buen Retiro quizá su postrera forma de esplendor. De manera que todas estas iniciativas académicas que hemos ido comentando se quedaron casi siempre en el estado de incipientes promesas, quebradas la mayoría de las veces por los motivos más fútiles. Fueron, en realidad, sueños fugaces, que no resistieron el peso de la realidad. Por tanto, es ridículo dar más importancia que la que tuvieron a estas reuniones informales de carácter local, sobre todo al considerar su casi total incapacidad legal vinculante”¹⁵.

El modelo francés de academia, devenía de una concepción de un estado centralizador, en el que se identificaba la nación con el estado y éste con el monarca. Es esclarecedor en este sentido la célebre frase de Louis XIV “L’ètat c’est moi” que muestra de un modo prístino la realidad social y política que se perseguía¹⁶. El mantenimiento de este absolutismo político, requería de una extraordinaria organización y eficiencia del propio estado, para poder soportar los considerables costos que este sistema estatal de control suponía, y para ello se requería productividad y disciplina. Esta sistematización en el gobierno de las cosas, tan útil para la acción política, y que tan buen resultado estaba dando para los objetivos

¹⁵ CALVO SERRALLER, Fco. *op. cit.* p. 217.

¹⁶ Aunque fue con Enrique IV, que Francia comenzó una progresiva centralización administrativa, sería con su sucesor Luis XIV con el que se concluiría el Estado absolutista. El control económico por parte del monarca era imprescindible para la consecución del estado absoluto, y fue su ministro Colbert quien diseñó los principios económico-políticos para conseguirlo, basados en la productividad y disciplina.

administrativos que se perseguían, se aplicó a instituciones de naturaleza distinta a la del estado, entre ellas a las Academias. Y fue este modelo, pensado por y para una monarquía absolutista y que triunfó y se extendió por Europa, el que sirvió de modelo para la creación de la Academia española.

Analizando la formación de las Academias en España, se observa como éstas no surgen por el impulso de fuerzas interiores que latentes en los poderes fácticos de la sociedad promueven y facilitan su creación. Más bien al contrario, fue un acto inducido por gentes del país que en estrecho contacto con el exterior importaron un modelo surgido fuera. Por ejemplo entre las Academias primeras, las de Valencia y Sevilla se constituyeron gracias a las aportaciones de una generación más cosmopolita que conocía las experiencias que se estaban llevando a cabo en el exterior, concretamente en Italia.¹⁷ Y de la misma manera, los “promotores” de la que sería Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Francisco Meléndez y José Domingo Olivieri conocían de primera mano la experiencia italiana. Ceán Bermúdez afirma que Meléndez “como había visto en Italia los progresos que hacían los jóvenes con el estudio en las academias, se resolvió a escribir e imprimir en Madrid el año de 1726 una representación al rey . . .”. Y más adelante, cuando la Academia fue creada y elegido Olivieri como su primer director general, insiste, cómo de esa manera “*quedó reservada esta gloria a un extranjero*”.¹⁸

¹⁷ *¿Cómo llegó a producirse semejante iniciativa en Sevilla? No hay que olvidar el precedente de Pacheco, pero, no obstante, estamos ante otra generación: la de Murillo, Valdés Leal y Herrera el Mozo, los dos primeros familiarizados con el cosmopolitismo cortesano y el último – Herrera -, por aquellas fechas recién llegado de Italia.* CALVO SERRALLER, Fco. *op. cit.*, pág. 215.

¹⁸ CALVO SERRALLER, Fco. *op. cit.*, pág. 219-220.

Así pues, tras aquellos intentos fallidos por constituir academias de ámbito local, el establecimiento de unas nuevas relaciones socio-políticas, con un poder absoluto por parte de la monarquía sobre todos los aspectos que rigen la conducta social, possibilitó por fin la creación de esta nueva institución: la academia estatal.

La labor de la Academia supuso el enfrentamiento al “casticismo” imperante en el gusto popular. Así pues, para regenerar este tipo de cosas, la Academia potenció el “cosmopolitismo”, como antídoto a este localismo endémico español, y adoptó el clasicismo como estilo oficial que además se ajustaba de forma más adecuada a una enseñanza racional.

La labor uniformadora de las Academias, la creación de un estilo nacional y cosmopolita potenciado desde el mismo estado, supuso la proliferación de las escuelas de dibujo al amparo de las distintas academias locales. Este impulso de las artes a través de una labor pedagógica reglada abrió la posibilidad de extender el conocimiento de las artes más allá de los círculos artesanales. Pero esta ardua labor institucionalizadora desarrollada a lo largo de 200 años por el estado, construyó igualmente una rígida normativa que extendida por toda la geografía nacional, lo controlaba todo.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII empieza a cuajar un movimiento ideológicamente opuesto a la inspiración centralizadora y controladora de la Academia que eclosionará con la caída del Ancien Regime y el triunfo de la Revolución Francesa. Louis David al grito de “acabemos con las funestas academias” señalará a los revolucionarios románticos el camino a seguir, donde la emancipación del artista de todo yugo normativo y reglamentado será una máxima de sus conductas.

Esta liberalización del artista corrió pareja a la liberalización mercantil que trajo la

revolución burguesa y cuya consecuencia fue una nueva percepción del arte. Una nueva percepción del arte que reclamaba la necesidad de reformar el sistema de enseñanza de la academia, que ya no se ajustaba a las necesidades de la nueva situación socioeconómica. Surgen de este modo las escuelas especiales encargadas de formar sobre una poderosa base científica, a los nuevos técnicos que exigía esta sociedad renovada, para así, poder satisfacer las necesidades que reclamaba la ciencia y el arte. Esta exigencia, unida al profundo rechazo que los jóvenes románticos manifestaban por la Academia, propició que a través de estas escuelas especiales, éstos pudieran ver satisfechas sus aspiraciones a una reforma en las enseñanzas artísticas. Fue en este contexto y el empeño inquebrantable de dos jóvenes arquitectos, como fue posible en 1844 la creación de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid.

Antonio Zabaleta debido a su compromiso político con el partido Liberal vivió exiliado en París, en donde siguió los cursos de arquitectura y construcción de la Sorbona relacionándose con Duban y Labrousse, y Aníbal Álvarez como pensionado por la Academia, residió en Roma. Ambos, instigadores en la creación de la Escuela Especial de Arquitectura, gracias a este viaje exterior, conocieron de primera mano la formación del arquitecto en esos núcleos influyentes de Europa que eran París y Roma. Así, no es de extrañar que la primera escuela de arquitectura en Madrid, bebiera de las fuentes intelectuales que manaban en Francia. El rechazo del academicismo que latía en la Francia republicana proclamando la *liberté dans l'art*, fue trasladado a la península junto con otros postulados que reclaman la defensa del Gótico con cuya sinceridad constructiva el nuevo espíritu artístico mostraba su simpatía, y el Renacimiento, que se veía como una síntesis entre el Medievo y el Clasicismo. Detrás de

la reclamación de lo gótico como expresión más cercana a la exigencia artística de la época, surgía la figura de Viollet-le-Duc que exhortaba a la independencia del artista, y cuya influencia alcanzó a la generación de Víctor Eusa, a través de algunos profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid como Vicente Lampérez Romea.

Orígenes de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

La Escuela de Arquitectura de Madrid, denominada inicialmente Escuela Especial de Arquitectura, se funda en 1844, justo 50 años antes del nacimiento de Víctor Eusa, cuando el movimiento romántico ya se había instalado en Europa. En España, la Academia de San Fernando, a imitación de su homóloga francesa, favoreció e impulsó la concesión de pensiones en el extranjero para aquellos alumnos sobresalientes. Esta práctica fue determinante para producir una apertura del ambiente intelectual español hacia lo que estaba sucediendo en Europa. Los primeros pensionados se dirigieron a Roma como destino principal; pero también hubo quienes se dirigieron a París “principal enclave del gusto neoclásico”¹⁹. Este contacto con las sensibilidades de otros contextos culturales, propició el acercamiento de los jóvenes estudiantes más inquietos a esas ideas libertarias que en el ámbito académico y artístico se estaban desarrollando en las capitales europeas. Producto de esa política cultural aperturista, fue la formación cosmopolita que recibieron los alumnos entonces, y promotores luego, de la que sería Escuela Especial de Arquitectura de Madrid: Aníbal Álvarez Bouquel y Antonio de

Zabaleta. Ambos se introdujeron en el ambiente romántico europeo: “en Roma toman contacto con el grupo de nazarenos catalanes - ligados a Overbeck y Minardi - y conocieron a través de ellos, el denso pensamiento romántico alemán”²⁰. Por su parte Zabaleta durante su estancia en París, asistió al taller de Felix Duban, y conoció también a Henry Labrouste cuya propuesta para la restauración de los templos dóricos de Paestum “destruía todas las teorías de restauración anteriores y fue considerada como una afrenta a la dignidad académica, lo que a la larga supuso para el arquitecto la condena al ostracismo durante casi diez años, en el transcurso de los cuales dirigió el taller de arquitectura más intelectualizado de todo París”²¹. Ambos arquitectos, respetados y bien considerados entre el grupo de docentes abiertamente críticos con la situación arquitectónica francesa, ejercieron una poderosa influencia sobre el inquieto joven Zabaleta.

Aníbal Álvarez y Antonio Zabaleta se propusieron la reforma de la enseñanza de la arquitectura en España, y en ese empeño, promovieron con entusiasmo y ahínco la creación de la Escuela Superior de Arquitectura como una institución independiente de la Academia de BB. AA. de San Fernando. En su defensa de la E.S.A. esa actitud romántica de entender que el arte trasciende las reglas de los cinco órdenes y que el artista debía ser dueño de su propia energía creadora, hizo consigna de la declaración de Viollet le Duc “développer l’indépendance de l’artiste et à lui assurer cette indépendance qui’il faut tendre si l’on veut avoir un art de notre temps”.

¹⁹ SAZATORNIL RUIZ, Luis. “Madrid-Roma-París. La formación de los arquitectos españoles en el siglo XIX”. En: ALONSO RUIZ, B. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O. (Coord.). *Ars et Scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (S. XIII-XXI)*. Valladolid: Castilla Ediciones, 2008. p.122.

²⁰ SAZATORNIL RUIZ, Luis. *Op. Cit.* p. 123.

²¹ SAZATORNIL RUIZ, Luis. *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la arquitectura española*. Santander: Ediciones Tatín, 1984. pp. 30-31.

Los postulados del empuje romántico, proponían además de la libertad en el arte, la renovación de los estudios de arquitectura, la búsqueda de una arquitectura nacional, la defensa frente a los ingenieros, el impulso al estudio y restauración de los monumentos, . . .

En la nueva formación que la escuela tenía que impartir a los futuros arquitectos, debía de facilitarse la libertad que se le consideraba al artista, al mismo tiempo que se manifestaba un reconocimiento de lo arquitectónico, y por ende de lo artístico en esas otras arquitecturas que la tradición arquitectónica había considerado no cultas: a partir de ahora, se reivindica con determinación la arquitectura gótica, así como las otras arquitecturas nacionales.

Esta reivindicación de la libertad artística del arquitecto, así como la condena del clasicismo, hacían inviable el programa docente de la Academia de BB. AA. de S. Fernando, “entregada a una rutina vergonzosa y falta absoluta de método”²².

Este enfrentamiento en las posturas docentes tras numerosos intentos reformadores, culminó en el establecimiento y organización de la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1844, por medio del R. D. del 25 de septiembre de ese mismo año. Si bien la constitución de la nueva Escuela se debió a los esforzados trabajos de una comisión, se reconoce a los mencionados A. Álvarez y A. de Zabaleta como los impulsores, no solo desde el punto de vista ideológico, sino como autores materiales destacados en todo este proceso.

El colectivo romántico, ideológicamente afín a Álvarez y Zabaleta, se congratuló de la formación que la E.S.A. prometía. Destacando en sus declaraciones lo acertado de incluir en los planes de estudios la parte

científica que ausente o muy minimizada en la Academia, ahora proporcionará al arquitecto una formación completa.

Había en ese entusiasmo, el reconocimiento de una victoria ideológica al conseguir que el arquitecto entrara en la modernidad asumiendo un aspecto técnico en su formación que era ineludible en una sociedad que se incorporaba a los avances técnicos y científicos de la mano del desarrollo industrial.

Al mismo tiempo que se reconocía un valor en la parte científica de la formación, reconocían gran mérito y valía en una enseñanza artística liberada del yugo académico. En la cual, la Arquitectura dirigía su mirada a esas otras arquitecturas no académicas y que se desarrollaron al margen de Atenas y Roma. El idealismo romántico alemán, había prendido en los espíritus de las jóvenes generaciones del XIX que reclamaban el arte de otras edades, el arte gótico, como una experiencia espiritual más cercana, al mismo tiempo que una reivindicación nacionalista en aras a encontrar una identidad nacional propia que los liberara de la influencia artística de Italia y Francia.

Esta actitud, en la recién creada Escuela de Arquitectura de Madrid, supuso volver la mirada a una arquitectura propia que al no estar constituida por los cánones clásicos había sido ignorada por la Academia: la arquitectura románica y la gótica, así como esa otra arquitectura tan característica y genuinamente española como la musulmana, los restos que aun quedaban de la tradición judía, y por supuesto la arquitectura popular, propia de la idiosincrasia regional española.

En este sentido Caveda, uno de los más críticos con la antigua estructura académica indica²³:

²² SAZATORNIL RUIZ, Luis. *Op. Cit.* p. 126.

²³ SAZATORNIL RUIZ, Luis. *Op. Cit.* p. 127.

“General, independiente de los antiguos hábitos y de las doctrinas absolutas, basada en los mejores principios y al nivel de los adelantos de nuestros días, concilió la ciencia con el arte, supo hermanar la originalidad con los preceptos, la inspiración con el buen sentido, y proscribiendo todo linaje de exclusivismo, no vio solo la Arquitectura de Atenas y de Roma, sino también la de la Edad Media, tan fecunda en grandiosos monumentos, y la del Renacimiento, que tan rica y bella se ha mostrado en nuestra patria”²⁴.

A pesar del entusiasmo en reconocer al arquitecto como artista a diferencia del ingeniero que “le basta con ser constructor”. Los planes de estudio debían sistematizar y organizar los conocimientos a adquirir por los futuros arquitectos. Y para esta labor fueron fundamentales las nuevas asignaturas de alto componente teórico que se incorporaban al Plan de Estudios, como Historia de la Arquitectura y Teoría de la composición. El práctico método de J. N. L. Durand que ofrecía un sistema racional para proyectar un edificio, resultó de gran utilidad al completarse con los conocimientos teóricos que ofrecía el Plan. A los alumnos se les ofrecía una amplia visión de la arquitectura que mas allá de los límites temporales y geográficos que ofrecía la enseñanza académica, estudiaban las arquitecturas de todos los tiempos y lugares, incluidas las arquitecturas regionales. Esta tradición iniciada durante esos años, prolongó su manto en el tiempo haciéndose perfectamente reconocible en la formación de arquitectos mas tardíos, como Víctor Eusa, pertenecientes ya al nuevo espíritu del S. XX que se iniciaba.

²⁴ CAVEDA, J. *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. 2 vols. Madrid: 1868. pp. 279-280.

Esta puesta en valor de la arquitectura regional, creó un interés inusitado sobre la arquitectura de las ciudades históricas españolas, que a ojos de los nuevos arquitectos las transformó en “lecciones vivas” de arquitectura. Así, en 1850 Antonio de Zabaleta organizó la primera “expedición artística” en el programa docente de la Escuela Especial²⁵. Estas actividades docentes llevadas a cabo por la Escuela de Arquitectura, se unían a aquellas otras de envergadura nacional como la publicación de Monumentos Arquitectónicos de España, o la misma labor profesional de los arquitectos dedicada a la restauración y recuperación del patrimonio nacional²⁶, consolidaron la creación de un ambiente intelectual y cultural que ponía en valor toda la herencia recibida del pasado. Una herencia del pasado artístico que posibilitaría en el ámbito arquitectónico el desarrollo del eclecticismo como el lenguaje característico de la segunda mitad del siglo XIX.

Los años de formación de Víctor Eusa.

V.E. inicia sus estudios en Madrid en el año 1911, siete años antes, en 1904, se celebra en la capital de España el VI Congreso Internacional de Arquitectura. El Tema I trata del “Arte moderno”. A continuación se celebró el Congreso Nacional de Arquitectura. Esta circunstancia supuso el

²⁵ SAZATORNIL RUIZ, Luis. *Op. Cit.* p. 130.

²⁶ Este interés en la recuperación del patrimonio histórico, fue una de las actividades que caracterizó al influyente grupo romántico francés. J.-F. Duban - uno de los más señalados miembros de este grupo antiacadémico - intervino en obras tan paradigmáticas de la historia francesa como la Sainte Chapelle, Château de Blois, Fontainebleau y el Louvre. Por su parte, de H. Labrousse son conocidos los controvertidos envíos que realizó a la Academia desde Roma en los que reproducía los templos de Paestum con su policromía original. Las actividades de estos arquitectos fueron el aliento que impulsó en esos arquitectos españoles la vocación restauradora.

contacto de los arquitectos españoles con las corrientes europeas modernas al mismo tiempo que la difusión del Modernismo en Europa.

El Director de la Escuela de Arquitectura D. Ricardo Velázquez Bosco será el presidente de la Sociedad Central de Arquitectos y del Congreso Internacional celebrado en Madrid. Es a propuesta del Claustro de la Escuela Superior de Madrid que se desarrollará el Plan de Estudios para la enseñanza de la Arquitectura y que se aprobará por Real Orden el 23 de octubre de 1914.

Cuando V.E. inicia sus estudios de arquitectura, el Plan de Estudios vigente en España era el de 1896. Vigente por poco tiempo, ya que V.E. inicia los Estudios Preparatorios en la Facultad de Ciencias en el año 1.911. Tan solo tres años después se aprobará el nuevo Plan de 1914.

En el momento de aprobación del plan se estaban recibiendo las primeras aportaciones desde Europa del movimiento moderno. Y parece que con mucha receptividad por lo que comenta T. Anasagasti²⁷. Parece que los planteamientos del Movimiento Moderno se recibieron en España sobre todo desde Alemania y no solo por el interés que causaron entre los españoles las propuestas de H. Muthesius²⁸ en el VI Congreso Internacional celebrado en Madrid.

En los Estudios Preparatorios se impartían conocimientos tanto de materias artísticas

²⁷ ANASAGASTI y ALGAN, Teodoro. "La arquitectura alemana" en *La construcción moderna*, año XIV, nº 6, 30 de mayo de 1916, pág. 88.

²⁸ H. Muthesius sostuvo en el C.I.A. que la ingeniería tuvo su completo desarrollo a lo largo del siglo XIX, sin preocuparse de las formas tradicionales de la arquitectura, y deduciendo que la arquitectura moderna no puede desarrollarse socialmente, sino por su estrecha unión al arte de la ingeniería.

como científicas. Aníbal Álvarez propone en un informe al gobierno la conveniencia de establecer un examen de ingreso previo al ingreso en la E.S.A. Así pues los estudios para arquitecto se iniciaban con los estudios en la Escuela Preparatoria, que a partir de 1848 fue común tanto para arquitectos como para ingenieros de caminos, canales y puertos.

La legislación establecía para este fin que el arquitecto cursara previamente en la Facultad de Ciencias dos años de Estudios Preparatorios que opcionalmente podían realizarse en la propia Facultad de Ciencias, o bien libremente. Si bien en este último caso debían superarse exámenes con tribunales formados por profesores de la propia Escuela. Superados los Estudios Preparatorios en la Facultad de Ciencias, se ingresaba en la Escuela de Arquitectura para realizar la Enseñanza Preparatoria durante dos años. A continuación y una vez superados estos dos años se iniciaba la carrera propiamente dicha, o Enseñanza Especial que durante cuatro años procuraba al alumno las teorías científicas y artísticas necesarias, los trabajos y ejercicios plásticos y gráficos correspondientes así como expediciones por España para el estudio de sus monumentos y edificios. El curso académico duraba ocho meses, desde el 1 de Octubre hasta el 31 de Mayo.

Para poder acceder al título de arquitecto, el alumno debía tener aprobadas todas las asignaturas de la Enseñanza Especial y haber realizado un Proyecto Fin de Carrera. Este P.F.C. debía desarrollarse como si fuera a ser realizado y cumpliendo con la legislación vigente.

Víctor Eusa cursó los Estudios Preparatorios según este plan de 1896, entre los años 1911 a 1914, y aunque la mayoría de las asignaturas las realizó en la F. de Ciencias, hubo dos (Análisis matemático y Geometría métrica) que las cursó en la Universidad

Central. El resto de estudios tanto los de la Enseñanza Preparatoria como los de la Enseñanza Especial, los realizó conforme al Plan de 1914. Y así, entre los años 1914 y 1916 realiza los dos cursos correspondientes a los Estudios Preparatorios. Y entre los años 1916 y 1920 los cuatro cursos de Enseñanza Especial, finalizando la carrera en Junio de 1.920.

Los Planes de Estudios que se llevaron a cabo en la escuela de arquitectura desde sus inicios, denotaron tanto la evolución del gusto, como el cambio en la percepción que del arquitecto tenía la sociedad. Visto como artista en sus comienzos, fue derivando cada vez más de ese arquitecto-artística formado bajo la influencia de la academia, a ese otro arquitecto más técnico, cuyos conocimientos científicos no solo lo transformaban en un técnico “útil”; sino que esa formación especializada le abría la posibilidad de expresar la voluntad artística en unas coordenadas más técnicas, y menos referidas al historicismo clásico.

El primer plan de 1848, regulaba los estudios de la nueva escuela, en la que ya se mostraba una visión universal del arte que ponía en orden de igualdad a todas las épocas artísticas, y conseguía así emancipar a la arquitectura de las ataduras de un clasicismo academicista y excluyente. Para ello se introdujeron en el currículo docente asignaturas como Historia de la Arquitectura y Teoría de la Composición que dotaban de base teórica a una enseñanza excesivamente artística proveniente de la academia y que había transformado al arquitecto en mero dibujante. La figura renovada del arquitecto, exigía en su plan de formación, la complementación de un corpus científico que adecuara su capacidad profesional a las demandas de la nueva sociedad. “Sin embargo, todas estas reformas hubieran resultado carentes de sentido si la aplicación del método compositivo racionalista,

derivado de las enseñanzas de Durand, no se hubiera completado con una fuerte formación gráfica, que permitiera a los futuros arquitectos componer “arquitectura” sobre el papel en base a los amplios conocimientos teóricos que el nuevo plan les brindaba”.²⁹

En 1896, se aprueba el sexto Plan de Estudios, para entonces las ingenierías han desarrollado un corpus docente específico que alberga en el seno de su positivismo científico, aquellos elementos que más tarde utilizará el arquitecto para su crítica del clasicismo. Este hecho se manifiesta en la reivindicación del ingeniero como técnico pragmático cuya labor no estaba oculta por los órdenes clasicistas ni el ornamento ocioso. Su formación científica basada en unos contenidos teóricos dominados por la geometría y las matemáticas, junto con una formación basada en la actividad constructiva, le otorgan el aura de técnico que operando con los mismos materiales que el arquitecto se mantiene al margen de la Academia. Esta circunstancia resultaba muy oportuna para todos aquellos que observaban la Academia como una institución agotada y reconocían en este técnico, científico y práctico, al arquitecto anti-clásico, en definitiva a un referente de la modernidad que luchaba por abrirse paso ante los nuevos tiempos.

Esta búsqueda de una nueva expresión para la nueva sociedad intelectual que se está creando, se irá consolidando con los años y

²⁹ ARRECHEA MIGUEL, Julio. *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Universidad de Valladolid, 1989, pp. 85-88, en SAZATORNIL RUIZ, Luis. *Op. Cit.* p. 129.

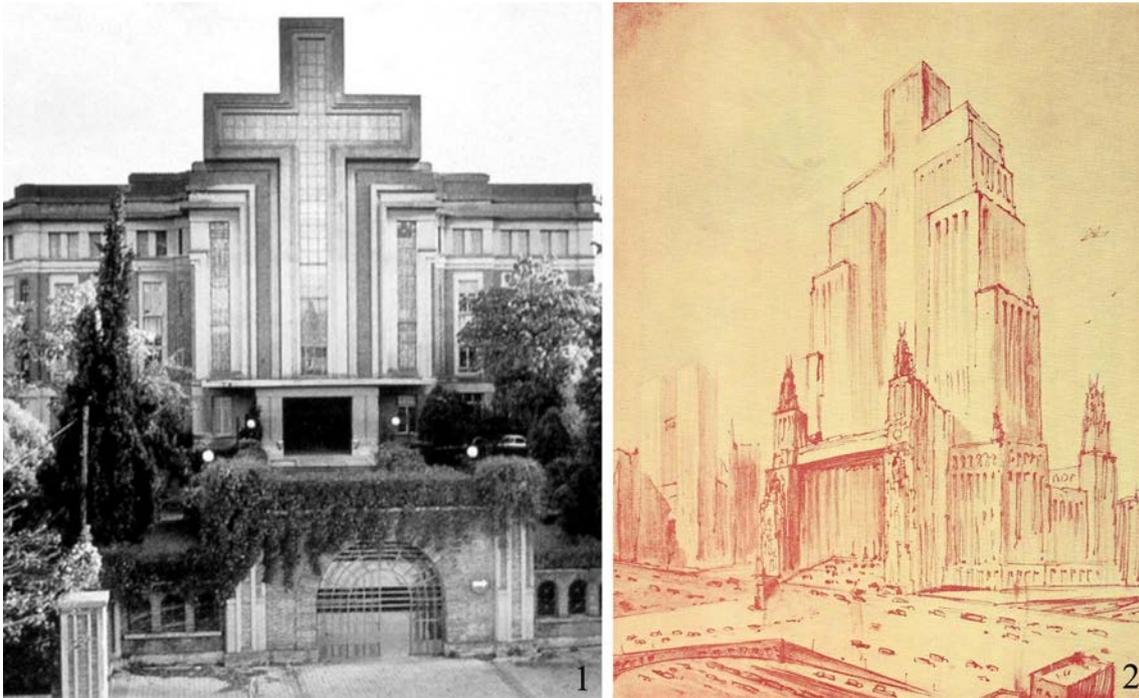


Fig. 1. La "Cruz" como emblema de algunas arquitecturas expresionistas.

1. V. Eusa: Frente del Seminario Conciliar, Pamplona (1931); 2. C. Fernández-Shaw: "La Cruz soñada": propuesta ideal para un rascacielos (años '30).



Fig. 2. La consistencia de un tema: la relación entre el modelo y su copia.

La obra de H. Poelzig (1) inspira como modelo el trabajo de algunos arquitectos españoles.

1. H. Poelzig: Grosse Schauspielhaus, Berlín (1919); 2. L. Gutierrez Soto: Cines "La Flor", Madrid (1927); 3. V. Eusa: Nuevo Casino Eslava, Pamplona (1930).

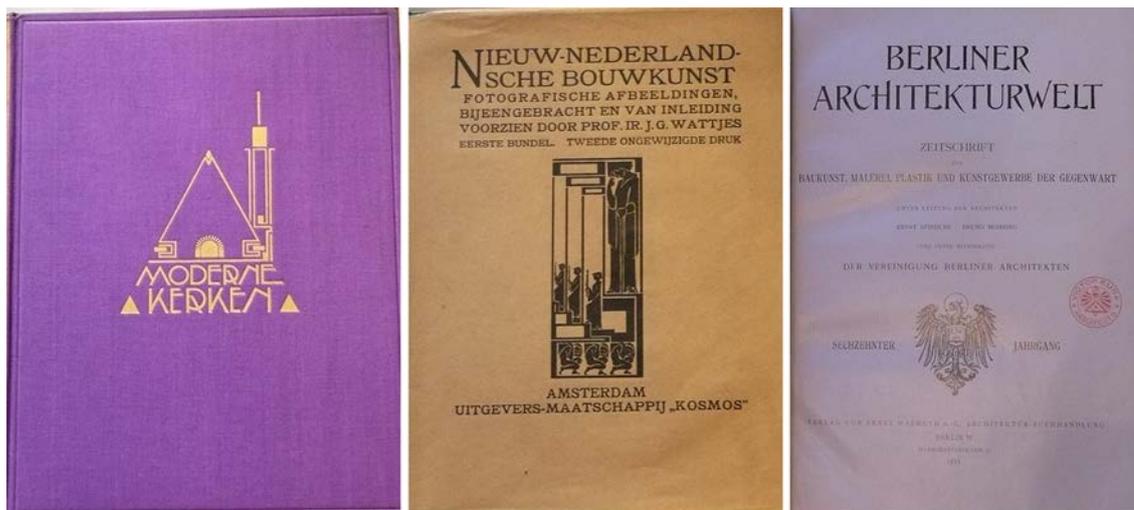


Fig. 3. Ejemplares de revistas internacionales pertenecientes a V. Eusa.

tendrá sus manifestaciones también en los Planes de Enseñanza sucesivos, que corresponderán como hemos visto con los que determinaron la enseñanza recibida por V. Eusa. En el Plan de 1914, T. Anasagasti será un exponente a nivel europeo en el desarrollo y exposición de las nuevas teorías pedagógicas para la formación del arquitecto.

Todos estos esfuerzos irán dando sus frutos en las generaciones posteriores que se formaron con estos planes de estudios en cuyos cuadros docentes encontramos profesores tan comprometidos como el propio Anasagasti e igualmente poseedores de una vasta cultura como L. Torres Balbás o V. Lampérez Romea entre otros.

Fruto de estas enseñanzas surgirá un elenco de arquitectos que marcarán un hito en la historia arquitectónica y cultural de la España de entre guerras. Por mencionar a algunos de estos arquitectos señalaremos a M. Sánchez Arcas y V. Eusa Razquin (que terminaron la carrera en el año 1920), a F. García Mercadal y L. Lacasa que la finalizaron en el año 1921 o a otro insigne internacional como J. L. Sert que más joven que los anteriores finalizó los estudios en el año 1927. Otros arquitectos algo más jóvenes que Eusa como Casto Fernández-Shaw (1896-1978) y Luis

Gutierrez Soto (1900-1977) podemos considerarlos espíritus “gemelos”, en la medida que sus biografías profesionales corrieron caminos semejantes: mostraron un vivo interés por todo aquello que estaba sucediendo en Europa, y encontraron en las figuras de Otto Wagner, Hans Poelzig, o Bruno Taut un renovado espíritu artístico por el que encauzar sus anhelos artísticos, al margen del academicismo decimonónico en el que habían sido formados (Fig. 1 y 2).

En el caso de L. Gutierrez Soto - que finalizó la carrera en 1923, tres años después que V. Eusa - el parecido de su trayectoria personal con la de Eusa es indudable. En ambos arquitectos la Guerra Civil en 1936, marcó un antes y un después en el enfoque de su trayectoria profesional. Antes del año 1936, ambos arquitectos se desenvolvían en la dinámica cosmopolita de una sensibilidad artística abierta a las influencias que llegaban del exterior. Víctor Eusa, por ejemplo, disponía en su biblioteca particular de las revistas que se hacía enviar de Europa, y disponía de ejemplares alemanes, franceses, holandeses, etc., con los que se mantenía al día de todo lo que ocurría en el ámbito internacional (Fig. 3). Este conocimiento del contexto cultural en el que les tocaba

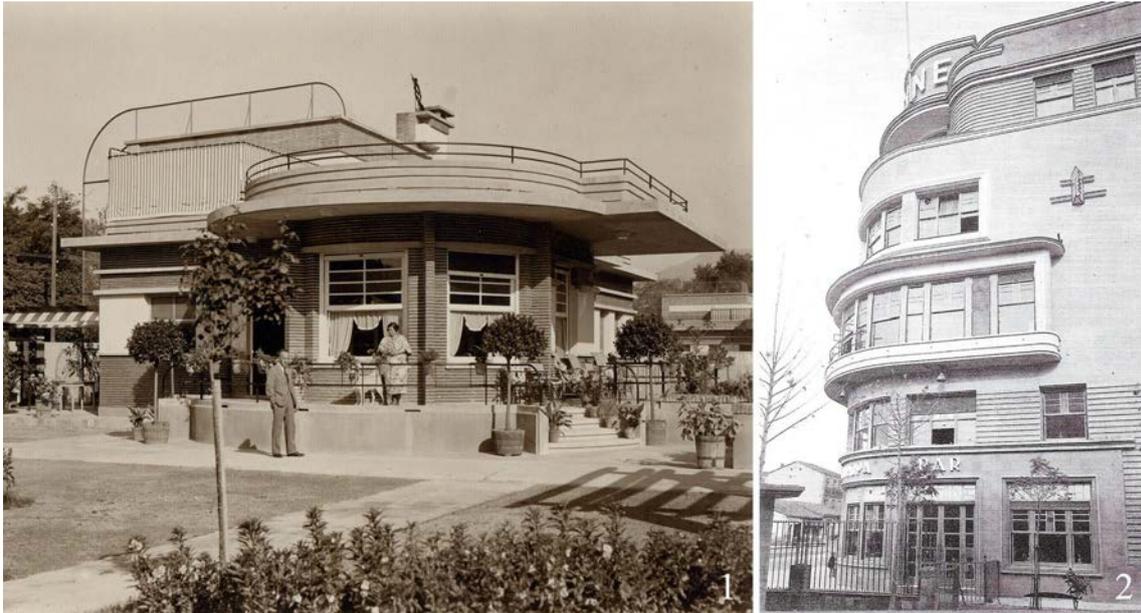


Fig. 4. La continuidad de los muros a través de las formas curvas era un modo de expresión característico de la obra de Erich Mendelsohn, y con ello conseguía otorgar al edificio un gran dinamismo, como exigía la voluntad de forma de los nuevos tiempos.

1. V. Eusa: Casa Erroz (1933); 2. L. Gutiérrez Soto: Cine Europa (1928).



Fig. 5. Víctor Eusa. Colegio Santa Mª de los HH Maristas, Salón de Actos (1951).
En la decoración acústica de este interior, Eusa recupera el uso de la línea geométrica que ya había ensayado en la ornamentación exterior de sus edificios.

intervenir, lo completaban con viajes internacionales para conocer esas arquitecturas de su interés. Eusa entre los años 1920 a 1925 realizó viajes por Europa visitando países como Italia, Francia, Inglaterra, Holanda, Alemania y Austria. Visitó también Turquía, y en Oriente Medio, Palestina y Egipto. Sus intereses por el conocimiento de la profesión hacían que toda experiencia fuera aprovechable para profundizar en lo que ya conocían y aprender de lo nuevo que se hacía.

Tras la experiencia del regionalismo como un intento malogrado por construir desde el eclecticismo un estilo nacional - habría que esperar a la dictadura del General Franco para que éste la impusiera por decreto - en la obra de ambos arquitectos se aprecia el interés que en ellos suscitaron aquellos movimientos artísticos que como el *Art déco* buscaban desde su inspiración naturalística, imponer la forma orgánica como medio de expresión para un arte onírico que finalmente quedaría aniquilado por los acontecimientos internacionales tras el crack bursátil del año 1929.

El formalismo despreocupado del *Art déco* dio paso en la obra de estos arquitectos a un expresionismo “blando”, inspirado en el dinamismo contemporáneo de la obra de Erich Mendelsohn, y que adquiriría su máxima expresión en el tratamiento de la esquina como tema arquitectónico específico (Fig. 4). Las ornamentaciones interiores, también mostraban rasgos comunes entre ambos arquitectos, sobre todo en el tratamiento de la línea geométrica continua (Fig. 5).

Tras la Guerra Civil, ambos “abandonaron” oficialmente la influencia externa europea y continuaron con su quehacer profesional; pero ahora en un formalismo historicista obligado a mirar al renacimiento herreriano como su modelo excelso. Esta mirada hacia atrás, mostraba de un modo fidedigno la

detención cultural de un país al que se obligó a renunciar a Europa. En este contexto involucionista, ambos redefinieron su arquitectura en una obra singular y representativa de ese momento histórico. Una arquitectura de carácter eminentemente conmemorativo - era inevitable que esto fuera así - como lo prueban los ejemplos relevantes que ambos arquitectos legaron al catálogo arquitectónico nacional: en 1940 L. Gutiérrez Soto construyó el Ministerio del Aire (Madrid) (Fig. 6) y V. Eusa proyectó junto con José Yarnoz Larrosa³⁰ el “Monumento a los muertos de Navarra en la Cruzada nacional”; pero otros edificios como la Parroquia de San Miguel arcángel (1950), también proyectado junto con José Yarnoz, guardan una mayor unidad de estilo con el proyecto de Gutiérrez Soto (Fig. 7).

Estas arquitecturas ya no poseían la vitalidad formal de la época anterior y su impostura artística las vaciaba de contenido, convirtiendo a estos edificios en construcciones inocuas para un debate arquitectónico que fuera mínimamente capaz de colaborar en la construcción de la teoría arquitectónica contemporánea. Se intentó recuperar la forma figurativa histórica sin mediar en el esfuerzo la preocupación intelectual elevada que aportara a la sensibilidad contemporánea una revisión seria sobre el fundamento del orden arquitectónico en ~~para~~ la arquitectura del siglo XX. Quizá porque ese debate ya había quedado decidido en la segunda mitad del siglo XIX y resuelto definitivamente a comienzos del siglo XX.

³⁰ José Yáñez Larrosa (1882-) era el hermano mayor del también arquitecto Javier Yáñez (1884-1959) compañero de promoción de L. Gutiérrez Soto con el que compartió el “número uno” de su promoción. Colaboró con su hermano Javier en obras como la reconstrucción del Castillo de Olite (Navara, 1924), y de manera habitual hasta 1936, año en el que Javier se exilió a Venezuela donde murió en 1959.



Fig. 6. L. Gutiérrez Soto. Ministerio del Aire, Madrid (1940).

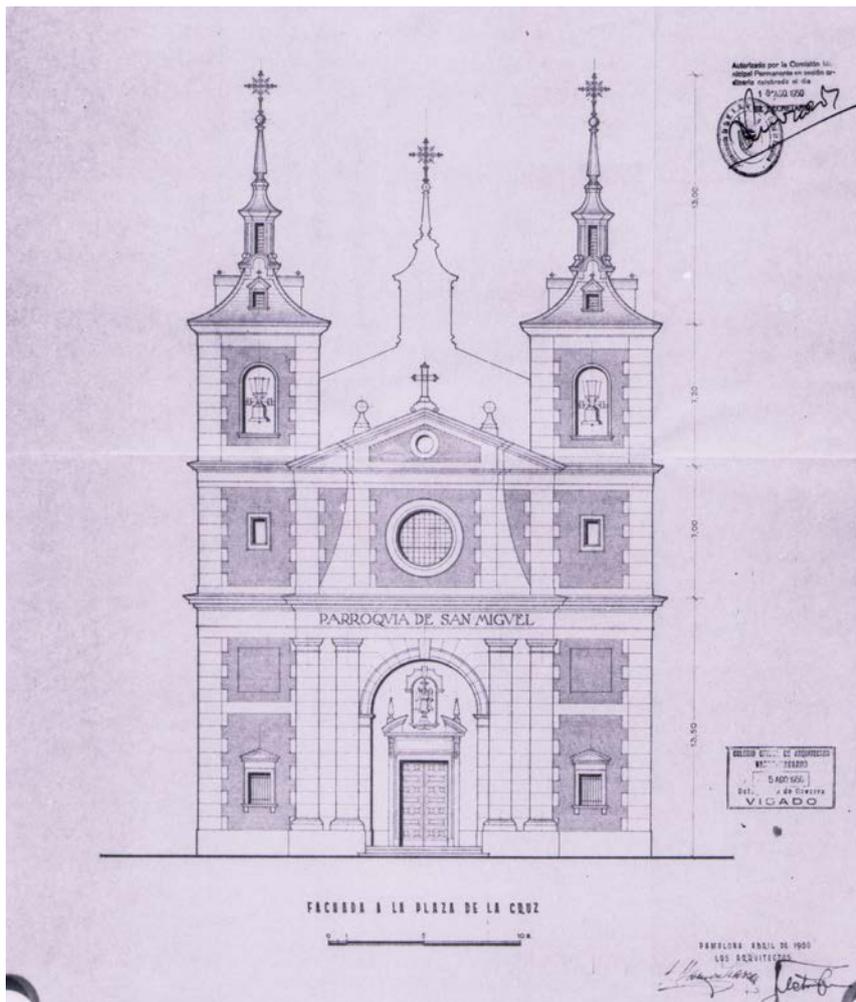


Fig. 7. V. Eusa y J. Yarnoz: Iglesia parroquial de San Miguel, Pamplona (1950).

2. La formación del arquitecto

Así pues, nos encontramos con una arquitectura paralizada ante el acontecer de los tiempos y ajena al devenir de los acontecimientos que se estaban construyendo en el contexto internacional. Una arquitectura que no servía ni como reclamo arqueológico de lo antiguo, tan solo podía adquirir un valor testimonial como símbolo falaz de la imposición de una ideología antidemocrática.

A pesar de estos márgenes estrechos en los que tuvieron que desenvolverse los miembros de esta generación de arquitectos, algunos como Víctor Eusa aún supieron aportar al

contexto nacional obras de interés. En cualquier caso, de estas generaciones de arquitectos entre los cuales se encontraba V. Eusa, surgirán las figuras claves en la dinamización cultural del país y que serán adalides en la introducción de las nuevas corrientes artísticas y culturales que se estaban desarrollando en Europa.

3. TRES MAESTROS:

J.N.L. Durand; J. Guadet; O. Wagner

El siglo XIX: La formación de la modernidad en la arquitectura europea.

El elenco de profesores que aquí se presentan bien pudiéramos considerarlos como la viva imagen de lo que fue la evolución de todo el siglo XIX, desde sus albores hasta su postrimería. Un recorrido jalonado por entusiasmos muy diversos; pero caracterizado en sus dos puntos de inflexión, por dar una respuesta a la exigencia de modernidad, por adecuar la respuesta artística a la naturaleza cambiante de los nuevos tiempos. Reconocemos en él, el sustrato del que se nutrió la vanguardia del siglo XX y que apadrinó el arte de nuestra modernidad.

Con el inicio del siglo XIX, y alumbrado por el “humanismo” de las ideas revolucionarias, Durand definió un sistema de composición que como método de proyecto estaría destinado a permanecer a lo largo de todo el siglo y durante varias décadas del XX. La obra de arquitectos como Mies van der Rohe o Louis Kahn dan fiel muestra de ello. Como decimos, el éxito que garantizó su permanencia, prolongó su existencia durante el siglo XX haciéndolo contemporáneo de otras sensibilidades que buscaban más allá del método científico, nuevos cauces de

expresión¹. El agotamiento del lenguaje historicista decimonónico con el que se había desarrollado el método de composición duraniano, propició la indagación sobre nuevos modos de proyectar ahora menos científicos y sí en cambio más intuitivos. Lo arbitrario, o el acontecer casual de las formas arquitectónicas, que la función interior se manifestara directamente al exterior, y que ésta fuera percibida desde fuera sin intermediación de un lenguaje compositivo preestablecido, revivió una sensibilidad pintoresca y orgánica que tuvo en Alvar Aalto un cualificado representante.

En el método científico de Durand subyace una idea que no es suya; pero la hace propia: la utilidad. Lo útil como universal, como principio determinante de la arquitectura, es un concepto que va evolucionando con el siglo hasta consumir la disyuntiva entre la idea de utilidad frente a la de representación. La pragmática obsesión de emancipar lo

¹ El agotamiento del lenguaje historicista decimonónico con el que se había desarrollado el método de composición duraniano, propició la indagación sobre nuevos modos de proyectar ahora menos científicos y sí en cambio más intuitivos. En la obra de F. Ll. Wright podemos encontrar el eslabón entre el pintoresquismo del XIX y el organicismo del XX.

utilitario, por encima de lo representativo, lo necesario, frente al significado de las formas históricas de la arquitectura. Durand desenmascaró la falacia de la arquitectura como arte imitador de la naturaleza, negó el mito de la cabaña primitiva como ejemplo de imitación de esa naturaleza, al tiempo que rechazaba el origen antropomórfico de los órdenes arquitectónicos, despojándolos en ese momento de todo significado y reduciéndolos a mera comparsa ornamental. Desde entonces el orden arquitectónico como ornamento, queda condenado a su extinción, dado que el ornamento no cumple una función específica y niega el principio de economía.

La utilidad como principio programático con Durand, evolucionó hasta inundar otras esferas arquitectónicas. En un principio - en sus comienzos con el método durandiano - la utilidad como fin último eliminó lo superfluo de la construcción, manifestando los volúmenes edilicios en su cristalina geometría, continuando así la senda abierta por Ledoux. La necesidad del principio de lo útil alcanzó el ámbito tectónico de la arquitectura. A mediados del siglo XIX se exigía a la forma artística "realismo" como la manifestación más adecuada de la modernidad en los nuevos tiempos. La pujante industria como motor socio-económico se hacía presente en los nuevos materiales de construcción y se representaba en ellos. Estructuras como la *Tour Eiffel* o el *Kursaal* de Ostende, representaban la más acertada manifestación de la sensibilidad moderna y artística del momento. La actividad del ingeniero dirigida por la propia naturaleza de su oficio hacia lo práctico, negaba en su necesaria utilidad todo lo superfluo, todo ornamento. Esta actitud de extrema sinceridad, cautivó a aquellos arquitectos que veían en las formas del pasado que cubrían sus edificios una necesidad de cambio.

Labrousse en la realización de sus dos obras maestras - la *Bibliothèque de Sainte Geneviève* y la *Bibliothèque National* - dio un primer paso en la utilización del hierro fundido como material en la construcción arquitectónica. Alumnos suyos como Guadet tomaron el testigo y continuaron la experiencia en proyectos como el *Hôtel des Postes*. Pero todavía la necesidad de historia, el recurso a las formas arquitectónicas antiguas seguía sofocando los edificios por su exterior. La llegada de Otto Wagner supuso un nuevo revulsivo que propició el triunfo del "realismo". El orden arquitectónico con sus formas sobrecargadas de motivos ornamentales, carentes de significado, resultaban mudas para la nueva sensibilidad que se abría paso, y fueron sustituidos por una nueva voz que mostraba sin complejo la ligereza de la nueva construcción.

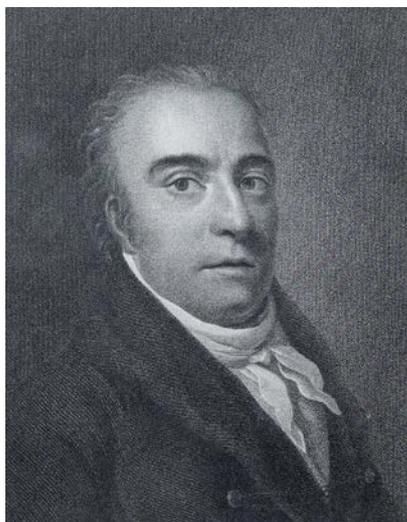
La robustez del muro decimonónico, la construcción aparente de un orden arquitectónico que resultaba ser un engañoso revestimiento, fue sustituida por una construcción que en su sinceridad mostraba el revestimiento con sus anclajes a la vista, evidenciando una construcción muraria conquistada por la técnica. La tecnología oculta hasta entonces tras las formas históricas, era rescatada para ser encaramada como expresión de los nuevos tiempos. En la delgadez necesaria del revestimiento se alumbraba la "ligereza" como paradigma de la nueva modernidad arquitectónica.

El método de composición como soporte geométrico de la acción del proyecto y la utilidad como fin último de la arquitectura, fueron cuestiones inmutables que aun hoy permanecen en la actividad proyectual. El lenguaje formal de esos elementos históricos elegidos para la adecuada expresión de la arquitectura a las exigencias de los nuevos tiempos, fueron los más volubles y los que sucumbieron al inexorable paso del tiempo.

3. Tres maestros

Este proceso no estuvo carente de filias y fobias, y entre la modernidad seminal del XIX y algunas - las más influyentes - del siglo XX surge como trazado por un escoplo una diferencia primordial, un antes y un después. Frente a la modernidad decimonónica heredera directa de un clasicismo al que decide superar, las vanguardias del XX huérfanas de historia se esfuerzan por encontrar un cauce de expresión que les sea propio, un nuevo lenguaje que lo libere de su deuda con el pasado. Es en este proceso demiúrgico, en el que se enclavan las tres figuras que bien pudiéramos considerar como la clave en la evolución arquitectónica de un siglo que inocularía su influencia a las generaciones venideras y de las cuales Víctor Eusa es deudor.

J.-N.-L. Durand (1760-1834)



Jean-Nicolas-Louis Durand nació en París el 8 de septiembre de 1760, de clase social modesta, pudo iniciar sus estudios gracias a las ayudas que recibió de personas cercanas a su círculo familiar.

Al inicio de 1777 - cuando Durand contaba con 16 años - entró a trabajar con L. E. Boullée, quién le tenía en gran estima, quedó impresionado por el talento que mostraba el joven Durand, y fue gracias a Boullée, que

Durand ingresó como alumno de *l'Académie Royale d'Architecture* donde él ejercía como profesor. El paso de Durand por la academia fue efímero y poco destacable: estuvo a las puertas de recibir el *Prix de Rome*; pero sus proyectos tan solo alcanzaron segundos premios o alguna mención. Finalizada esta etapa, se empeñó en la publicación de reproducciones de arquitecturas francesas entre las que se incluían algunas obras de Boullée y Leroy. La escasa actividad constructora de la época condujo a Durand a un aislamiento autoimpuesto y aprovechando su labor como profesor en *l'École Polytechnique* de París, se centró en el estudio teórico de la arquitectura. Desde esta institución asumió el compromiso de dotar a la enseñanza de la arquitectura de un método que clarificara la materia y organizara los estudios de arquitectura. Según señala A. Rondelet², la enseñanza de la arquitectura carecía en esos momentos de un método que dirigiera sus estudios, y el tiempo que tenía asignado en los planes de enseñanza era escaso. A pesar de ello, Durand consiguió elaborar un manual que permitiera al alumno conocer los elementos arquitectónicos, las leyes para su combinación, así como los mecanismos de su composición.

Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle, publicado en 1799, y los dos volúmenes del *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, publicados en 1802 y 1805,

² Antoine Baptiste Rondelet, alumno y biógrafo de Durand, era hijo de Jean Baptiste Rondelet autor del *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*. Sucedió a su padre en la dirección de los trabajos del *Panthéon*. Citado en Sergio Villari, "J.-N.-L. Durand (1.760-1.834), Arte e scienza dell'architettura", Officina Edizioni, Roma, 1.978, nota 1, p.54

fueron las dos aportaciones esenciales de Durand a la historia de la arquitectura. Ambas obras fueron profusamente difundidas, incorporándose a la enseñanza de *l'École Polytechnique* como textos de estudio, y de los dos, el *Précis* fue la de más honda influencia, alcanzando con su influjo la formación de las distintas generaciones de arquitectos hasta los albores del siglo XX.

La visión iluminista, influencia primera de su maestro y mentor - L.-E. Boullée - acabó siendo desplazada por una postura intelectual más próxima a las ideas revolucionarias que proclamaban la enseñanza universal, así como la promoción de una formación científico-técnica que posibilitara el desarrollo técnico y moral de la sociedad³. El empeño pedagógico de Durand se produjo en ese entorno sociopolítico que propició la formación de *les Écoles Spéciales*, un modelo a imitar en la organización de la investigación y la enseñanza técnico-científica.

En este feliz entusiasmo por la construcción de un nuevo sistema educativo se creó *l'École Polytechnique*, una de las primeras escuelas especiales que surgieron al amparo de la nueva política. Los contenidos disciplinares propuestos por Durand en su proyecto educativo son deudores del pensamiento filosófico y científico del grupo *d'Auteuil*⁴, que tanta influencia tuvo en el

desarrollo de esa sociedad post-revolucionaria.

Durand se enfrentó al sistema tradicional de enseñanza de la arquitectura con el que él se había formado. Un sistema que basado en la copia y estudio de proyectos específicos, declaró obsoleto incluso estéril para la formación del arquitecto, ya que “sería muy poco provechoso, pues, seguramente, no se adquirirían así más que ideas particulares, aisladas, que lejos de prestarse un mutuo auxilio, se enfrentarían a menudo unas con otras y arrojarían más desorden y confusión en el espíritu . . .”⁵

La arquitectura, en fin, exige un estudio especializado que permita a aquellos que tienen que ejercerlo un perfecto conocimiento de su materia, y al mismo tiempo ese estudio requiere de un método que sea científico para que organice la materia y permita su aprendizaje desde los elementos más sencillos hasta los más complejos⁶.

Recueil et parallèle des édifices de tout genre, la primera obra publicada por Durand era en un principio una obra compuesta por un conjunto de 6 láminas, a las que en los dos años siguientes se le fue añadiendo el resto. El arquitecto J.L. Legrand que había escrito su *Essay sur l'histoire général de l'architecture*, propuso a Durand incorporar a sus láminas un texto explicativo procedente

y a divulgar la verdad científica como la nueva filosofía.

³ VILLARI, Sergio. *J.-N.-L. Durand (1760-1834): Arte e scienza dell'architettura*. Roma: Officina Edizioni, 1987. p. 48-49.

⁴ Le société d'Auteuil, era un grupo de escritores eminentes, hombres de ciencia o provenientes del mundo de las artes, que bajo el amparo de Mme. Helvetius (viuda de Claude-Adrien Helvétius autor *De l'Esprit*), tomó el nombre de la calle donde esta protectora tenía su casa (Hôtel 59 de la rue d'Auteuil). En este lugar tenían las reuniones este grupo que tomó el relevo a los filósofos ilustrados continuando su labor tras la desaparición de éstos. Su preocupación moral fue, liberar a las mentes del prejuicio y la ignorancia,

⁵ DURAND, J.N.L. *Compendio de lecciones de arquitectura*, ed. PRONAOS, Madrid, 1981, p. 20.

⁶ “De acuerdo con lo que nos indica la razón, de acuerdo con los métodos en uso en las escuelas de ciencias y de artes, donde se enseña a los alumnos a caminar desde lo simple a lo complejo, de lo conocido a lo desconocido, de manera tal que una idea prepara a la siguiente y que ésta recuerda infaliblemente a la otra, nos ceñiremos cada vez más a este plan de estudio . . .” J.N.L. DURAND, op. cit., p. 20.

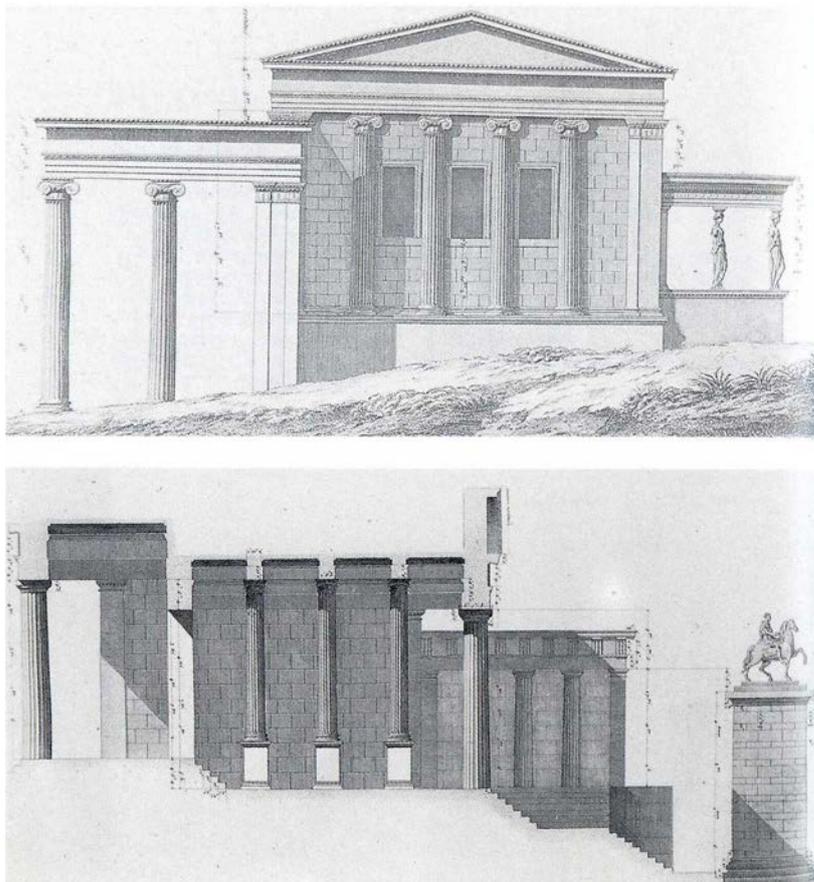


Fig.1. Acrópolis de Atenas: Erecteion; Propileos (Sección).

J.-D. Leroy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*.

de su ensayo, lo cual dio a la obra que hoy conocemos un cuerpo más completo. El *Parallèle* así editado, se le conoció como *Le Grand Durand*, y fue considerado un texto ejemplar del clasicismo racionalista.

En el *Parallèle* encontramos una obra divulgativa genérica, en donde se recoge un poco de todo: “La arquitectura antigua de Grecia y de Egipto, la arquitectura romana, la china o persa y hasta la gótica; y a continuación la Italia del Renacimiento, del Medio Oriente y la India, la Inglaterra isabelina y la Francia contemporánea se suceden en un repertorio sorprendente”⁷. Este tipo de estudios ya habían sido ensayados con

anterioridad, y obras como *Les ruines*⁸ de J.-D Leroy (Fig. 1) contribuyeron a la consolidación de un ambiente intelectual receptivo con el conocimiento de otras arquitecturas.

Ese enfoque generalista de la obra, la extensión de su análisis comparado a toda época y a toda cultura, incorpora el *Parallèle* en particular y a la arquitectura en general al acervo instrumental de esa antropología embrionaria en desarrollo que eran las “ciencias del hombre”.

⁷ VILLARI, Sergio. op. cit.. p. 82.

⁸ LEROY, Julien-David. *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, Paris 1758.

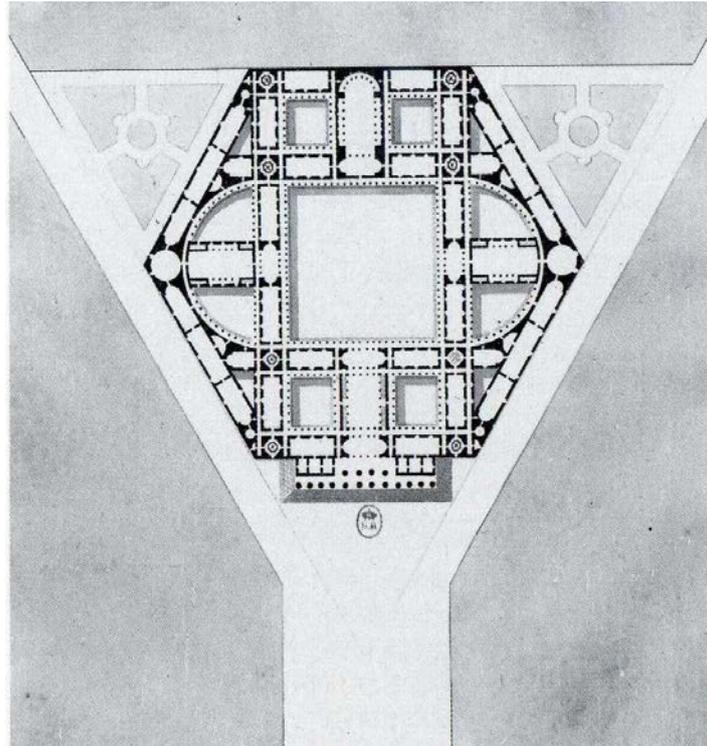


Fig. 2 J.-N.-L. Durand, Collège.(Prix de Rome).

El desarrollo y vigor de la ciencia como forma de conocimiento de la época, mediatizó a otras áreas del conocimiento humano como las artes, y en la representación gráfica del *Parallèle* se observa ese enfoque científico sin concesiones a la emoción. Durand elimina de la obra todo entusiasmo de vida, toda evocación sentimental. Su objetivo es mostrar la arquitectura desposeída de todo vestigio de vida, como una naturaleza muerta en la que se ha anulado todo efecto pictórico. El dibujo es utilizado aquí como un riguroso instrumento de representación geométrica de la arquitectura.

Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique ha sido la obra clave en la producción teórica de Durand. La obra que fue publicada en dos volúmenes, uno en 1802 y el otro en 1805, se completó en el año 1821 con la *Partie graphique des cours d'architecture*. Si el *Parallèle* tenía como propósito ser un instrumento destinado a la consulta, el *Précis* fue desde su origen un

texto eminentemente didáctico, destinado a sustituir el sistema pedagógico de la Academia. Ese objetivo se cumplió con creces, fue introducido como texto de estudio en *l'École Polytechnique*, instruyendo a las distintas generaciones de arquitectos del siglo XIX, e incluso alcanzando con su influencia a arquitectos formados en los inicios del siglo XX (baste recordar algunos proyectos de L. Corbusier, o la propia obra de L. Kahn). Su traducción y publicación en otros países como, Italia o Alemania propició su difusión extendiendo su influencia más allá de *l'École Polytechnique*, y así arquitectos como Leo von Klenze o Karl Friedrich Schinkel, son deudores del método formativo duraniano.

El sistema formativo de la academia ya no satisfacía la exigencia de un conocimiento de la arquitectura genérico y al mismo tiempo exhaustivo. Durand deseaba la formulación de un método que superando la comprensión específica de lo particular alcanzara la complejidad de las leyes generales de la disciplina.

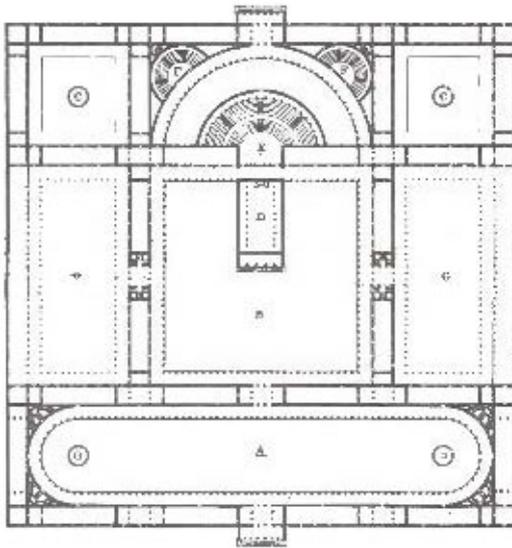


Fig. 3 . J.-N.-L. Durand, Collège (*Précis*).

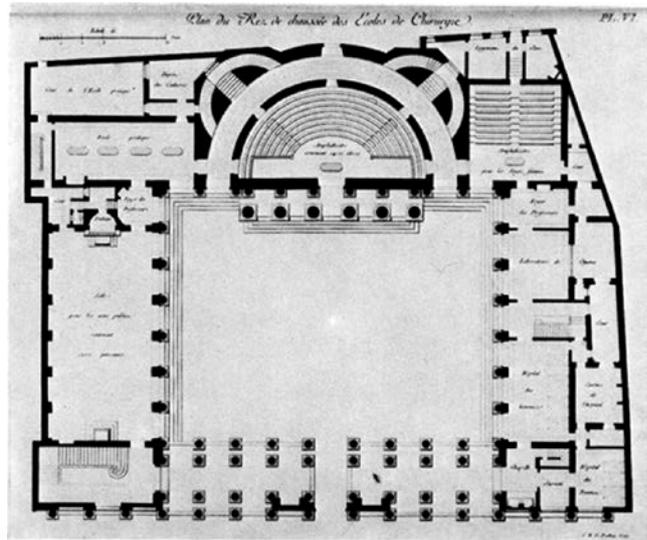


Fig. 4 Jacques Gondoin, École de chirurgie, Paris (1769).

Este método ya había sido desarrollado en el mundo del pensamiento científico con quien Durand mantenía un estrecho contacto. Así pues, este modelo de análisis que se había transformado en la base de cualquier ciencia posible, era a los ojos de Durand válido para la arquitectura, ya que para él la arquitectura no era solo un arte, también era ciencia⁹.

La producción arquitectónica de Durand no fue muy profusa, y a pesar de lo revolucionario del método científico, las formas arquitectónicas de sus proyectos eran herederas de un pasado reciente. De los cuatro proyectos elaborados por Durand para el *Prix de Rome*, tan solo uno, un Colegio fue publicado (Fig. 2). El proyecto, es un ejercicio de composición consistente en la división geométrica de un triángulo equilátero. La sublimación de la geometría como soporte ideal del proyecto denuncia la

deuda teórica con la generación anterior de Ledoux y Boullée. La visión platónica construida por esa generación, de un universo formal geométrico compuesto por volúmenes regulares de geometría perfecta subyace en este planteamiento teórico donde la propia base geométrica sobre la que se desarrolla el proyecto induce soluciones que solo pueden ser consecuencia de “leer”, interpretar la estructura interna del propio triángulo equilátero. Una consecuencia coherente con este ideario es la ocupación del triángulo con otra figura que participa de su misma ley, como en este caso el hexágono.

Oculto tras el perímetro regular del proyecto se adivina la división “arcaica” de un cuadrado dividido en 9 partes. El cuadrado como forma base de una geometría matriz para la composición del proyecto ya estaba anunciada por Durand en el *Précis*, y su división en 9 partes que ya había sido experimentada en la obra de Boullée y Ledoux queda aquí incompleta a favor de una ley triangular. En el *Précis*, Durand incluye un Collège (Fig. 3) en donde el canon de

⁹ “La Arquitectura es, a la vez, una ciencia y un arte: como ciencia requiere conocimiento, como arte exige talento”.. DURAND, J.N.L. *Précis* . . . , *Second volumen, Discurso preliminar*, p. 109.

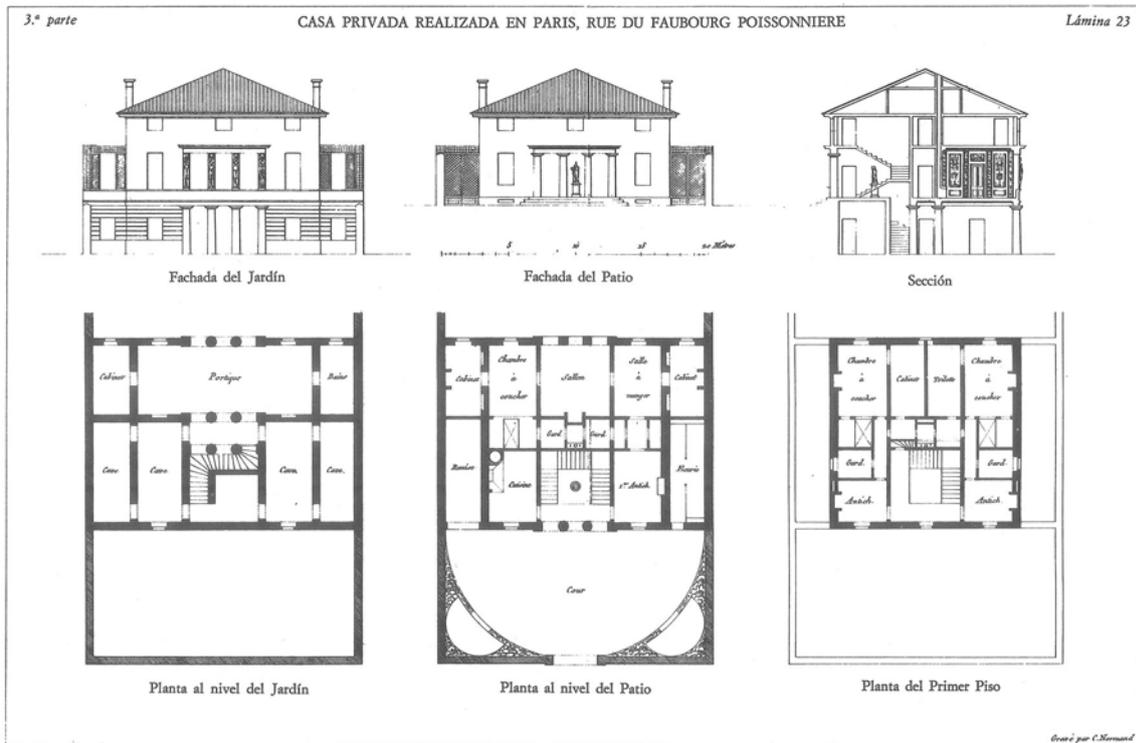


Fig. 5. J.-N.-L. Durand, *Maison Lathuile (Précis)*.

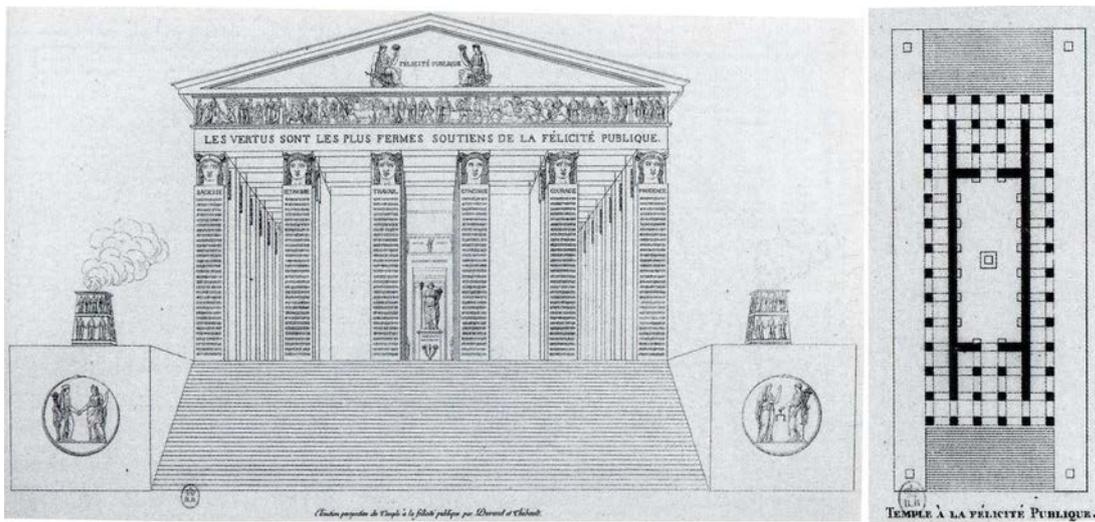


Fig. 6 J.-N.-L. Durand y J.-Th Thibault, *Temple a l'Égalité, Alzado y Planta*.

dividir el cuadrado en 9 partes es más explícito y los elementos de la composición son tomados literalmente de los modelos del pasado. Encerrados en el hermetismo obligado del cuadrado, Durand incluye un “circo romano” destinado a los ejercicios gimnásticos, una capilla en el patio central como templo “in antis”, y tras ella una sala semicircular que sugiere la influencia directa de *l'École de chirurgie* (1769) de J. Gondoin (Fig. 4).

En 1788, proyectó y construyó la *Maison Lathuile* (Fig. 5). Durand publicó esta casa que fue construida para uno de los constructores habituales de Boullée en la lámina 23 del 2º volumen del *Précis*. La planta se ajusta al esquema recurrente del cuadrado dividido en 9 partes. El edificio situado en un desnivel del terreno, localiza el patio de acceso en la parte alta de la parcela. En este nivel, la vivienda tiene dos alturas. La fachada posterior del jardín situada en el nivel inferior añade una planta más, que se presenta como un zócalo almohadillado. La fachada al jardín, más articulada, mantiene el pórtico dórico como tema único destinado a señalar la puerta en todo el edificio. La austeridad de la fachada al patio queda aquí resentida al permitir el arquitecto que la naturaleza del jardín a la que se enfrenta la casa estimule la forma orgánica que la arquitectura es capaz de promover en unas cariátides que ha sido adosadas al muro. El cuerpo inferior que da al jardín se ablanda en un almohadillado horizontal sobre el que reposa el volumen de la casa. Y frente al estricto pórtico dórico de la fachada de acceso, en el salón - situado al mismo nivel y que da al jardín - aparece su gemelo, ahora transmutado en cariátides. La rigidez de declarar la utilidad como fin último de la arquitectura, cede aquí ante la necesidad de representación que exige la casa, y así surge el ornamento arquitectónico (materializado en esas cariátides), como lo único capaz de incorporar al principio lógico y uniformador

de economía, la variedad y el contrapunto sensual en una arquitectura frugal, que sin estos “excesos formales” resultaría equívoca, confundiendo la casa del burgués, con una elegante alquería. En conjunto, la casa muestra una gran contención ornamental, que el arquitecto controla y dispone allí donde es necesario para que el edificio sea percibido y entendido sin confusión.

Tras la revolución, Durand y Thibault consiguieron con el *Temple à l'Égalité* (Fig. 6), el máximo reconocimiento en uno de los concursos que organizaba el *Comité d'instruction publique*. Fue este un proyecto que mereció todos los honores, incluso tuvo una asignación presupuestaria para su construcción que al final no se llevó a cabo. Era ante todo un proyecto propagandístico y valedor de los principios revolucionarios. El proyecto de Durand y Thibault representa un templo períptero hexástilo elevado sobre un basamento. Las columnas, sustituidas por pilares antropomorfos, representan las virtudes republicanas como así reza en el frontispicio del templo: LES VERTUS SONT LES PLUS FERMES SOUTIENS DE LA FÉLICITÉ PUBLIQUE. En el centro de la sala se encontraba sobre un pedestal la estatua de la *Félicité publique* representada por una figura femenina. En las paredes estaban adosadas figuras sedentes y numerosas imágenes representando los acontecimientos revolucionarios más recientes. Sobre la pared del fondo en la parte inferior, dos imágenes reproducían el Marat asesinado de J.-L. David, y a otro héroe encogido sobre el duro lecho de la muerte que sugiere la figura de Héctor en “El dolor de Andrómeda” también de David¹⁰.

En las artes también hubo intentos por refundar a la luz de los nuevos acontecimientos, un nuevo arte que recogiera

¹⁰ La descripción procede de Sergio Villari, op. cit. p.67.

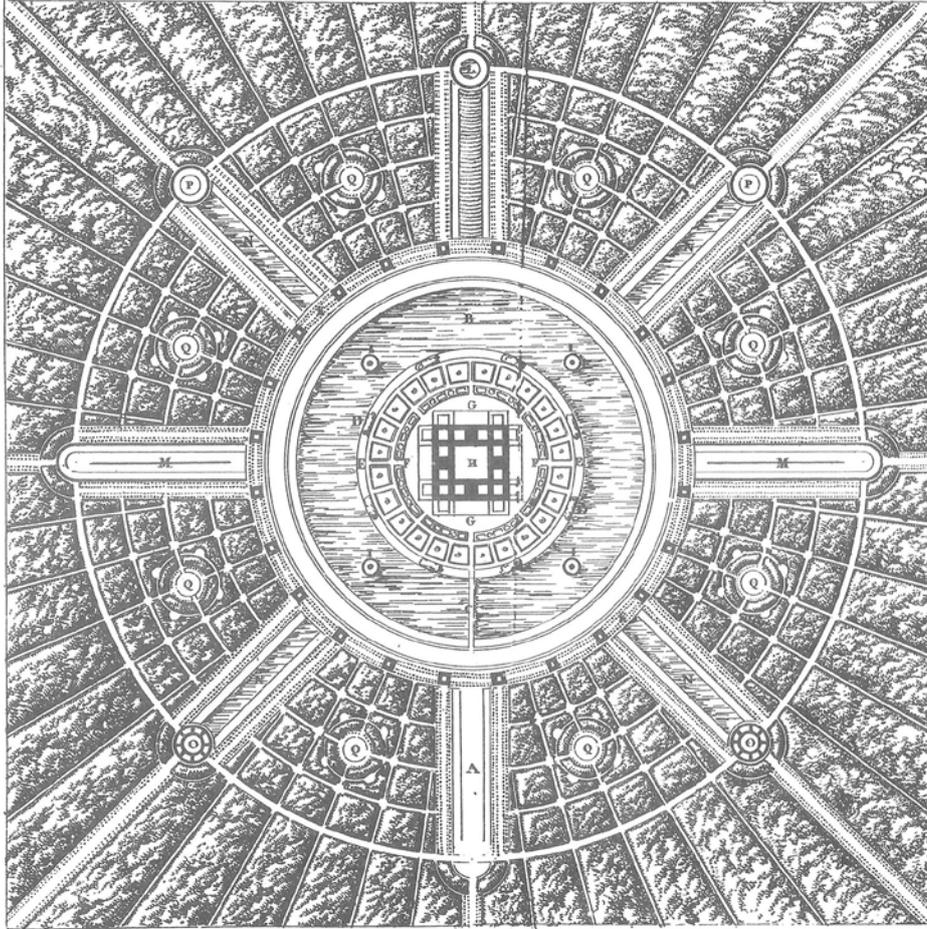


Fig. 7 J.-N.-L. Durand, *Planta gral de un Palacio (Précis)*.

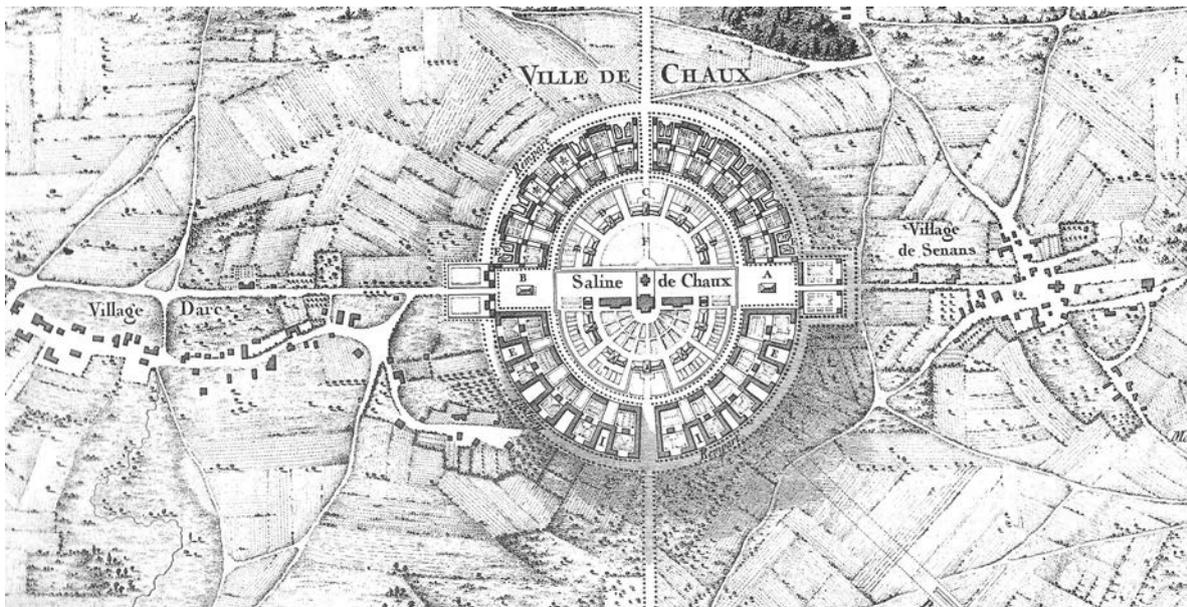


Fig. 8 C.-N. Ledoux. *Salinas de Chaux, Planta general*.

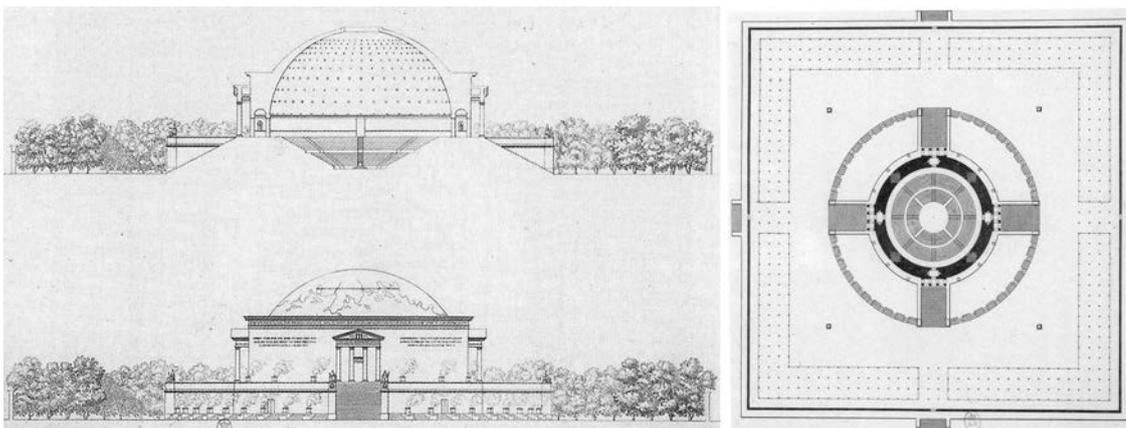


Fig. 9. J.-N.-L. Durand y J.-Th Thibault, *Temple décadaire*,
Sección, Alzado y Planta.

los principios morales y cívicos de esta nueva sociedad. Pero la construcción del nuevo estado social no podía surgir de la nada y necesitaba para su realización de las personas que convivieron con el *Ancien regime*.

Así el arte debía soportar la inercia de aquellos artistas supervivientes que habiendo convivido en la fase monárquica acumulaban el oficio, conocimiento y energías para emprender la nueva aventura. En cuanto a la arquitectura se refiere personajes como Leroy, Ledoux y Boullée transmitirán a las nuevas generaciones no solo el fecundo legado de su obra, sino también el conocimiento y la ciencia de un oficio - el de arquitecto - que se resistía a perecer. La descomposición de la unidad barroca, la autonomía formal de los volúmenes que se reúnen en unas composiciones grupales en las que las partes muestran plena autonomía del conjunto, todos estos desarrollos teóricos ya estaban avanzados en una obra de Ledoux, que su discípulo - contemporáneo de Durand - Louis Ambroise Dubut supo continuar. En la lámina 3 del 2º volumen del *Précis*, Durand propone la planta general de un palacio (Fig. 7), demasiado similar para ser casual del segundo proyecto de Ledoux para la *Ville de Chaux* (Fig. 8).

La desnudez de unas geometrías que ya no requieren del ornato tanto en la obra de

Ledoux como en la de su mentor Boullée, desbroza un camino que permitía considerar el orden arquitectónico como forma accesoria y relegarlo a un segundo plano. Así, anulados los aspectos tectónicos del orden, éste queda recluido a ser un mero elemento del lenguaje arquitectónico.

De los proyectos presentados con Thibault a los concursos del *Comité d'instruction publique*, el *Temple décadaire* (Fig. 9) muestra una planta de geometría estricta, en la que las hiladas de árboles, esa naturaleza desbordante queda confinada recinto sometida sin remisión a la ley del cuadrado y empequeñecida por el tamaño del edificio. En la quietud estática de la composición hay un "crescendo" que dirige la tensión del conjunto hacia el punto central, y no solo en la planta, también se manifiesta en los alzados y la sección. Ese punto central, ese elemento inmóvil de la composición, está ocupado con un vasto espacio interior cubierto por una cúpula y coronado a su vez por un óculo, que evoca ese templo solar que Boullée proyectó en honor a I. Newton.

El proyecto para un *Hôtel de ville* consolida la perfección de un sistema geométrico autosuficiente que dirige y controla el proyecto en una composición centralizada. Esta solución compositiva basada en cuadrados concéntricos que encierran en su

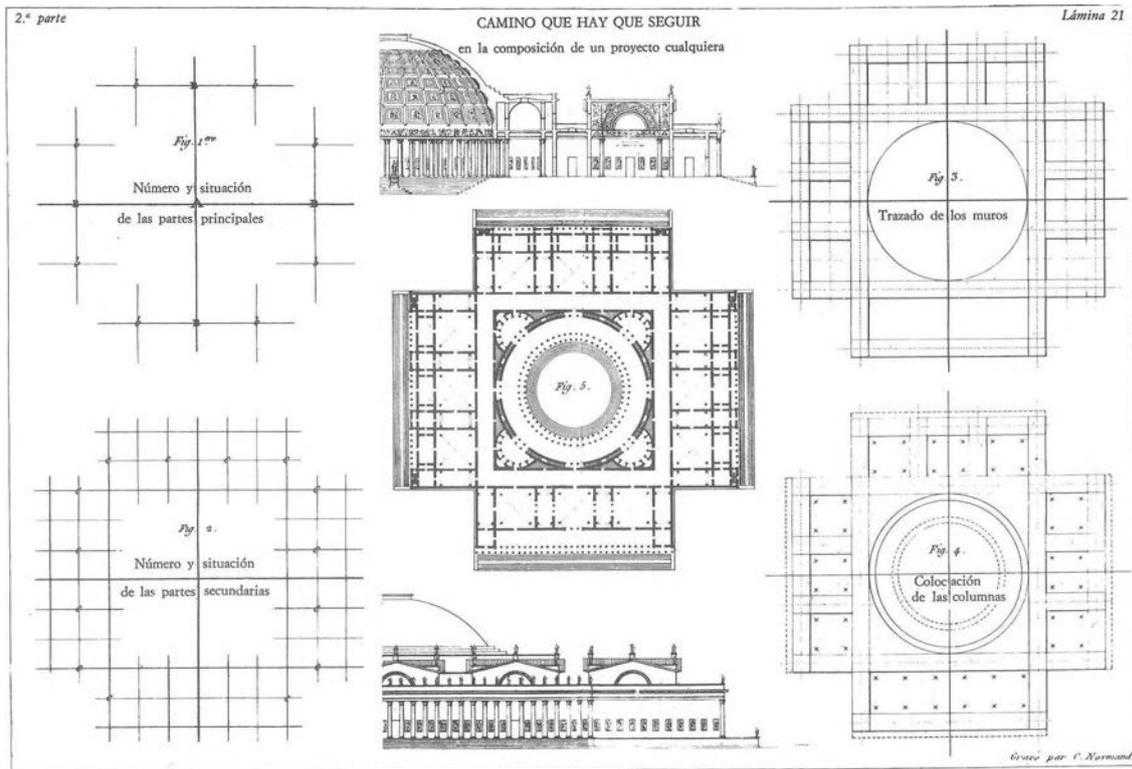


Fig. 10. J.-N.-L. Durand, Lámina del *Précis*.

interior un cilindro, había sido ya ensayada por Boullée en el *Palais de Justice* y en el *Palais d'Assemblée National*.

Los mecanismos compositivos comentados son reproducidos en diferentes proyectos que Durand aprovecha para completar las láminas del *Précis*. El segundo proyecto para una *Maison commune*, o los tres proyectos consecutivos presentados a los concursos del *Comité* como un *Justice du Paix*, un *Palais de Justice* y una *Prison* son lo suficientemente elocuentes del tipo de arquitectura organizada y pragmática que se pretendía: una arquitectura de oficio, que estuviera al alcance de todo aquel técnico con potestad edificatoria, ya fuera este arquitecto o ingeniero.

En su entusiasmo por desarrollar un método científico, Durand descompuso el cuerpo complejo de la arquitectura en sus elementos y unidades básicas reconocibles. Esta descomposición de la arquitectura propuesta por Durand no fue solamente la consecuencia

lógica de aplicar a su materia el sistema analítico de las ciencias imperante. Había una experiencia anterior que provenía de su propio campo: la disolución de la unidad barroca ya había sido iniciada por C.N. Ledoux, en un sistema no enunciado de composición por partes. Con Ledoux, se abandona la tendencia de una composición unitaria proclamada por el barroco, ahora las partes que configuran el TODO muestran su autonomía, su independencia, formando todo ello ". . . una sensibilidad autónoma que quiere mostrar la materia tal como es, que pretende una forma objetiva"¹¹. Las formas que ahora configuran la arquitectura prescinden de todo aquello que no cumple un fin necesario, una utilidad práctica.

La concepción antropológica de los órdenes arquitectónicos y el mito de la cabaña

¹¹ KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, ed. G.G., Barcelona, 1982, p 73 y 74.

primitiva, son rechazados por Durand en aras de una economía utilitaria que elevada a principio creador rechaza todo lo superfluo en el arte. Las artes que se entregaban a la imitación de una naturaleza erigida en modelo y referencia de todo saber humano, tenían en la cabaña - como obra del hombre primitivo - la manifestación en su ingenuidad de la esencia de lo natural. Los órdenes por otra parte, imitando al cuerpo humano imitaban la más perfecta de las creaciones de la naturaleza. De esta manera y vaciados de significado, lo órdenes arquitectónicos son reducidos a un nuevo estatus ornamental, de acompañamiento residual de una tradición arquitectónica que superada ideológicamente en su contenido tan solo permanece en los elementos decorativos del lenguaje arquitectónico, preludio de la retórica historicista que caracterizará la arquitectura de la última mitad del siglo.

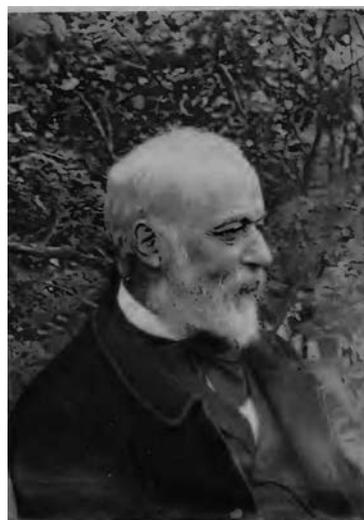
Así abandonada la abstracción geométrica heredada de Ledoux, “la arquitectura [se desvanece como] un arte de la permanencia”¹², y “la autoridad de las formas geométricas, simples y eternas”¹³ se diluyen en un temperamento ecléctico capaz de disponer las diferentes formas que nos provee la historia en un plano de igualdad enteramente nuevo. No hay un juicio previo sobre el valor de una u otra forma, no se menosprecia lo gótico por su alejamiento de lo clásico, ni se vanagloria lo griego en detrimento de lo románico, cada una es susceptible de aportar al proyecto el contenido valioso que el arquitecto busca. Y es en las formas del pasado que provee la historia, donde el arquitecto de la segunda mitad del XIX encuentra su medio de expresión. En este contexto, en el declinar del siglo XIX que se debatía entre la modernidad

¹² STAROBINSKI, Jean. *1789, los emblemas de la razón*, ed. Taurus, Madrid, 1988, p. 45.

¹³ STAROBINSKI, Jean. *op. cit.* p.45.

de una industria que proveía de nuevos materiales a la construcción, y un lenguaje arquitectónico incapaz de abandonar las formas del pasado, se desarrolla la labor arquitectónica y didáctica de Julien Guadet. Como señala Schorske, “en la Europa del siglo XIX, la historia se convirtió en una forma privilegiada de construcción de significados”¹⁴, y la arquitectura manifestó este afecto histórico con toda la potencia que su arsenal formal ponía a su disposición.

Julien Guadet (1834 - 1908)



Cuando Guadet desarrolla su labor didáctica y teórica, el siglo ya ha asumido la desinhibición de un lenguaje arquitectónico que ya no se ciñe a la verdad absoluta de un estilo; sino que acepta la totalidad que la historia de la arquitectura le ha entregado en herencia. Este siglo historicista por antonomasia posibilitó el desarrollo de un espíritu ecléctico que caracterizó toda su producción arquitectónica. Ya en 1755 Diderot¹⁵ avanzaba una definición de lo

¹⁴ SCHORSKE, Carl E. *Pensar con la historia*, ed. Taurus, 2001, p.18.

¹⁵ Un ecléctico es un filósofo que pasa por encima de prejuicios, tradiciones, antigüedad, consenso universal y todo lo que sojuzga la opinión de la masa; que se atreve a pensar por sí mismo volviendo a los principios generales mas evidentes, examinándolos, discutiéndolos y no

ecléctico referida en su caso al campo del pensamiento, pero que por extensión se aplicó al periodo de la arquitectura que ocupa la segunda mitad del siglo XIX. En esencia la actitud del ecléctico manifestaba un rotundo rechazo de todo dogmatismo, y dotaba de soporte ideológico a una actitud historicista que ya se había instalado y caracterizará todo el siglo XIX. La extensión del término “ecléctico” en Francia prosperó “cuando Víctor Cousin la utilizó para significar un sistema de pensamiento constituido por puntos de vista diversos tomados de otros varios sistemas”¹⁶. El eclecticismo presentado así como una actitud no excluyente, por extensión se aplicó a la arquitectura y propició que el arquitecto hiciera uso de su libertad creadora manipulando hasta la extenuación los elementos formales de un orden clásico que había quedado exánime.

Para Guadet, no es posible describir la arquitectura sin exponer su evolución histórica. Pero advierte que la historia es tan solo una explicación, y que el estudio de la arquitectura no puede inscribirse en los límites de un estudio histórico¹⁷. No obstante, en su relación con la historia manifiesta ese espíritu ecléctico que admite en plano de igualdad lo griego, lo romano, o lo medieval, “no concibo la enseñanza que ensalzando lo antiguo, reniegue de la edad media, ni aquella

otra que en nombre de la edad media se parapeta entre dos *murallas chinas* en las que una oculta el pasado y la otra el futuro. (. . .) Nada de lo artístico debe permanecer fuera de nuestros estudios”¹⁸.

En su defensa de la historia como almacén de conocimiento arquitectónico, Guadet nos advierte del riesgo que su abuso y mal uso puede tener en la enseñanza, pues ese estímulo vivificante de la historia en el trabajo intelectual del arquitecto, corre el riesgo de transformar la historia en arqueología. Para estudiar con provecho la historia es necesario - introducir en la enseñanza - el conocimiento de los materiales y los elementos de la arquitectura, porque para aquel que no haya conseguido esta preparación necesaria, la historia del arte no será más que arqueología¹⁹.

Y la historia no comprendida sino como arqueología provoca los funestos *a priori*, en una arquitectura anquilosada por los historicismos. “A comienzos de siglo [XIX] solo la estética hacía concebir *a priori* un edificio romano. (. . .) Un poco más tarde una violenta reacción sustituía lo romano *a priori* por lo medieval *a priori*”²⁰.

En esencia la obra de J. Guadet no supone tanto una modificación o enfoque radical de la enseñanza tal y como se desarrollaba hasta entonces; sino más bien una actualización de la misma. En su obra se percibe el eco de la etapa conclusiva de un modelo pedagógico que iniciado con el siglo, sucumbirá con él. Es el momento de apogeo y máximo esplendor de *l'École des Beaux Arts*.

aceptando nada que no sea evidente por la experiencia y por la razón. Es el que de todas las filosofías que ha analizado, sin respeto a las personas y sin parcialidad se ha hecho su propia filosofía que le es propia. DIDEROT, Denis. *Encyclopedie méthodique. Philosophie ancienne et moderne*. T. 2, art. Éclectisme.

¹⁶ COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, ed. G.G, Barcelona 1998, p. 117.

¹⁷ GUADET, Julien. *Éléments et Théorie de l'architecture, Tome I, Livre II, Principes Généraux*, Smithsonian Institution Libraries, Catalog ID:180375, p. 84

¹⁸ GUADET, Julien. *op. cit., Tome I, Préface*, p. 10.

¹⁹ GUADET, Julien. *op. cit., Tome I, Livre II, Principes Généraux*, p. 84.

²⁰ GUADET, Julien. *Éléments et Théorie de l'architecture, Tome I, Livre II, Principes Généraux*, Smithsonian Institution Libraries, Catalog ID:180375, p. 85.

Durand que introdujo un método científico para el aprendizaje de la arquitectura superando la enseñanza eminentemente artística del periodo anterior, desbrozó el camino que continuaría Guadet reconociendo en el estudio y análisis de la arquitectura su aspecto eminentemente científico, por lo que su labor continuadora del modelo duraniano mantuvo en la arquitectura el binomio arte - ciencia como manifestación de su naturaleza dual.

La enseñanza en *l'École des Beaux Arts*, era una actividad basada en el trabajo de taller, lo que daba a la enseñanza de la arquitectura un enfoque eminentemente práctico, en el que el juicio del jefe de taller que dirigía los trabajos resultaba determinante. En la concepción de este modelo de la enseñanza existía una división claramente delimitada entre teoría y práctica. Y aun reconociendo la importancia de ambas, el trabajo de taller era principal, prioritario e imprescindible para la “búsqueda del arte”: “en el aula se adquiere el conocimiento; en el taller se busca del arte”²¹.

Guadet, que antes de ser profesor de teoría dirigió durante 20 años un taller de *l'École des Beaux Arts*, conocía y valoraba la importancia del trabajo práctico que ahí se desarrollaba. En el contexto laborioso e inspirado del taller era donde el profesor Guadet reconocía la importancia capital de los *Elementos de la arquitectura* y los *Elementos de la composición*, piedras angulares de los “principios generales y permanentes del arte”²² es decir de las leyes fundamentales de la Composición.

²¹ GUADET, Julien. *L'enseignement de l'architecture: conférence faite à la Société central des architectes, le 24 mars 1882*, Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, p.23.

²² GUADET, Julien. *op. cit. Tome I, Livre II, Principes Généraux*, p. 87.

La parte final del curso estaba destinada en su totalidad al trabajo en taller, trabajo al que se le confiaba el aprendizaje de la composición. Este aprendizaje, o mejor, la ejercitación en la composición, era de alguna manera la conclusión de una trayectoria teórica dedicada al conocimiento de los elementos de la arquitectura y de la composición. Para Guadet la composición era la manifestación más personal del arquitecto, era su expresión como artista, una expresión que debía estar dotada de un alto conocimiento de la arquitectura para poder ser completa. De ahí el interés por desarrollar el método duraniano, desglosando, analizando y profundizando en cada uno de los elementos “simples” de la arquitectura, para a continuación acometer los elementos más “complejos” de la composición. La composición no forma parte del mecanismo científico de la enseñanza, no es una técnica, es patrimonio del arte y no puede enseñarse, tan solo podemos ejercitarnos en ella con el denuedo y el esfuerzo de un aprendiz ilusionado. Solo los elementos de la arquitectura y de la composición son objeto del conocimiento y pueden enseñarse.

Toda la enseñanza de Guadet está basada sobre ejemplos de arquitectura real, de arquitectura construida. Ejemplos que el arquitecto transforma en modelos donde el alumno puede comprobar las leyes de la composición, podríamos decir que en los ejemplos del curso el alumno verifica la teoría de la composición (Fig. 11).

La práctica personal en el taller, el enfrentamiento individual y solitario del alumno con el tema de proyecto es lo que verdaderamente permite “componer” un edificio y en última instancia crear arte: “la composición no se enseña, no se aprende sino [a base] de múltiples intentos, con ejemplos y

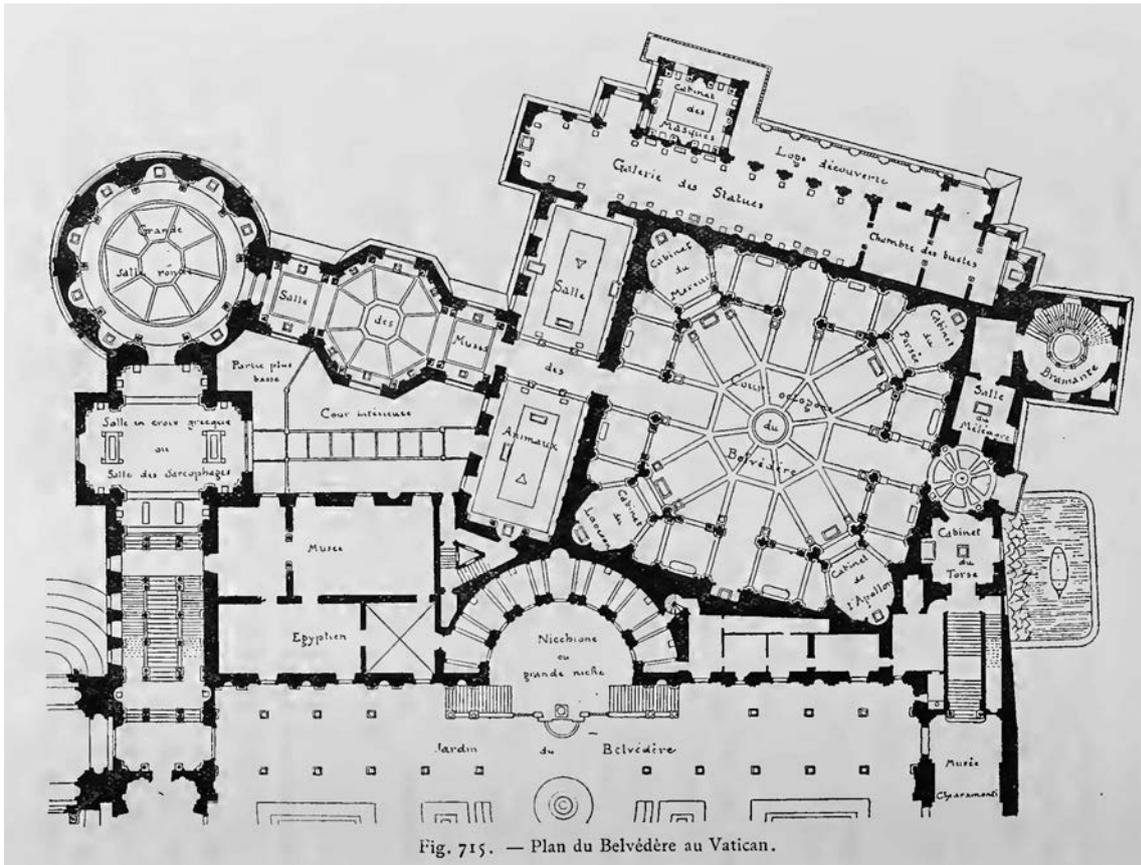


Fig. 11. J. Guadet, Reproducción del Belvedere en el Vaticano (2º Vol. de Elementos y Teoría de la Arquitectura, 1901-4).

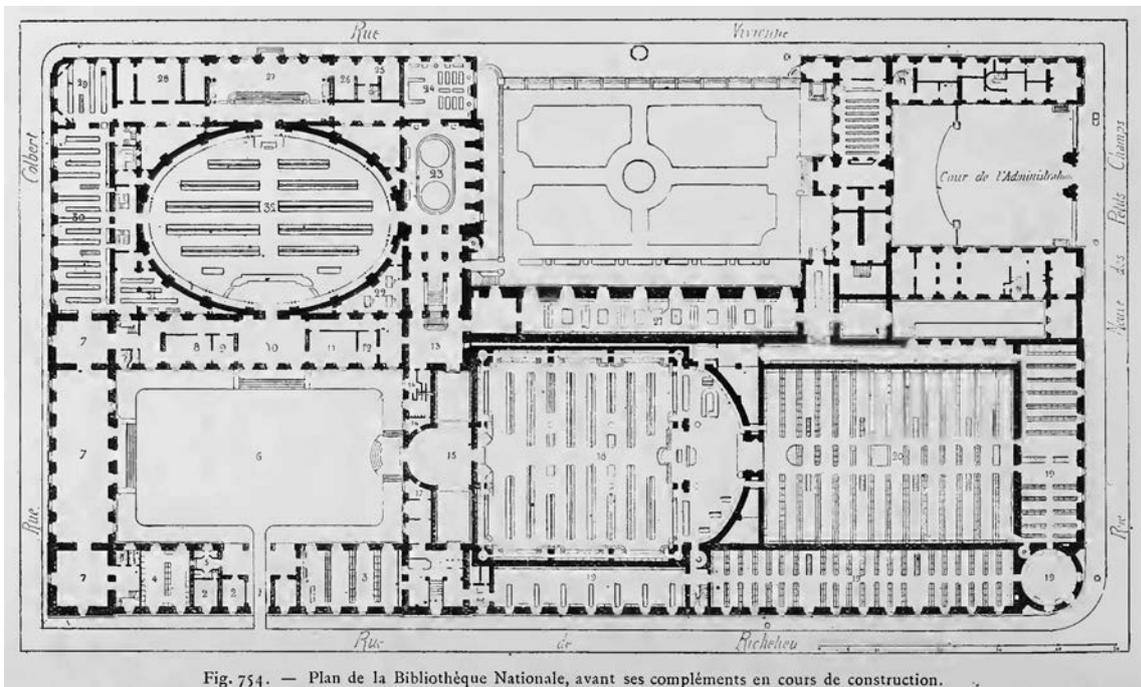


Fig. 12 J. Guadet, Reproducción de la Biblioteca Nacional de H. Labrouste. (2º Vol. de Elementos y Teoría de la Arquitectura, 1901-4).

consejos, la propia experiencia imponiéndose a la de los demás”²³. No es posible explicar o enseñar a componer, se pueden enseñar los elementos de la arquitectura - esa primera gramática - como unidades básicas e indivisibles de la arquitectura, o también los elementos de composición como combinación de los elementos de arquitectura en la formación de unidades básicas espaciales dotadas de significado. Pero la composición de unidades más complejas, de edificios completos es algo relegado a la capacidad individual del arquitecto como artista.

En la esencia de este sistema pedagógico subyace la idea - luego con el correr de los tiempos más explícita y autónoma - de considerar al arquitecto como un técnico iluminado por el espíritu del arte. La libertad creadora del artista, manifestada en el esfuerzo individual e inviolable del alumno en la atmósfera introspectiva del taller, lejos de producir un formalismo bohemio e iconoclasta, estaba controlada y dirigida por una ley superior. Se permitía, incluso se alentaba la manifestación personal artística; pero todo ello controlado y dirigido bajo la omnímoda ley axial de la composición. Podría decirse, que se podía componer como se quisiera siempre que se compusiera.

La insistencia, la importancia que J. Guadet da al conocimiento de los elementos de la composición como paso previo y obligado para poder entregarse al “esfuerzo” de proyectar - o sea, componer - es un axioma pedagógico heredado de Durand. “Después de haber establecido (. . .) los principios generales del arte - principios que son los mismos en todas las épocas a pesar de las profundas diferencias en las formas exteriores - es necesario en primer lugar que la arquitectura conozca los elementos de los

que dispondrá, el arsenal de la arquitectura”²⁴.

La capacidad de progreso, de avance de las artes al unísono con el desarrollo de la sociedad, no está negada a este método que prevé la actualización de los elementos que esta materia tiene formal y técnicamente definidos para una época determinada. Estos pueden ir actualizándose al hilo de las nuevas necesidades que la sociedad en evolución vagenerando a cada momento, dando como resultado a su vez, otros elementos compositivos, permitiendo en definitiva una regeneración de la propia materia de la arquitectura. De hecho, no siendo el objetivo del arquitecto inventar, Guadet anima a sus alumnos a superar la obra precedente por medio del estudio y la observación. Reconoce el valor de la tradición en la transmisión de las formas arquitectónicas, ya que “cuando una tradición se transmite a través de los siglos, es porque realmente tiene motivos justificados para su duración”²⁵.

En cualquier caso esto solo sería una parte de la ductilidad que exigiría un método proyectivo para poder superar la voluntad de forma de una época y poder conquistar la exigencia expresiva de la siguiente. Y aunque los ejemplos arquitectónicos que el siglo XIX nos ha legado son muchos y fundamentales para la historia de la arquitectura, no podemos obviar la evidencia de que su fortuna acabó siendo engullida por un lenguaje hueco y sobrecargado. La conclusión de este proceso lingüístico arquitectónico podría ser algo esperado, desde el momento que - a comienzos de siglo y con Durand - el orden arquitectónico se ve despojado de todo su contenido y significado.

²³ GUADET, Julien. *op. cit.*, p. 100.

²⁴ GUADET, Julien. *op. cit. Tome I, Livre II, Principes Généraux*, p. 87.

²⁵ GUADET, Julien. *op. cit., Tome II, Livre VIII*, p. 489.



Fig. 13. J. Guadet, *Hôtel des Postes* (1888), Sala de distribución postal.

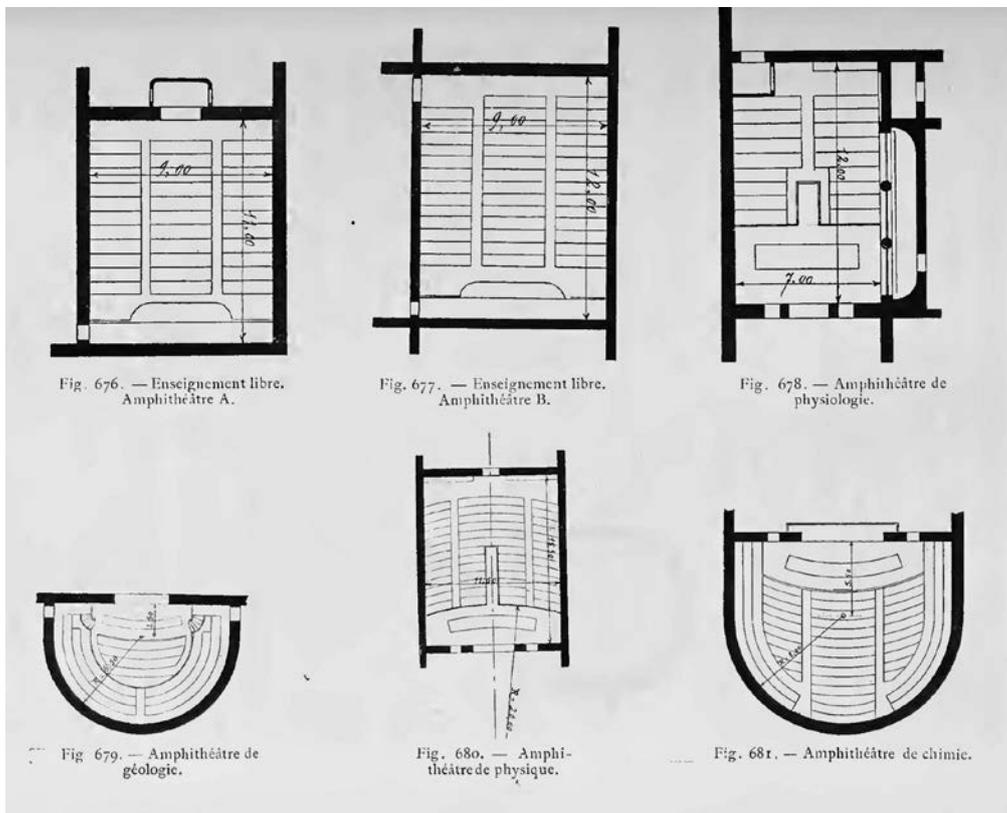


Fig. 14 J. Guadet, muestra de diferentes tipos de anfiteatros para la enseñanza. (2º Vol. de Elementos y Teoría de la Arquitectura, 1901-4)

Transformado en un reducto del pasado, en una forma arqueológica de historia, en un elemento ornamental, tan solo restaba esperar a que la exigencia de forma de la generación siguiente necesitara expresarse de un modo distinto, para que la expresión del edificio arquitectónico decimonónico colapsara ante el ímpetu arrebatador de la nueva modernidad ilusionante que se abriría camino en el siglo XX.

No obstante, el espíritu disciplinar que subyace en la esencia misma del método de composición, tuvo más éxito que un lenguaje expresivo decidido a representar con el ropaje de la historia, a una época seducida por el progreso técnico de la industria. Siendo la arquitectura una de las manifestaciones del hombre, su voluntad de forma debía incorporar un lenguaje expresivo donde tuvieran cabida los avances técnicos - con la incorporación de nuevos materiales y nuevas técnicas - así como las necesidades espirituales de ese hombre nuevo que había comenzado a adquirir conciencia de sí mismo en el nuevo mundo que le rodea.

Guadet representa esos principios balbuceantes, que iniciados por Labrouste en sus bibliotecas de Sainte Geneviève y National (Fig. 12), desarrollan nuevas técnicas de construcción con la incorporación de materiales nuevos como el hierro colado. El respeto que Guadet mostraba por la obra de su profesor Labrouste toma cuerpo en su proyecto para el *Hôtel des Postes* (Fig. 13) en París. Este edificio representa el espíritu de transición de una época que inextricablemente unida a la historia se esfuerza por incorporar una nueva voz al coro de la arquitectura decimonónica. Las estructuras de hierro, ese espíritu renovador de la época que buscaba representarse en los materiales nuevos para la construcción, quedaba todavía relegado a mero acompañamiento. Su ámbito estaba en el interior del edificio, donde el reparo a

mostrar como arquitectura ese “arte industrial”, era superado más fácilmente. Hacia el exterior, donde el edificio debía mantener su carácter y mostrar una digna y adecuada representación hacia la sociedad, el pudor de un arte desnudo era cubierto con la vestimenta de la historia, y las formas del pasado ocultaban el escándalo de esos deseos de regeneración que no tardarían en llegar.

Frente a la organización duraniana de los elementos de la composición desde un punto de vista formal, Guadet los organiza desde la casuística que ofrece la historia de la arquitectura, reproduciendo ejemplos concretos de arquitecturas construidas que elevados a la categoría de modelos aspiran a ejercer sobre el alumno el influjo benefactor de una obra maestra. Tras rendir debida cuenta de los principios generales, principios directores y los diferentes elementos de la arquitectura, dedica los tres volúmenes restantes de su obra a los elementos de composición. Guadet organiza el contenido de esta materia en relación con los temas de la arquitectura, desde las unidades espaciales elementales como la estancia (Fig. 14) - habitación, comedor, cocina, etc. - a unidades edificatorias más complejas - edificios de enseñanza, hospitalarios, religiosos, etc.

Guadet fuerza al alumno a que reflexione sobre el tema propuesto, que lo considere en el momento presente; pero con la perspectiva que ofrece el conocimiento de ese tema en el curso de la historia. La consideración de un tema desde su origen hasta el momento actual no se lleva a cabo en abstracto, en el intangible mundo de las ideas, más bien al contrario; esta especulación teórica se desarrolla desde las formas de la arquitectura. Se reconoce implícitamente, que en arquitectura la forma no es gratuita, que tiene un significado y que es consecuente con el uso al que se destina el edificio. De ahí la importancia de conocer los ejemplos concretos que nos ofrece el pasado. Ejemplos

que en última instancia devienen en modelos arquitectónicos para el alumno.

Frente a la propuesta de Durand más abstracta, Guadet ofrece la verificación de su teoría en ejemplos reales, conocidos y asequibles. Esta garantía que ofrece el modelo real, estimula la acción del proyecto al posibilitar la comparación del trabajo del alumno con un modelo “vivo”.

El valor que posee el método de Durand como método pedagógico que disecciona la arquitectura en sus elementos básicos, corre el riesgo de despojarla de expresión artística reduciéndola a mero acto de reflexión lógica, en el que los elementos de composición devienen fatalmente como lógica consecuencia del programa inicial del proyecto. En cambio, los ejemplos reales que propone Guadet, esos modelos arquitectónicos, amplían los conocimientos de la arquitectura ofreciendo ésta en “verdadera magnitud”. Los ejemplos así concebidos ofrecen una arquitectura asentada en un lugar concreto con sus irregularidades geométricas que obligan al tipo arquitectónico a adaptarse a las vicisitudes del lugar, mostrando infinidad de cuestiones propias del quehacer arquitectónico que la arquitectura ubicada en un lugar ofrece y que el modelo teórico ignora. La refutación de la teoría escrita por el ejemplo concreto de una arquitectura construida no solo infunde seguridad al alumno - que comprueba que aquello que se le está enseñando no corresponde con una entelequia abstracta - sino que da validez científica, corrobora mediante hechos lo que proclama por escrito o de palabra.

La teoría de los elementos arquitectónicos comporta una cuestión de primera magnitud: el Programa arquitectónico. De los diferentes programas identificados en el *Éléments et Théorie*, Guadet analiza de manera razonada, su estructura funcional identificando aquellos elementos que le son específicos de aquellos

otros que aunque secundarios, resultan imprescindibles para el correcto funcionamiento del edificio. Ese elemento, esa unidad espacial principal, no está sola y requiere de esos otros espacios que siendo servidores posibilitan su adecuado funcionamiento. Esta circunstancia provoca en todo proyecto una jerarquía espacial que refleja la dependencia funcional de las diferentes partes.

En la introducción de la composición al racionalismo científico iniciada por Durand, la innovación, la búsqueda de originalidad no tenía cabida. Los elementos de la composición no eran el resultado del capricho o del azar, las formas con las que se nos habían dado a conocer, habían llegado hasta nosotros garantes de su adecuación para el uso al que habían sido destinadas. La utilidad de esas formas que había sido contrastada por la experiencia acumulada a lo largo del tiempo, garantizaba su éxito y permitían su consideración como “tipo”. Así encontramos un “tipo” de sala específica para un teatro, o distintos “tipos” de aulas bien fuera para una escuela primaria, un instituto, o un centro universitario.

La clasificación de esos tipos no resultaba algo definitivo e inmóvil, más bien estaba sujeto a los cambios en el uso, a las pequeñas alteraciones que la evolución de las costumbres sociales provoca en la manera de utilizar el espacio arquitectónico. Podemos entender que las propias formas de los elementos de la composición están sujetas a una evolución natural que acompaña a los cambios en las costumbres de la sociedad. La elección de los modelos que Guadet utiliza en su método didáctico y que él encuentra entre los ejemplos relevantes de la arquitectura contemporánea, responden a ese carácter evolutivo, casi biológico en la generación de las formas arquitectónicas de la historia. Para Guadet, tanto el *Palais de Justice* de París, como las bibliotecas de Labrouste - *Sainte-*

3. Tres maestros

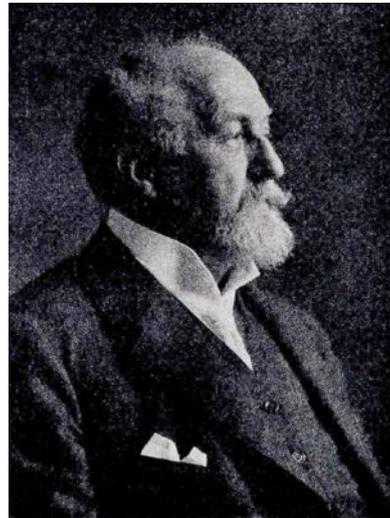
Geneviève y la *National* - o la nueva *Sorbonne* correspondían a ejemplos no superados en sus correspondientes tipos edilicios.

Vemos como la forma de estos elementos principales - “tipos” - ha sido transmitida de una generación a otra superando la acción del arquitecto, ya que su modificación no estaba sujeta a la invención del artista, sino que derivaba de una evolución más “natural”. En cambio el conjunto de los elementos secundarios, como los espacios de circulación por ejemplo, constituían todo un universo formal sometido por entero al ingenio del arquitecto. Un mundo de libertad proyectual en el que inventar suponía explorar todas las variables compositivas duranianas. Este proceso se iba a ver modificado con el advenimiento de la arquitectura moderna, en la que el espacio rompe su clausura en las formas arquitectónicas definidas, para transformarse en un continuo, en un fluir incesante de espacio pleno de movimiento. El Palacio de la Asamblea en Chandigarhd de Le Corbusier, es todo un paradigma en la evolución que estos “elementos generales” llevaron a cabo con la sustitución del historicismo en la cultura, por una cultura de la modernidad ajena a la historia²⁶.

Pero antes de llegar al liderazgo de Le Corbusier, a ese momento liberador de la modernidad en el que estallan las cadenas que unían la cultura europea con la historia, era preciso librar una última batalla en el campo de las artes. Si el destino irrevocable sería la construcción de una modernidad huérfana de historia, era necesaria como colofón celebrativo, la organización de sus exequias. Otto Wagner fue uno de los

personajes necesarios en el levantamiento del acta de defunción, donde el cambio de ciclo se consumaba con el cambio de siglo.

Otto Wagner (1841 - 1918)



Otto Koloman Wagner nació el 13 de abril de 1814 en el suburbio vienés de Penzing. Perteneciente a una familia de buena posición, la formación en sus primeros años estuvo encargada a tutores privados e institutrices francesas. A los 16 años cursó sus estudios en el Instituto Politécnico de Viena en donde consiguió excelentes informes que lo recomendaron para estudiar un año en la *Königliche Bauakademie* de Berlín bajo la tutela de C.F. Buse, que había sido asistente de K.F. Schinkel. A su regreso en el año 1861 ingresó en la Academia de Bellas artes de Viena.

Su obra, reproduce el proceso evolutivo de la arquitectura del siglo XIX desde un arte basado en los modelos del pasado como modo de representar la actualidad del momento, hasta el triunfo de la técnica como manifestación artística. En su figura declina un siglo y concluye una relación con la historia que el siglo XX aniquilaría definitivamente.

²⁶. SCHORSKE, Carl E. *op. cit.* “Los ensayos recogidos en este libro, . . ., deben ayudarnos a pensar con la historia sobre el paso de la cultura del siglo XIX a la de nuestro tiempo”. p. 20.

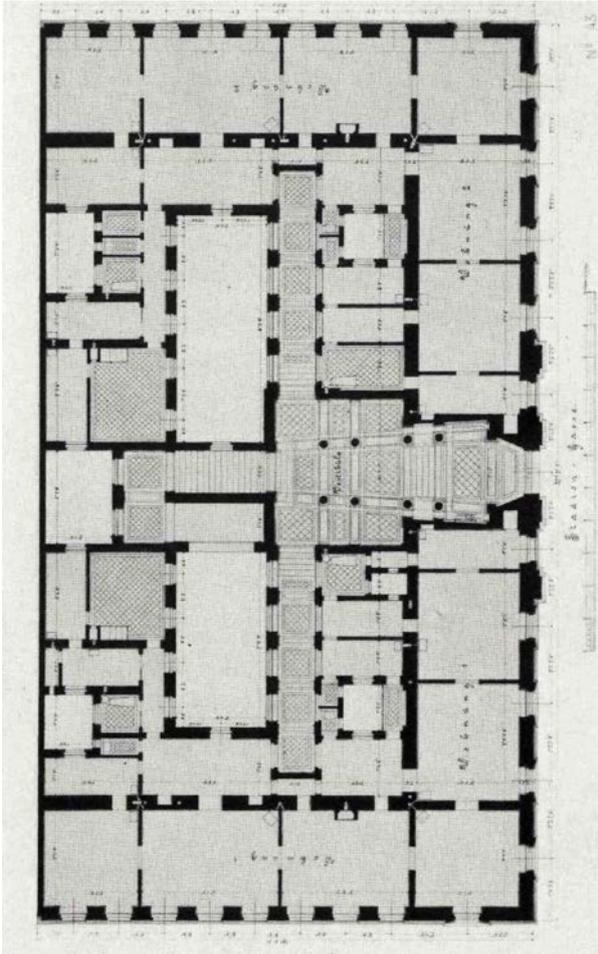


Fig. 15. *Apartamentos Stadiongasse (1882)*,

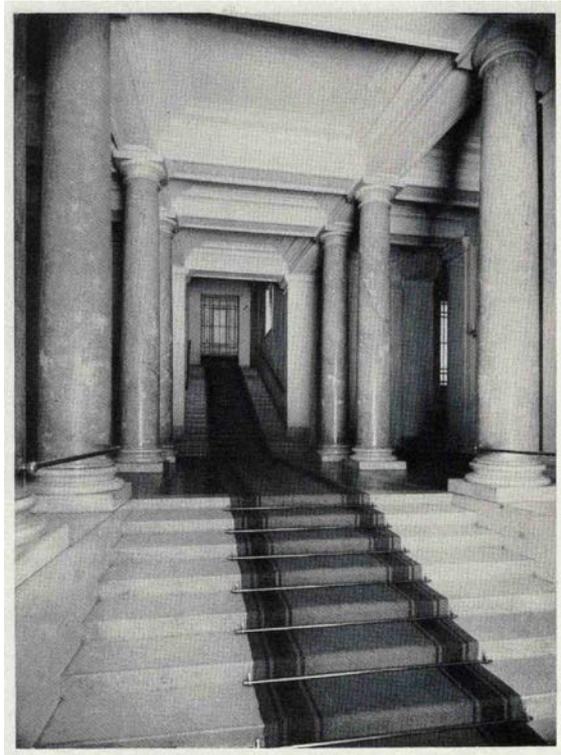


Fig. 16 *Apartamentos. Stadiongasse (1882), Vestíbulo*

En los años sesenta del siglo XIX - los años de formación de O. Wagner - la arquitectura vienesa seguía aferrada a la expresión de un pasado histórico, identificada con el barroco que le dio esplendor y con los otros estilos que habían renacido del pasado y que el talante ecléctico había acogido en condiciones de igualdad. De este modo, la arquitectura contemporánea de esos años admitía ahora como propios todos los estilos de la historia. Con motivo de la construcción de la *Ringstrasse*, entre los años 1868 y 1884 Heinrich von Ferstel construye el Museo del arte y de la industria, y la Universidad de Viena, entre los años 1872 y 1883, Friedrich von Schmidt levanta el Ayuntamiento de la ciudad, y Theophil von Hansen construye el Parlamento. Por otra parte Semper había

construido con su compañero Carl Hasenauer el *Hofburg Theater* (1874-88) en un reconocible estilo renacentista, en cuyo frente a la Ringstrasse se deja notar la inspiración miguelangelesca del Campidoglio romano.

En esta prolija obra, encontramos concentrada - en un lapsus de apenas 16 años - la mayor parte de las sensibilidades históricas occidentales. Desde la evocación del equilibrio helénico en el clasicismo griego de Hansen, a la imitación del renacimiento italiano en Ferstel y Semper, o la manifestación del espíritu germánico en el gótico de Schmidt. La historia en pleno acudía a ofrecer su vasto repertorio como expresión inequívoca de una época. No había duda de que a toda expresión artística se exigía para ser comprendida, la forma del

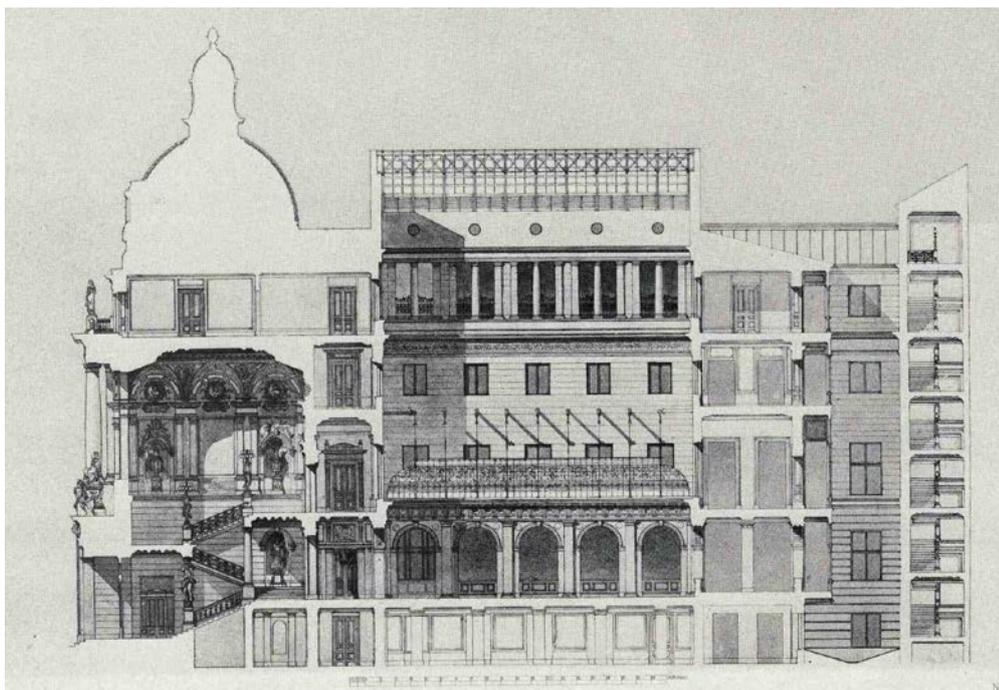


Fig. 17. O. Wagner. Banco de Crédito financiero (1884), Sección.

pasado. “En Austria, como en cualquier otro sitio, la clase media triunfante fue enérgica en su independencia del pasado en cuanto a la ley y la ciencia. Pero toda vez que se empeñó en expresar sus valores en la arquitectura, se retrotrajo a la historia. (. . .) De ahí que se expresara en el idioma visual del pasado, tomando prestado el estilo cuyas asociaciones históricas eran más apropiadas para el propósito figurativo de un edificio dado”²⁷.

En este medio cultural y artístico se desarrolló la primera obra de Wagner, y es innegable la influencia de ese entorno en proyectos como el que realizó para el concurso de la Bolsa de Viena (1863), o esos otros proyectos para la *Giro-Kassenverein* vienesa (1880) o el *Länderbank* (1883), en los que el arquitecto desarrolla un historicismo de inspiración palladiana y renacentista heredero de la obra de su

admirado Semper. En cambio en proyectos más institucionales como “*Artibus*” (1880) o el Banco de crédito financiero (1884), Wagner adopta el estilo de la ciudad, un barroco imperial donde aparece presente la influencia beaux-arts y la sombra de Garnier - que con su Ópera parisina había causado admiración - mantiene presente un estilo ampuloso característico.

En toda esta primera obra, aparece latente la huella de una arquitectura italianizante que se manifestaba en la composición de las fachadas de algunos edificios como los apartamentos de la *Stadiongasse* (1882) (Fig. 15-16) en el que además aparece una cita directa al trampantojo de Borromini en el Palazzo Spada, o en el interior del patio del edificio para el Banco de crédito financiero (1884) (Fig. 17), en el que Wagner a modo de réplica reproduce la galería superior de Bramante en el claustro de Santa María della Pace.

²⁷ SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*, ed. G.G. Barcelona 1981, p. 58

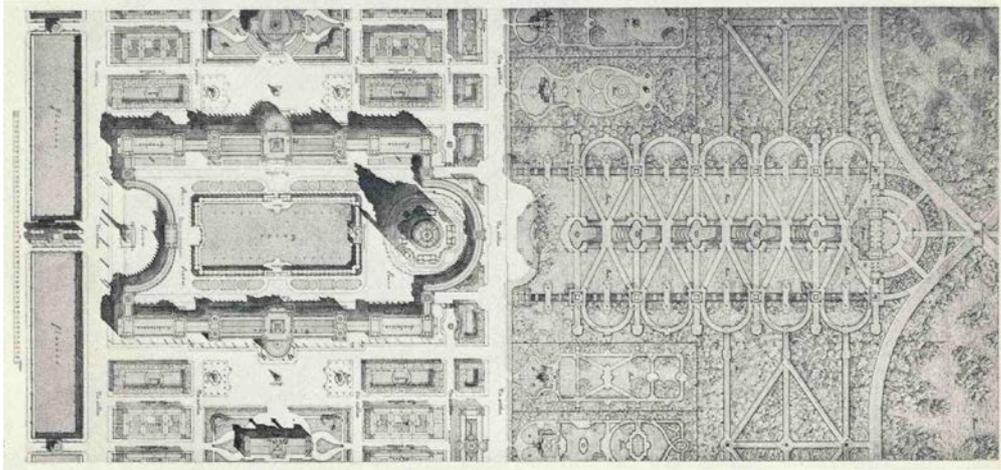


Fig. 18. O. Wagner. *Artibus* (1880), *Ordenación general*.

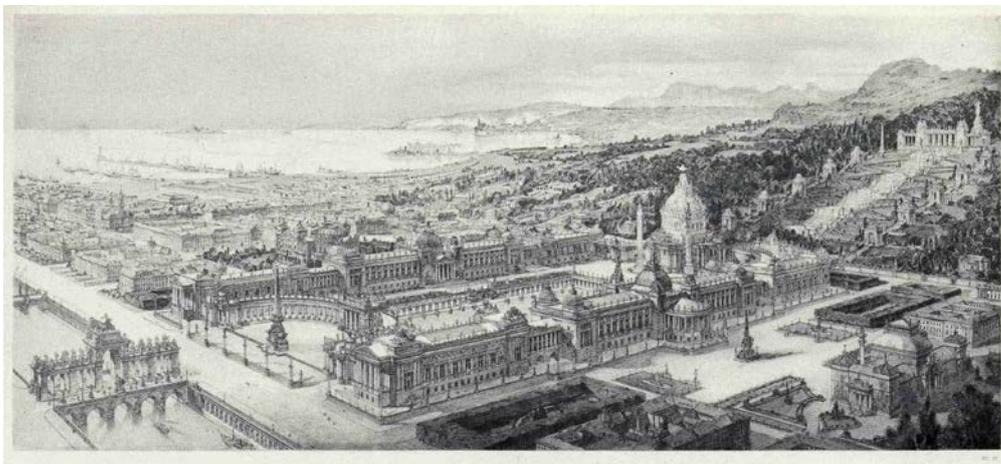


Fig. 19. O. Wagner. *Artibus* (1880), *Vista del conjunto*

El pasado operaba en la mente del arquitecto, no solo como referencia formal que possibilitaba la construcción de un lenguaje; sino además, actuaba como suministrador de modelos a los que referirse incluso literalmente. La historia toda, y la experiencia italiana del renacimiento y barroco en particular, acudían como acompañante del arquitecto al que suministraban aquellos elementos arquitectónicos que necesitaba para la composición del proyecto. Elementos arquitectónicos que Durand ya había identificado en su método de composición.

Esta disposición de Wagner al historicismo, no proviene solamente como una reacción mimética a la arquitectura que estaba produciéndose a su alrededor. Hubo una

influencia directa en sus años de formación en la Academia de Bellas artes de Viena, en la que profesores de sus últimos años como August von Siccardsburg y Eduard van der Nüll, habían ganado el concurso en 1861 para la Ópera de Viena: primer edificio en construirse en el Ring de la ciudad. Sin duda, la autoridad infundida por el reconocimiento público de estos profesores, causó una profunda influencia en el espíritu artístico del joven Wagner, quien describió a Siccardsburg “como el hombre que le inculcó el principio de lo útil en su alma artística”, y

a van der Nüll como a un “incomparable dibujante”²⁸.

En esta primera época en la que los principios de la construcción moderna permanecían latentes y aún no habían madurado, se mostraban los destellos de una arquitectura en la que el principio de utilidad ya no quedaba oculto y relegado ante la necesidad de representación. Por otro lado el esquema compositivo mostraba toda su capacidad artística. La claridad en la resolución de las plantas que consigue Wagner, gracias al empleo de una geometría precisa, a la que se le extrae todo su potencial formal en aras de un funcionamiento racional, resulta soberbia. Las piezas principales se identifican claramente dispuestas sobre un ortodoxo sistema axial. El método de composición, el recurso a la simetría y el equilibrio, es una constante en la obra wagneriana que se manifiesta en la mayor parte de su obra, consiguiendo la tranquilidad serena de un clasicismo latente.

Las plantas evolucionan hacia la ligereza y diafanidad de los espacios - este será su signo de modernidad - pero seguirán inspirándose en los modelos del pasado, sobre todo perceptible en las plantas centrales de sus iglesias. El sistema compositivo se mantiene firme y sigue mostrando su vigor y su utilidad como mecanismo organizativo del edificio. Wagner en este sentido sintoniza con la opinión de Guadet al declarar, en *La arquitectura de nuestro tiempo*, la Composición, como el origen de toda creación arquitectónica²⁹, reclama además, la necesidad de carácter (*Bauzbeck*) en la obra del arquitecto y advierte de la importancia

que la determinación y elección del punto de vista tienen en la percepción bella y adecuada del edificio³⁰.

La composición del proyecto, el “esqueleto de la obra” como lo denomina Wagner, en su juego combinatorio con las formas geométricas, resulta un ejercicio intelectual con un alto potencial de abstracción. Este aspecto mecánico, casi diríamos científico de la labor proyectual del arquitecto es lo que ha permitido alejarlo de las disputas figurativas sobre el estilo adecuado para una época o el estilo de la modernidad. Pese a la evolución personal que sufre la obra de Wagner desde los inicios de los años 70 del siglo XIX hasta los últimos años de la primera década del siglo XX, los principios reguladores de la composición arquitectónica tal como los formuló Durand pueden rastrearse sin gran esfuerzo en la obra del arquitecto.

En 1880, Wagner dibuja “Artibus” (Fig. 18-19), un proyecto ideal para el enclave de un Museo en el que el arquitecto reúne en un sentido homenaje a esas arquitecturas en las que reconociéndose deudor de ellas, las siente como propias. El conjunto por excesivo, resulta megalómano y está afectado por una rígida composición axial que distribuye a partes iguales por un lado, la edificación sobre el plano horizontal urbano y por el otro, el parque ajardinado sobre la ladera posterior. Toda la estructura del conjunto resulta versallesca, con la Cour d’honneur, el motivo principal al fondo y tras la arquitectura, los jardines dominando la naturaleza. El conjunto resulta abigarrado por necesidad ya que el arquitecto en su afán por rendir homenaje a sus mentores espirituales, evoca a la Francia *Beaux-arts* a la que reconocía el dominio cultural del momento; pero también nuestra su veneración por el barroco, signo de identidad inequívoco de su

²⁸ GERETSEGGER, Heinz y PEINTNER, Max. *OTTO WAGNER 1814-1918, The expanding city, the beginning of modern architecture*, Academy Editions, London 1979, p.9.

²⁹ WAGNER, Otto. *La arquitectura de nuestro tiempo*, El Croquis editorial, Madrid 1993, p.64.

³⁰ WAGNER, Otto. op. cit. p. 66.

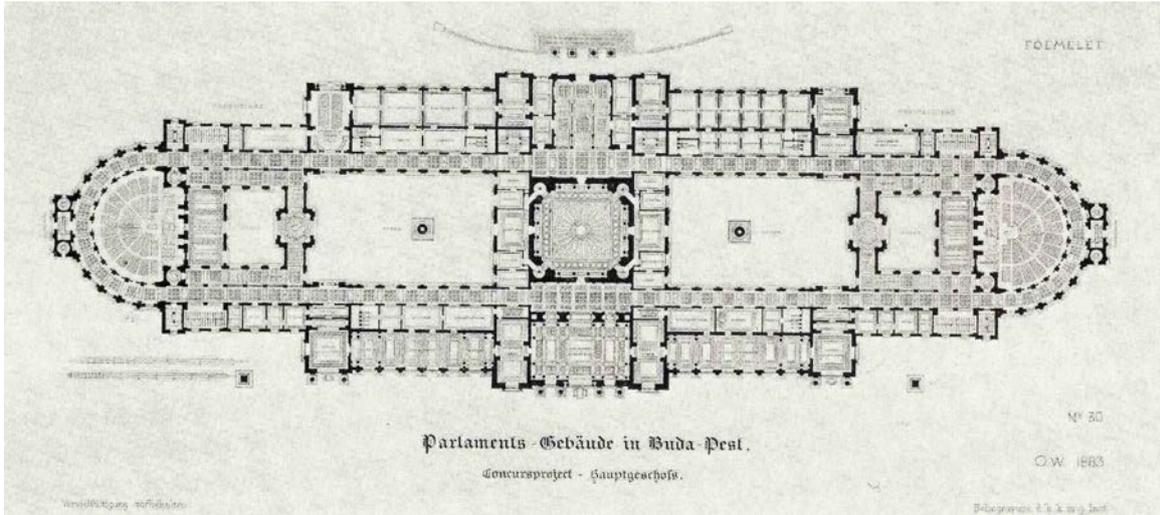


Fig. 20. O. Wagner. Parlamento de Budapest (1883), Planta del proyecto para concurso.

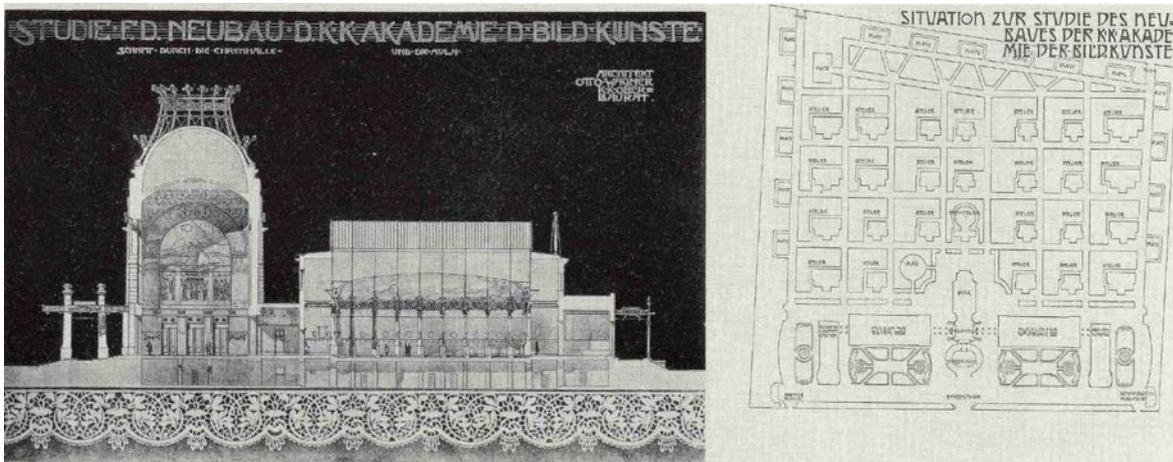


Fig. 21. O. Wagner. Academia de Bellas artes (1898), Sección y Ordenación del conjunto.

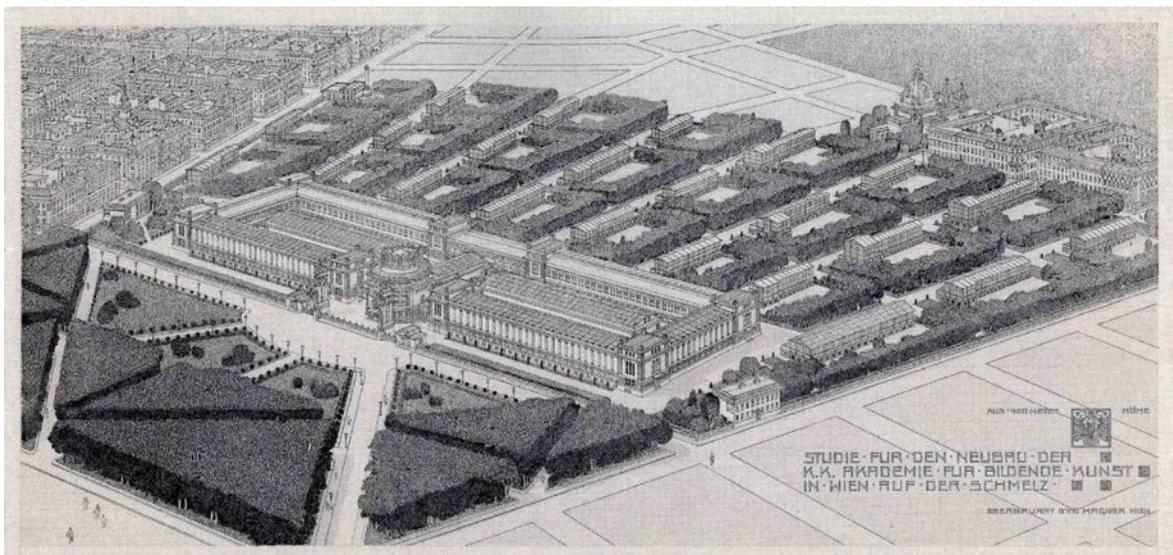


Fig. 22. O. Wagner. Academia de Bellas artes (1910), Vista del conjunto.

ciudad natal. Una réplica casi literal de la Karlskirche de Fischer von Erlach ocupa la posición prominente del conjunto, distinguiéndose al fondo unos jardines aterrazados que sugieren la ladera de Schönbrunn rematada igualmente por un pabellón porticado. El conjunto entero en su ordenación y profusión abigarrada de formas y arquitecturas, destila el eco de un romanticismo que recuerda las evocadoras composiciones de W. Marlow para St. Paul de Londres en el Gran canal veneciano. También aquí, Wagner construye para su proyecto "Artibus" la utopía de una ciudad análoga en la que reúne esas arquitecturas que son de su interés y le seducen.

En el concurso para el Parlamento de Budapest (1883) (Fig. 20), Wagner continúa con la utilización de un repertorio formal ya consolidado como expresión de una época, y que seguramente él mismo consideraría adecuado para colocar su proyecto a la altura de las grandes realizaciones del momento. La composición, con el cumplimiento de una estricta geometría, dota al proyecto de una excesiva rigidez que resulta en el proyecto demasiado completa y acabada, óptima para un emplazamiento ideal en el que se ignoran las circunstancias de un entorno urbano real. Tan solo en la vista general que se muestra en la perspectiva se aprecia la proximidad del Danubio, ya que en el resto de planos queda ausente esta circunstancia del proyecto.

A partir de los años 90, Wagner muestra una decidida voluntad por utilizar los materiales y medios técnicos de la construcción como forma de expresión, incorporándolos al lenguaje arquitectónico. No cabe duda de que "el nuevo estilo" que resulta de la "transición (convergencia) de la forma tectónica a la forma figurativa"³¹, ha iniciado una heroica victoria imponiéndose a la inercia y

prejuicios de la tradición decimonónica. La voluptuosidad de un estilo historicista estimulado por un sobrecargado clasicismo, cede en esta etapa de la obra de Wagner a una mesura figurativa, mas contenida en las formas ornamentales. Las fachadas de los edificios aparecen tersas, los huecos adquieren mayor protagonismo en el juego combinatorio de los alzados y las formas clásicas se difuminan en beneficio de superficies cada vez más limpias, en las que el ornamento ha quedado relegado a un efecto pictórico hábilmente resuelto en la combinación de colores con los nuevos materiales. Este desarrollo hacia la modernidad no lo ejerce Wagner desde el vacío, el sistema compositivo que organiza el proyecto, sigue vigente y útil en su obra como se observa en los proyectos para las Academias de Bellas artes de los años 1898 y 1910 (Fig. 21-22), o en el proyecto "Opus IV" de 1912, en el concurso para el Museo municipal Francisco José (Fig. 23). La composición como herramienta "científica" del proyecto, como producto de la razón que persigue la utilidad como fin último de la arquitectura, ofrece una osamenta al proyecto que lo hace invulnerable a los vaivenes del gusto y del estilo de cada época. Wagner, reconoce este valor del sistema compositivo duraniano, y no renuncia a él en su búsqueda del estilo que represente la modernidad de los nuevos tiempos. Su esfuerzo irá encaminado a sustituir el ropaje de un historicismo extenuado que ya no expresa el sentir de la época, por un estilo que muestre adecuadamente al edificio en el contexto de la ciudad moderna. Una ciudad dominada por la línea recta y ocupada por personas y vehículos siempre en movimiento. Esta actividad y frenesí como característica congénita de la ciudad moderna quedó fielmente reflejada en la ambientación de las vistas que realizó de algunos proyectos que desarrollaban el Plan General de Viena.

³¹ WAGNER, Otto. op. cit. p. 68.

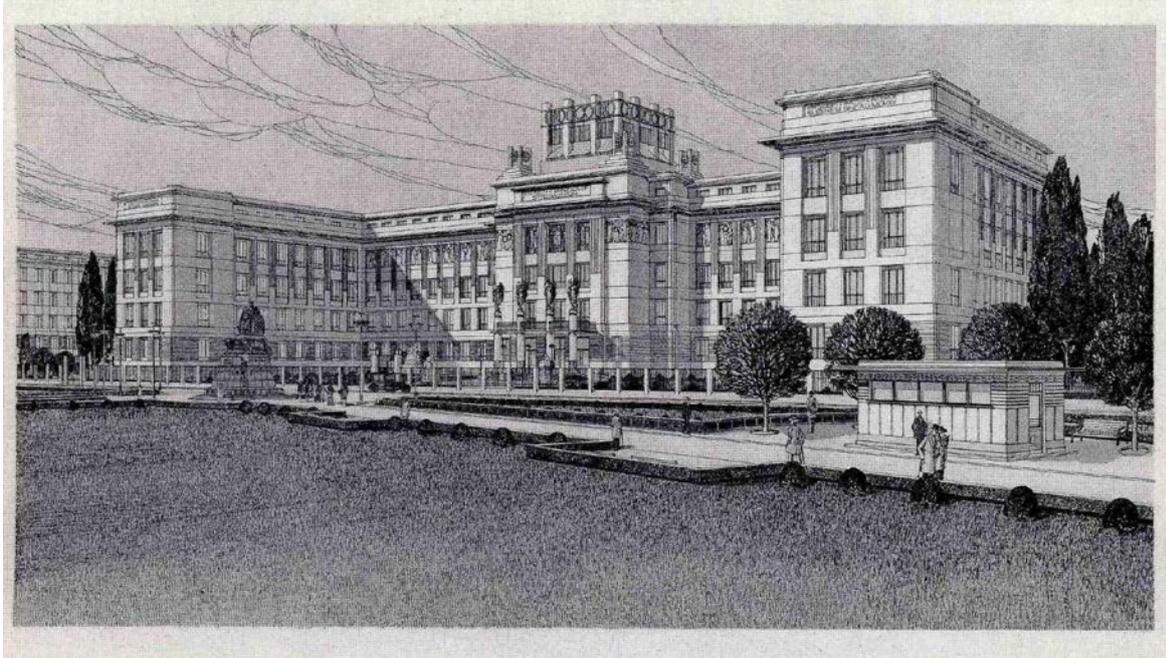


Fig. 23. O. Wagner. Opus IV, concurso para el Museo municipal Francisco José (1912).

Vista del acceso

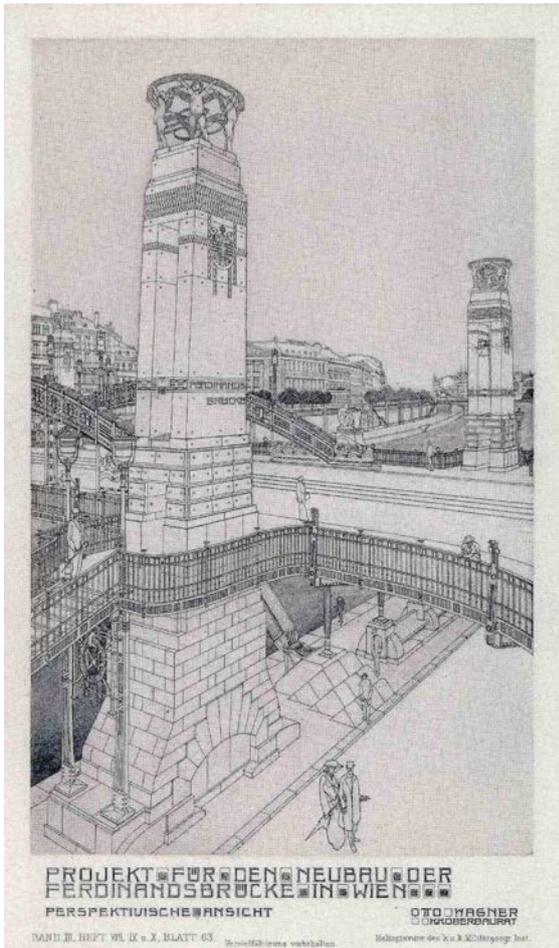


Fig. 24. O. Wagner. Ferdinand'sbrücke (1905). Propuesta I

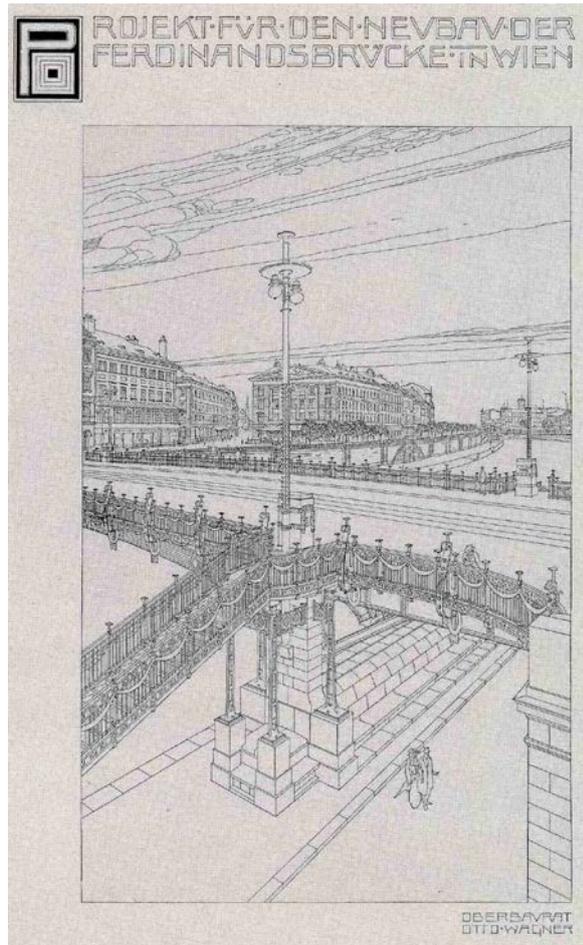


Fig. 25. O. Wagner. Ferdinand'sbrücke. Propuesta II

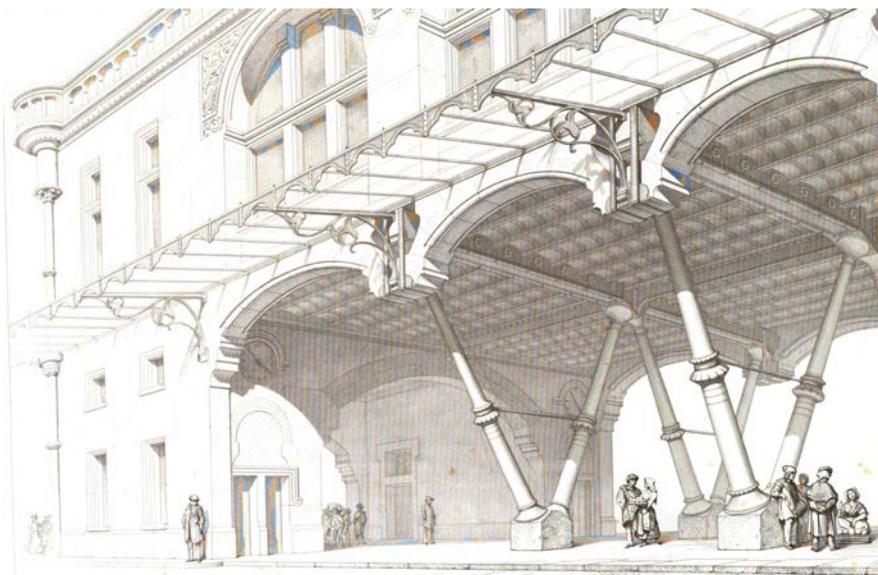


Fig. 26. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*

Un momento crucial en la vida profesional de Wagner se produjo en 1894 cuando consiguió tras dos años de trabajo, la adjudicación del proyecto por concurso del Plan General de Viena. Este encargo le reportó otros tantos trabajos, tanto para la construcción de la línea de metro de la ciudad (*Stadtbahn*) - con sus estaciones y puentes - como para otros trabajos en las esclusas de Nussdorf. Estos trabajos más próximos a la obra civil que a la obra arquitectónica en la que hasta entonces había estado ocupado, lo acercaron a un mundo formal y expresivo que él anhelaba, y que admiró en la Exposición de París de 1889. La *Tour Eiffel* como modelo del “Nutzstil” iba a manifestar su influencia en toda una serie de arquitecturas - las estaciones urbanas del metro - que por su propia naturaleza iban a transformarse en el emblema de los nuevos tiempos. Wagner encontró en la obra civil la oportunidad de alinearse con esa arquitectura “realista” que tras la estela de Viollet-le-Duc proclamaba la sinceridad de una construcción que permitía mostrar la estructura de hierro a la vista. Tanto las estaciones del metro urbano, como los proyectos para los distintos puentes que proponía el Plan General, manifiestan el

deseo por incorporar el nuevo material al lenguaje arquitectónico del nuevo estilo. La similitud en los detalles de los puentes con los detalles de algunos de los grabados de Viollet resulta reveladora de la proximidad ideológica entre ambos arquitectos (Fig. 24-26).

Las formas que revestían los edificios en la arquitectura de Wagner se fueron despojando de una carga histórica que lastraba su encaje en la modernidad; pero este vacío fue ocupado por una forma exuberante que procedía de la naturaleza orgánica. Su vinculación en 1899 al grupo de la Secession - dos años después de la fundación del grupo por Gustav Klimt - lo puso en contacto con un simbolismo formal lleno de vida y agitación, en el que sus componentes estaban determinados para la creación de un nuevo arte que estuviera fuera de la supervisión institucional y por lo tanto, fuera de la supervisión de la historia. De este momento queda la constancia de proyectos como el de una Galería de arte contemporáneo (1899) cuyos motivos oníricos en el frente de la fachada recuerdan uno de los temas que en el año 1902 utilizaría Klimt para el Friso de Beethoven (Fig. 27-28).

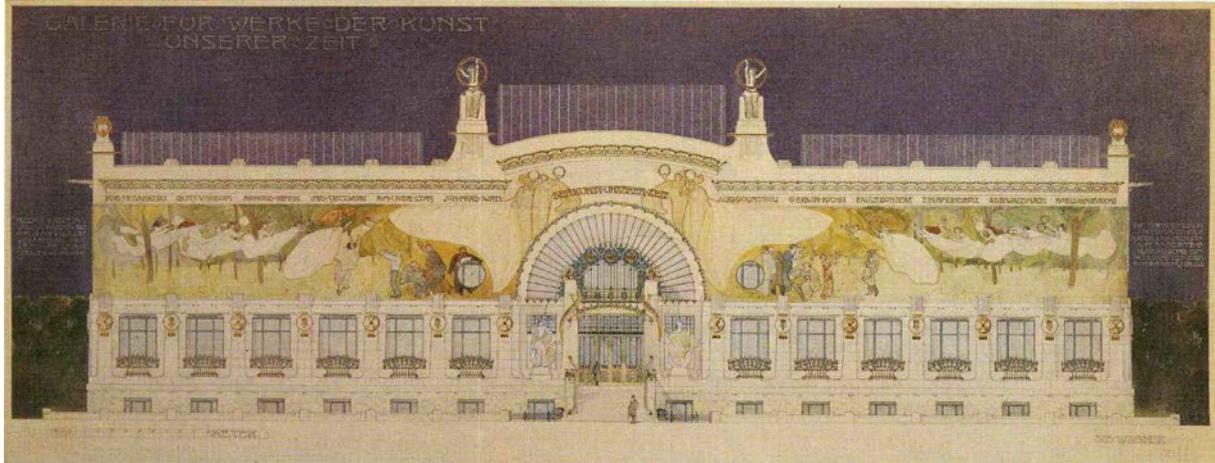


Fig. 27. O. Wagner. Galería de arte contemporáneo (1899).



Fig. 28. Gustav Klimt (1902), Friso de Beethoven (fragmento).

Sin abandonar la naturaleza del mundo de las formas orgánicas, Wagner fue incorporando a su arquitectura todo el bagaje expresivo que le proporcionaban los elementos tectónicos de la arquitectura. Y la persecución del “realismo” como ideal artístico se materializó en una arquitectura que por fin había conseguido transformar la “forma tectónica” en “forma figurativa”. Ahora la expresión del edificio emanaba de su propia naturaleza constructiva, y la forma derivaba de su propia realidad tectónica, por lo que las formas del pasado habían perdido ya el apoyo en una arquitectura que desembarazándose del pesado ropaje de la historia, ya solo miraba hacia el futuro. Las superficies planas de los muros se mostraban descarnadas de todo ornamento innecesario, quedando tan solo los huecos en el muro como elemento base, casi único del lenguaje arquitectónico.

Como colofón al trasunto de un siglo XIX en el que se opera el cambio de espíritu, de un

arte construido desde la historia a un arte nuevo que quiere despojarse de ella, podemos señalar dos ejemplos en la producción de Wagner que ilustrarían este proceso: el que se opera a nivel urbano y el que se desarrolla en la esfera arquitectónica.

En el ámbito urbano, el verdadero revulsivo edificatorio de la ciudad y que conseguiría transformarla en capital europea a la altura de París o Berlín, se lo dio el joven emperador Francisco José promoviendo en 1857 el derribo de la muralla - que protegió la ciudad del asedio turco en 1683 - para la construcción de la Ringstrasse al modo de los nuevos estándares que exigía la ciudad moderna, y que ya habían sido establecidos por los bulevares parisinos de Haussmann. En la tolerancia del espíritu ecléctico de la época, la Ringstrasse - con su acumulación de historia como factor de representación - se había transformado en el símbolo y más vivo ejemplo de una forma de vida liberal

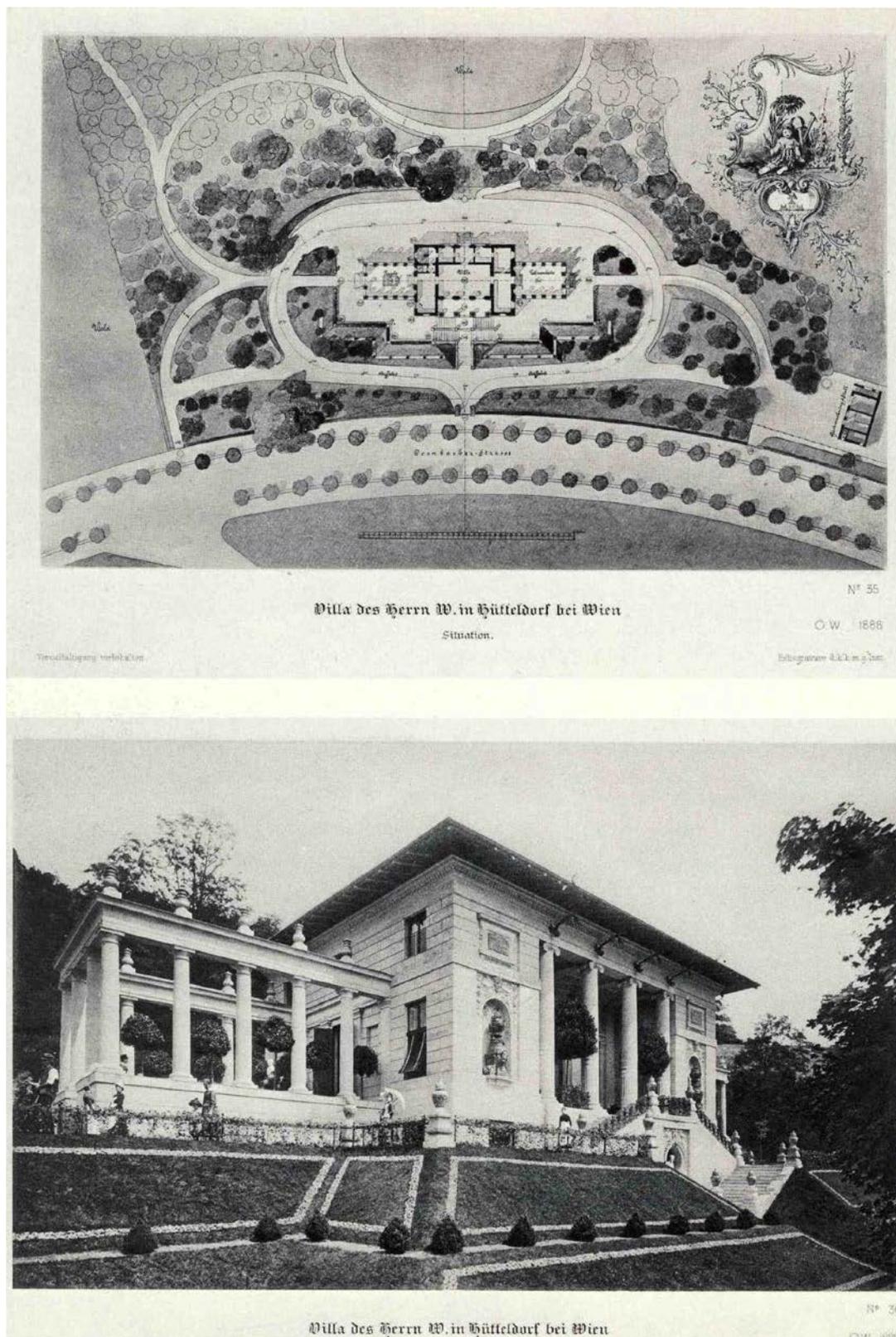


Fig. 29. O. Wagner. Primera villa Wagner (1886-8).

burguesa. Frente a este modo de vida burgués, la nueva ciudad que propone Wagner 36 años más tarde - con su escala metropolitana - exalta el tránsito de las masas, la velocidad de los

vehículos, el comercio, los monumentos, la higiene y sobre todo, “la calle limpia, recta y práctica”, como el nuevo símbolo de la vida moderna

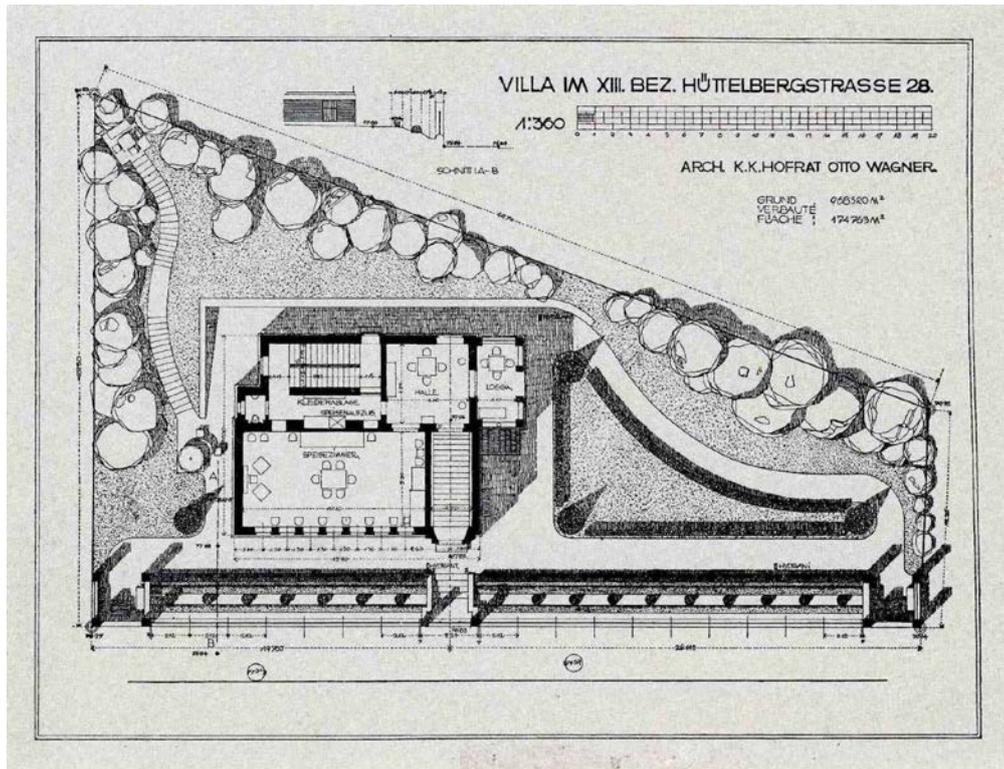


Fig. 30. O. Wagner. Segunda villa Wagner (1909-10), Emplazamiento.

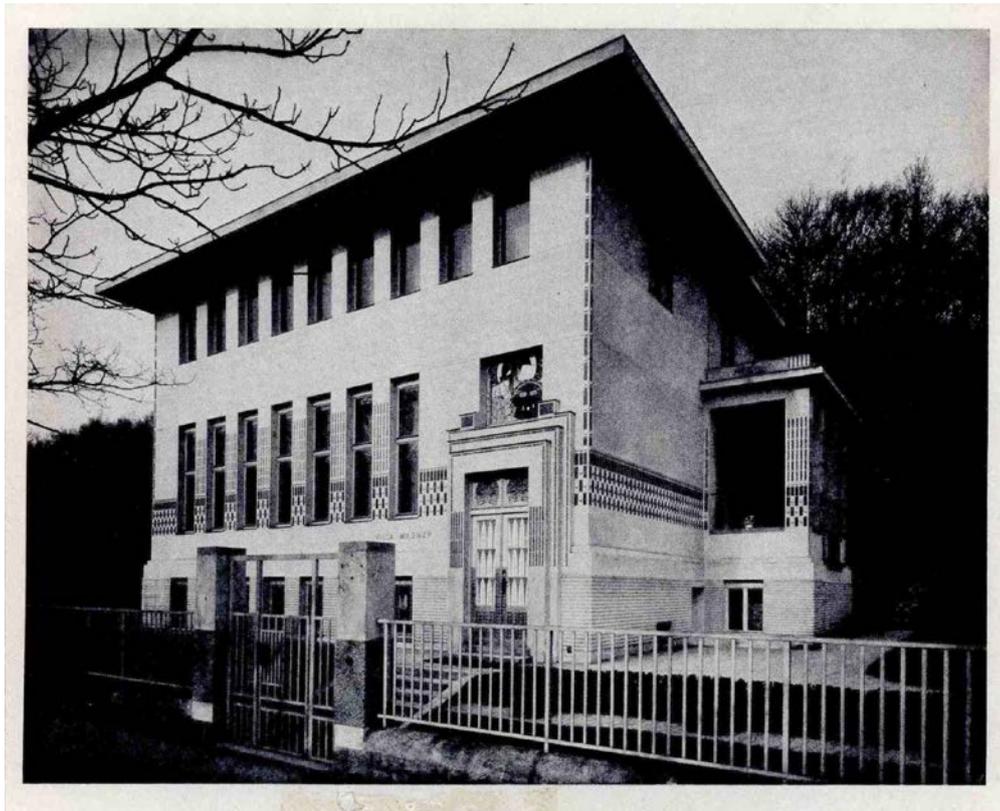


Fig. 31. O. Wagner. Segunda villa Wagner (1909-10).

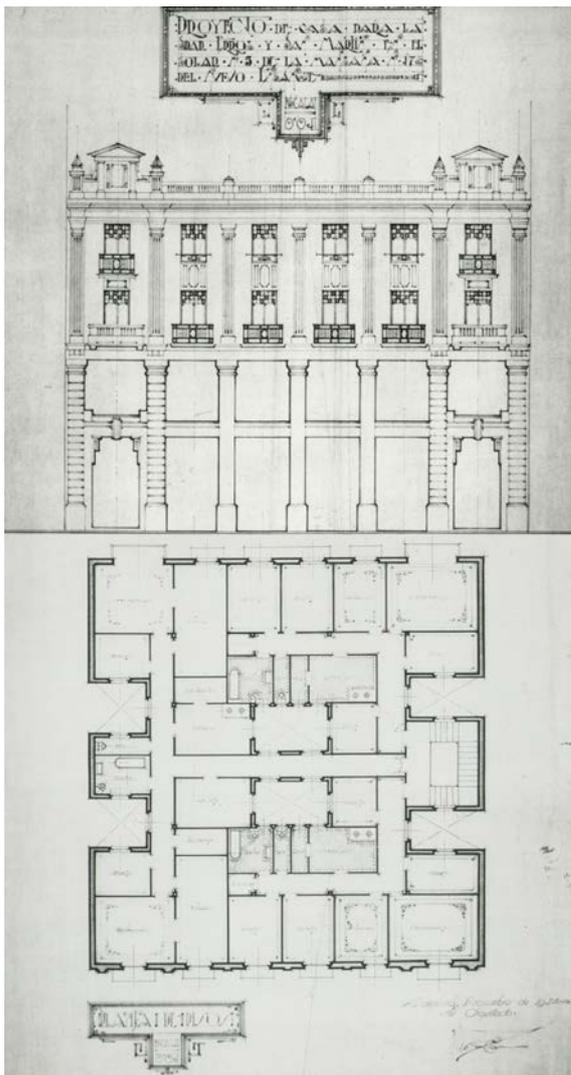


Fig. 32. V. Eusa. Casa para la Sociedad Erroz y San Martín (1924).

Wagner proyectó y construyó para sí mismo dos viviendas unifamiliares que muestran en una comparación obligada, la evolución de un pensamiento crítico que fundamentado en la tradición clásica fue desbrozando el camino de la historia y abriendo nuevos horizontes para ofrecer a la vanguardia del siglo XX, la realidad de una arquitectura despojada de estilo, geométrica y utilitaria.

En la primera villa construida en 1886 (Fig. 29), Wagner observa los estándares académicos de simetría y equilibrio en una composición en la que el cuerpo principal de la villa queda flanqueado por sendos cuerpos

porticados iguales. Los recursos estilísticos provienen de un pintoresquismo romántico del que toma prestada una cubierta a cuatro aguas “a la italiana”, y sobre todo de la inspiración provocada por un modelo del pasado. Excepto el emplazamiento, la composición del Casino de Glienicke de su admirado Schinkel, y la de esta su primera villa son idénticas, el espíritu que anida en ambas insufla el mismo aliento.

En la segunda villa construida los años 1909-10 (Fig. 30-31), el equilibrio de la simetría ha desaparecido, no hay vestigio de la calma clásica, y tan solo los espacios interiores aparecen equilibrados por la regularidad de sus propias formas. El volumen de planos limpios, recortado por la geometría rectilínea de unos huecos rectangulares prefigura el desarrollo de una nueva sensibilidad artística. El ornamento ha debilitado su fuerza de expresión y ha quedado reducido a un efecto pictórico aprisionado en el plano de la fachada.

De estos tres arquitectos, los franceses ejercieron una importante influencia en el campo teórico de la formación académica. O. Wagner había conseguido el reconocimiento profesional tanto por su obra como arquitecto como por su labor pedagógica como docente.

Eusa admiraba al maestro vienés hasta tal punto que existe la anécdota de su paso por Viena en su viaje de bodas, donde aprovechó la circunstancia para acudir al ayuntamiento y hacerse acompañar por un arquitecto de la oficina municipal para que le enseñara la ciudad y la obra de Wagner.

La admiración del reconocido arquitecto vienés le acercó a los presupuestos estéticos del movimiento *Secession* del que tomó prestado una parte de su legado artístico. En sus primeras obras realizadas en la década de 1920, Eusa interpretó a su modo ese primer intento - todavía débil - por emancipar a la arquitectura de un academicismo exhausto e



Fig. 33. O. Wagner Frente de acceso a su segunda villa (1909) y V. Eusa. Edificio de la Vasco-Navarra (1924). En ambos casos Atenea armada con su lanza se erige en deidad protectora.

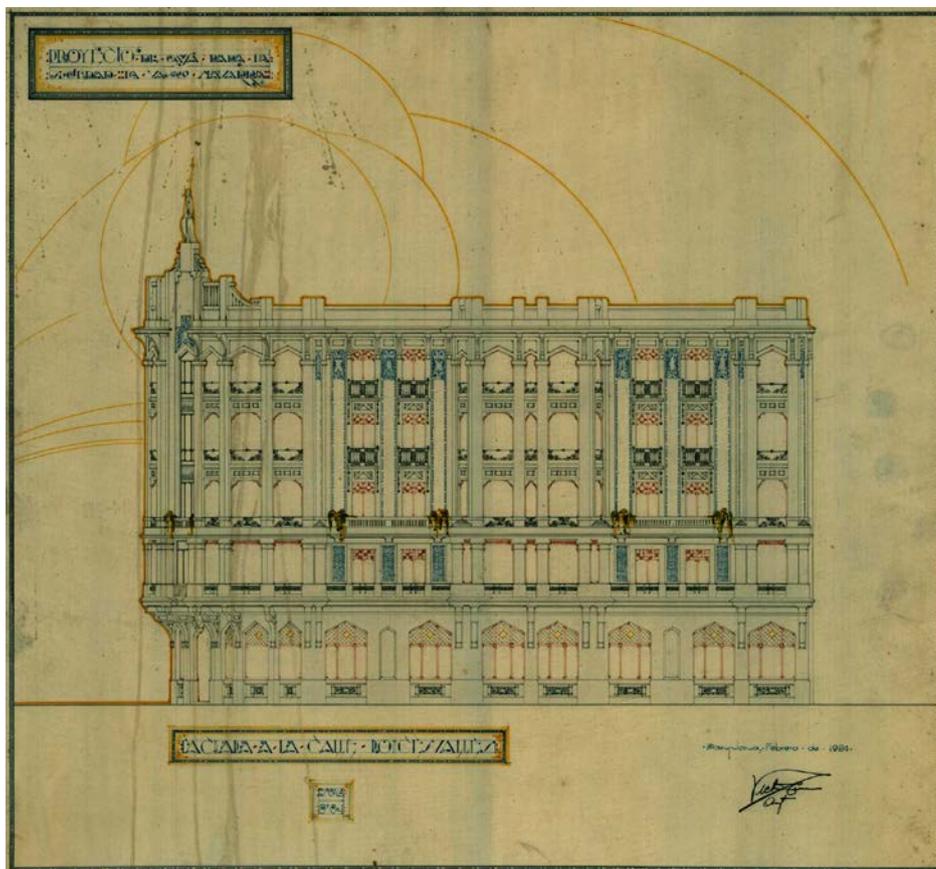


Fig. 34. Víctor Eusa. Edificio de la Vasco-Navarra (1924).

incapaz de elaborar una propuesta artística a la altura de lo que reclamaban los nuevos tiempos.

La *Wagnerschule* elaboró un lenguaje artístico específico presidido por la línea sinuosa y el adorno exuberante, pleno de vida y sensualidad. La exigencia por alcanzar la reunión de las artes en una unidad total, el reclamo por hermanarlas a través de la obra arquitectónica como estímulo colectivo para lograr la obra de arte total, era un objetivo que encendía el entusiasmo de esos arquitectos y también en Eusa provocó un efecto equivalente habida cuenta de la empatía que éste sentía por el espíritu que animaba a ese grupo.

Este compromiso produjo obras de una gran riqueza artística en una acción coral entre arquitectos, escultores, pintores y artesanos. Víctor Eusa imitó las formas de la escuela vienesa en la casa de la calle Paulino Caballero para la Sociedad Erroz y San Martín (Fig. 32). Integró las nobles artes en el edificio para la Vasco-Navarra coronándolo con la diosa de las artes y la sabiduría, y completó este alegato de la civilización occidental con un lenguaje formal ecléctico en el que resalta para la definición de los huecos un estilo oriental próximo a la arquitectura mudéjar que tan cerca tenía y también conocía (Fig. 33).

En la Atenea de la Vasco-Navarra había reconocimiento explícito a la Grecia clásica, a su autoridad moral sobre la obra artística. En este vínculo devoto que se manifestaba en la reproducción de los emblemas míticos de la cultura helena, los miembros del grupo *Secession* encontraron el valor simbólico que representara sus propios ideales. La figura de Teseo luchando contra el Minotauro, o la presencia de Atenea en el frontispicio de la segunda villa Wagner, eran ejemplos que Eusa utilizó para su edificio como rendido homenaje a un pasado que reconocía a la

cultura clásica helena como soporte de sus propias aspiraciones artísticas (Fig. 34).

La reunión de las artes y los oficios en sus proyectos no fue el acontecimiento casual de un estilo que respondía a los gustos del momento, o a una moda pasajera, formaba parte de la naturaleza artística de su oficio, y de ella Eusa era plenamente consciente.

En el año 1927 Víctor Eusa proyectó el edificio de la Misericordia de Pamplona, en un momento de evolución personal con el que abría su época más fecunda. El encuentro con el expresionismo europeo denotaba el abandono definitivo de la reproducción de las formas históricas como una exigencia para la representación de la arquitectura; pero esto no impedía el reclamo de las otras artes para la construcción de la arquitectura como obra de arte total. La expresión personal de ese nuevo estilo no supuso una renuncia a su pasado reciente y las pinturas del frente del altar de la capilla denuncian la deuda que él había contraído con su admirado Wagner. Eusa había iniciado una nueva etapa con presupuestos estéticos renovados en los que ahora se consideraba el empleo de la materialidad de la arquitectura como base de la expresión artística; pero en las pinturas de la capilla continuaba vivo ese recuerdo reciente y devoto de la obra de Wagner al que rindió homenaje tomando como modelo de inspiración para el mural de la capilla, el mismo tema compositivo que éste realizara para su iglesia de S. Leopoldo en Steinhof transformándolo para incluir la Cruz como su icono más celebrado y conspicuo (Fig. 35).

Años más tarde, cuando construyó el Seminario Conciliar de Pamplona (1931), el tributo a la obra de O. Wagner seguía presente, a pesar de haber iniciado, como parte del proceso de maduración personal, una nueva andadura en su expresión artística. En la fachada posterior de este edificio - hoy desaparecida por las ampliaciones llevadas a cabo - encontramos la muestra fiel de una



Fig. 35. O. Wagner y V. Eusa: el modelo y su copia.

V. Eusa interpreta en la composición del altar de la Casa de Misericordia (dcha.) el modelo de O. Wagner para la iglesia de S. Leopoldo en Steinhof (izda.). Las pinturas fueron realizadas por el colaborador de Eusa el pintor Javier Ciga.



Fig. 36. Víctor Eusa. Seminario Conciliar de Pamplona. Fachada posterior. (1931).

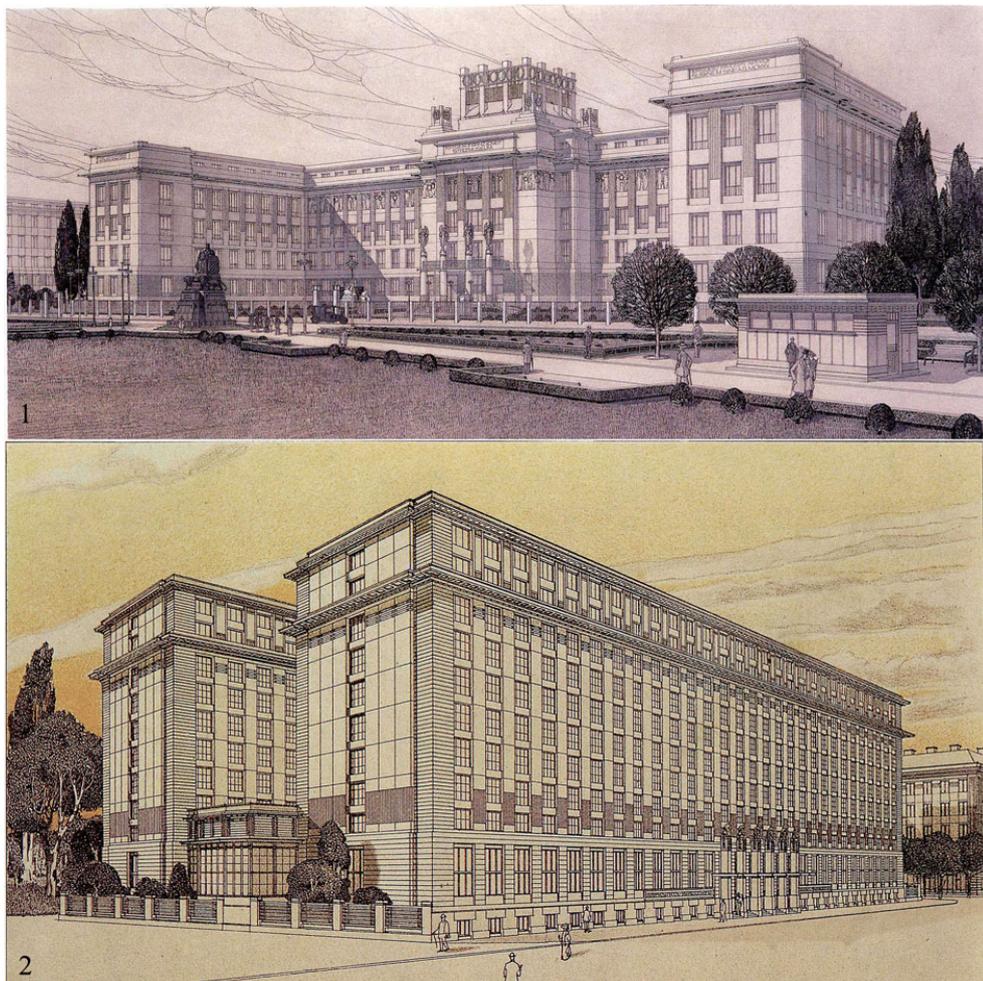


Fig. 37. O. Wagner.

1. Museo Municipal Emperador Franz Josef (Proyecto de concurso “Opus IV”, 1912).
2. Biblioteca universitaria (primer proyecto), 1910.

arquitectura volumétrica, donde el ornamento historicista estaba ausente y los pronunciados vuelos de los aleros planos caracterizaban la obra que Wagner realizara en la década de 1900 (Fig 36 y 37). Una arquitectura protorracionalista que adelantaba en la limpia geometría de sus volúmenes y el tratamiento

severo de la forma arquitectónica las aspiraciones estéticas de las generaciones venideras.

4. ECLECTICISMO.

Colofón de un proceso formativo.

Eclecticismo: la transición hacia la expresión personal.

A cerca del concepto “eclético”; hay que advertir que su origen no es de naturaleza artística, hay que considerarlo más bien, como un término asimilado, procedente del ámbito filosófico. “Dar una definición precisa del eclecticismo no es tarea fácil. (. . .) en general, filósofos ecléticos son aquellos que seleccionan o eligen entre las doctrinas de diferentes escuelas o sistemas las que a ellos les parecen bien y las combinan”¹. Para validar la utilidad del término, es necesario acotar el alcance de su significado, especificando que “convendrá más reservarlo para designar a aquellos filósofos que combinan o yuxtaponen sin ton ni son doctrinas tomadas de diversas fuentes, sin crear con ellas una unidad doctrinal orgánica”.²

En la obra de V. Eusa, lo eclético como estilo arquitectónico es algo que podemos considerar como una experiencia puntual y efímera. Tan solo en las primeras obras

¹ COPLESTON, Frederick. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.; 2011; Círculo de Lectores, 2012. Vol.4, p.IX-36.

² COPLESTON, Frederick. *Op.cit.* Vol.4, p.IX-37.

encontramos cómo Eusa, un joven de 26 años con la carrera recién terminada, se ve en la tesitura de enfrentarse a proyectos de gran envergadura debiendo hacer uso de todas esas “seguridades” tanto compositivas como estilísticas con las que sus profesores lo habían formado en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. A pesar de este episodio estilístico, lo eclético en la obra de Eusa debiéramos entenderlo como categoría, como actitud ante la experiencia estética en el sentido que D. Diderot lo define en su entrada *Éclectisme* de la *Encyclopedie méthodique*³.

No obstante, este “efímero” episodio aparece en la obra de Eusa como testigo de una tradición arquitectónica que representa la trayectoria artística del siglo XIX. Y en este sentido, esta obra de Víctor Eusa contiene

³ Un eclético es un filósofo que pasa por encima de prejuicios, tradiciones, antigüedad, consenso universal y todo lo que sojuzga la opinión de la masa; que se atreve a pensar por sí mismo volviendo a los principios generales más evidentes, examinándolos, discutiéndolos y no aceptando nada que no sea evidente por la experiencia y por la razón. Es el que de todas las filosofías que ha analizado, sin respeto a las personas y sin parcialidad se ha hecho su propia filosofía que le es propia. DIDEROT, Denis *Encyclopedie méthodique. Philosophie ancienne et moderne*. T. 2, art. *Éclectisme*.

todos aquellos elementos característicos del eclecticismo: la utilización de los elementos históricos, como ~~repaje~~ envoltivo estilístico de la construcción, y ese otro elemento básico y determinante en la construcción intelectual de la obra de V.E. que fue el método de composición arquitectónico establecido por J.N.L. Durand.

La obra de Durand que como sintetizador de las artes y las ciencias aportó un método de composición arquitectónico que devino universal, o la empresa pedagógica llevada a cabo por el profesor J. Guadet en l'École des Beaux Arts, que superando la abstracción de los modelos genéricos de Durand, supo encontrar en los ejemplos de la historia un referente pedagógico de primer orden; fueron determinantes en la formación como arquitecto de Eusa, aportándole un conocimiento vasto y prolijo de las herramientas del proyecto que potenciarían su capacidad como artista.

El método de composición, como sistema científico de proyectación, heredero del pensamiento ilustrado del siglo XVIII, se constituyó de la mano de Durand en el apoyo técnico del arquitecto para proyectar, no solamente durante el siglo XIX, sino también a lo largo del siglo siguiente, si bien durante ese siglo XX convivió con otros sistemas de organización del proyecto más intuitivos, menos reglados.

En el año 1911, cuando V. Eusa inicia sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, la ola de los acontecimientos que estaban sacudiendo el arte y la arquitectura de Europa fin de siglo aun tardarían en llegar a las escuelas de arquitectura españolas. La sensibilidad del espíritu nacional ~~español~~ evolucionaba bajo el influjo todavía poderoso de la escuela francesa. En la formación de los planes de enseñanza de arquitectura ya se aprecia esa orientación de marcado sesgo francés. Pero incluso la inspiración que alimentó el espíritu

empresedor de Antonio Zabaleta y Aníbal Álvarez para realizar la ilusión de organizar en 1844 la primera escuela de arquitectura en Madrid, bebía de las fuentes intelectuales que manaban en Francia. El rechazo del academicismo que latía en la Francia republicana proclamando *la liberté dans l'art*, fue trasladado a la península.

Su primera obra le llegó de manera muy temprana a través del concurso internacional para la Sociedad donostiarra del Casino del Gran Kursaal que ganaron su compañero Saturnino Ulargui y él.

Casino Gran Kursaal (1920).

El Casino del Gran Kursaal fue el primer encargo profesional de Víctor Eusa, y lo obtuvo al recibir el primer premio - junto a su compañero Saturnino Ulargui - en el Concurso Internacional convocado por la Sociedad Casino Gran Kursaal. En ese momento V. Eusa era un joven arquitecto que había terminado los estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en junio de 1920. A los ocho días se convocó el citado concurso para modificar las obras iniciadas en el Gran Kursaal, al que se presentó junto con su compañero Saturnino Ulargui. Eusa, en un escrito de enero de 1967, hace mención a este hecho del siguiente modo:

Terminada la carrera en Junio de 1.920 se abre a los ocho días un concurso internacional para modificar las obras iniciadas en el Gran Kursaal de San Sebastián; en el acto y en colaboración con mi compañero Saturnino Ulargui decidimos empezar el proyecto para el concurso que se falló en Septiembre y se nos fue adjudicado el primer premio; con el mejor espíritu de éxito aconsejamos a la Sociedad, no realizar aquello, pues entendíamos no era la solución adecuada, y en vista de ello establecieron un nuevo concurso limitada a un Arquitecto francés, autor de la iniciación en 1.914 y nosotros. Ello nos llevó, al estudio y

*conocimiento de cuanto era la clave de esos establecimientos en el extranjero, principalmente en Francia; era también impuesto que el carácter de la obra había de ser francés; en vista de ello nos trasladamos a las costas de Normandía y Azul; Bélgica, Holanda e Inglaterra así como a edificios [de] Versalles y similares; tras de todo eso realizamos un nuevo proyecto que no dejaba más con relación a lo ya realizado que algunas cimentaciones; el resultado de ese 2º concurso fue otra vez la adjudicación y dirección de obra con arreglo a este nuevo proyecto; inmediatamente en marcha establecimos la oficina en la obra y allá se trabajó permanentemente, tratando de ganar el camino perdido por la sociedad en todas estas tramitaciones; así fue el desarrollo de los trabajos llegando en breve plazo a la cubierta con todos los detalles posteriores incluso las vidrieras; . . .*⁴

Esta obra supuso un bautismo de fuego tanto para Eusa como para Ulargui, ya que no solo se trató del primer encargo profesional, sino que se también supuso la primera frustración, al verse obligados a abandonar las obras de este primer trabajo antes de su finalización:

*. . .; entre tanto y en vista de los resultados, la Sociedad Kursaal, pretendió, en aquellos momentos en que la profesión estaba poco defendida, tenernos exclusivamente con un sueldo mensual de Mil pesetas a cada uno, lo que llevó a nosotros la decisión de no aceptar llegando hasta cesar en la obra origen; p[l]eito, disgustos y por fin el abandono de los trabajos: primera desilusión en el ejercicio de la profesión.*⁵

El primer concurso para la construcción del Gran Kursaal. se denominó *Concurso Libre*

Internacional de Proyectos para el Gran Kursaal Marítimo de San Sebastián, y se convocó el 19 de octubre del año 1.915. Se presentaron siete proyectos. De éstos, dos satisfacían las condiciones de “comodidad de un edificio de esta clase”; y mostraban por parte de sus autores un profundo conocimiento del “carácter especial de una sala de fiestas de casino, bien diferente de una sala de teatro”. Estos dos proyectos se presentaron bajo lema, uno era “Cra-cra” y el otro “Esmeralda”, ambos redactados por arquitectos franceses.

⁴ Texto extraído del Curriculum Vitae redactado por Victor Eusa en enero de 1.967, como parte de la documentación que presentó en la Academia de Bellas Artes, como postulante a un puesto en la misma.

⁵ Texto extraído del Curriculum Vitae.

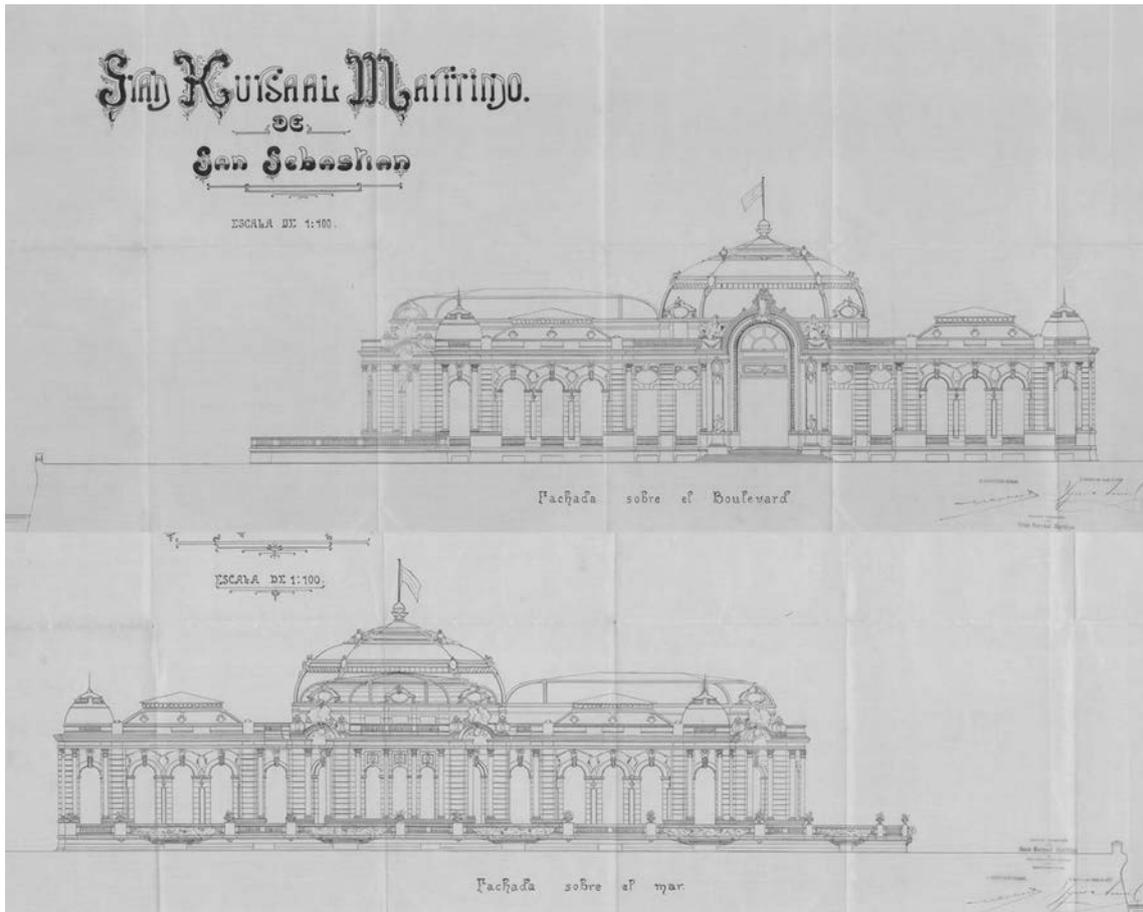


Fig. 1. *Auguste Bluysen. Proyecto para el Casino Gran Kursaal (1915).*



Fig. 2. *Alban Chambon. Kursaal de Ostende (1875).
Vista desde el Digue de Mer, y vista del Hall principal.*

El proyecto presentado bajo el lema “Cra-cra” obtuvo el beneplácito del tribunal adjudicándole el primer premio por su “sencillez extraordinaria reveladora de un profundo estudio y de un conocimiento perfecto de las necesidades de un casino”, así como por conseguir “reunir en una sola planta, las distintas dependencias que integran la finalidad de esta clase de edificios, . . . “ Se valoró de este proyecto especialmente “la amplitud de su hall y sala de fiestas por la gran superficie y perfecta situación de su terraza, que como es sabido tiene en San Sebastián una importancia excepcional”. No obstante el segundo premiado, “Esmeralda” ofrecía un planteamiento que en algunos aspectos - consideraba el jurado - podría mejorar el proyecto ganador si los incorporara a su propuesta, “sin modificar éste en su esencia”.

La Sociedad Kursaal⁶ propuso finalmente algunas modificaciones al proyecto ganador, para que éste las incorporara al proyecto definitivo. El ganador del concurso, el arquitecto parisino Auguste Bluysen se comprometió a entregar el proyecto final antes de fin de julio de 1.916.

Estando las obras iniciadas - a nivel de cimentación -, la Sociedad Kursaal convocó un segundo concurso internacional en junio del año 1.920, al que además del arquitecto francés, se presentaron formando equipo Victor Eusa y Saturnino Ulargui. El jurado dictó el fallo del concurso en septiembre de ese año con el consabido resultado de que los ganadores fueron en este caso los dos jóvenes arquitectos españoles.

El proyecto ganador del primer concurso para Kursaal (Fig. 01), presenta un edificio pabellón articulado en varios cuerpos cada uno con una cubierta enfática en forma de

cúpula irregular. Su fachada principal - la de acceso - recuerda el Petit Palais parisino, con una puerta de acceso al edificio similar al de París; pero en su conjunto mucho más modesto, ya que no presenta la columnata que adorna su frente. El edificio, ofrecía en su relación con la ciudad un vínculo muy similar a la de otros modelos europeos. Como el Kursaal de Ostende (Alban Chambon, 1875) (Fig. 02), o el Casino de St. Malo (A. Perret, 1898-99) el edificio se presentaba frente al mar en esa delicada situación que antecede a la ciudad frente a la naturaleza, y es esa presencia del mar, la que sugiere al arquitecto la imagen que goza el proyecto de edificio balneario, de un edificio que se presenta en ese límite sensible de la ciudad, diáfano, transparente, casi evanescente; evitando a toda costa que su presencia oculte el mar.

El poco desarrollo urbano que el barrio de Gros tenía en el momento del concurso, pudo haber sido también un acicate a la hora de despojar al edificio de la pompa urbana y regía que sí posee el modelo parisino. El edificio en su conjunto ofrece un aspecto fragmentario debido a la multiplicidad de cubiertas que presenta, y queda debilitado en su unidad formal, afectando desfavorablemente a su imagen urbana. En este sentido se agradece la compacidad, la unidad de masa que presentan sus vecinos Hotel M^a Cristina y Teatro Victoria Eugenia que colaboraron en la construcción de una imagen urbana del ensanche, completándola con más éxito.

El proyecto de Eusa y Ulargui, presentado bajo el lema zEUs, es muy distinto (Fig. 03). La sombra de un academicismo subyacente sigue viva en este proyecto, haciéndose reconocible en la definición precisa y jerárquica que los espacios muestran en la planta del conjunto.

⁶ El nombre completo de esta sociedad es Sociedad Inmobiliaria y del Gran Kursaal Marítimo de San Sebastián.

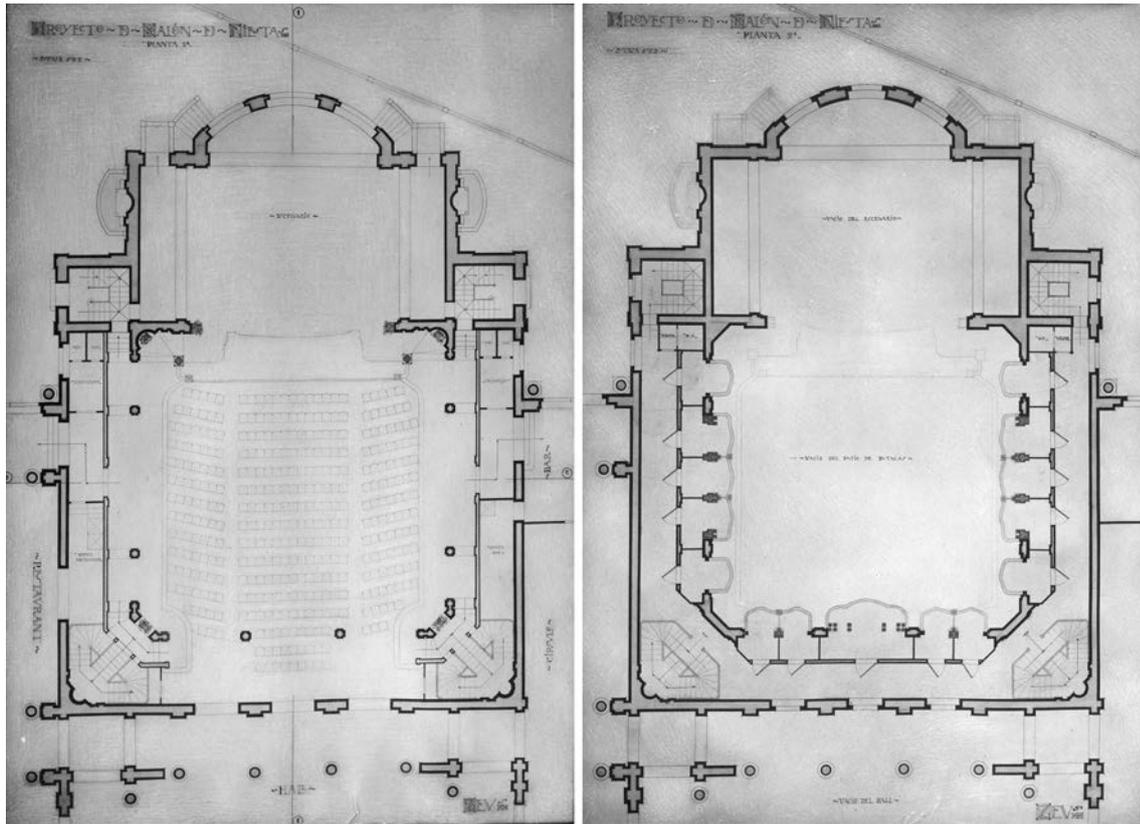


Fig. 3. Víctor Eusa y Saturnino Ulargui. Concurso para el Casino Gran Kursaal (1920).
Salón de Fiestas. Planta 1ª y 2ª.

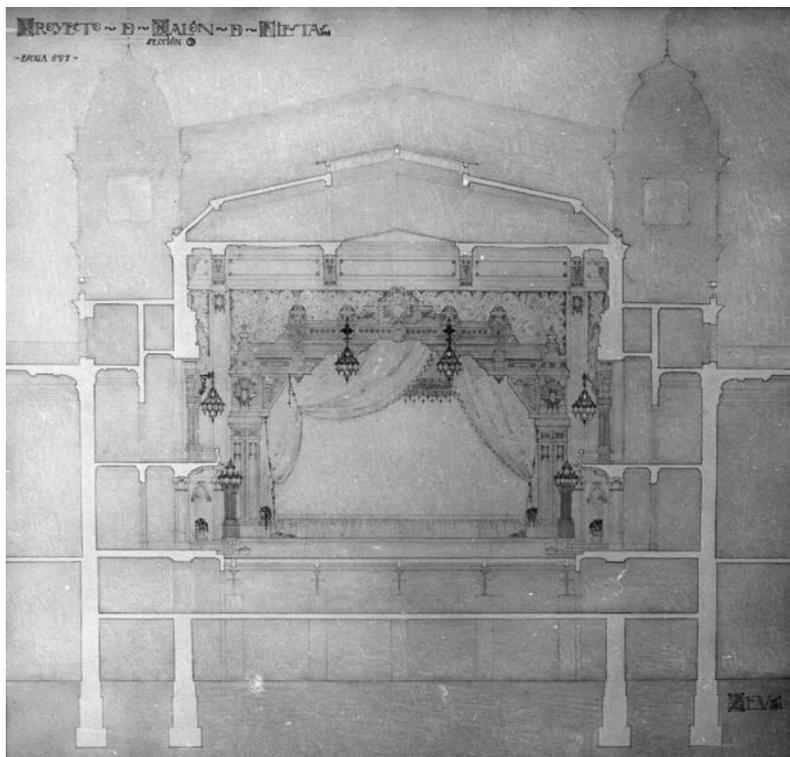


Fig. 4. Víctor Eusa y Saturnino Ulargui. Concurso para el Casino Gran Kursaal (1920).
Salón de Fiestas. Sección hacia el escenario.

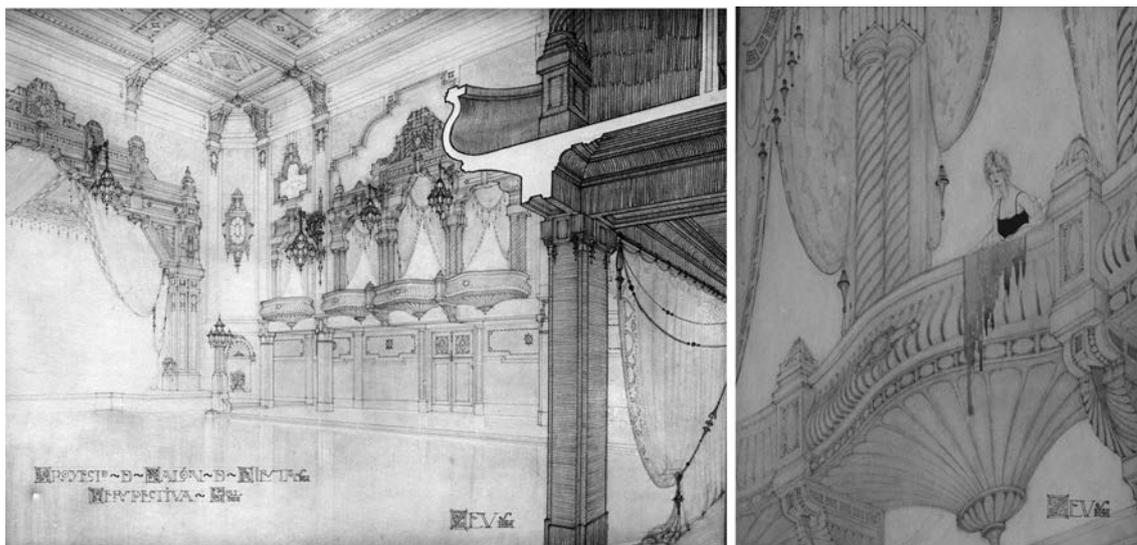


Fig. 5. Víctor Eusa y Saturnino Ulargui. Concurso para el Casino Gran Kursaal (1920).
Salón de Fiestas. Vistas interiores.

Cada ambiente interior se corresponde con un espacio arquitectónico específico, definido con precisión y geoméricamente caracterizado. En la experiencia vital del edificio, cada espacio interior se sucede con el contiguo en una rigurosa solución de continuidad. La comprensión racional de esta arquitectura se produce desde la continuidad axial que dirige su composición horizontal. Una composición que exige del rigor de la geometría, y que encuentra su contrapunto en la forma ornamental.

En este proyecto de Eusa y Ulargui, la ornamentación cubre la totalidad de la superficie arquitectónica, tanto por el interior como por el exterior del edificio (Fig. 04). Es imposible recorrer sosegadamente con la vista los planos que delimitan el espacio arquitectónico. A cada centímetro tropezamos con un motivo, una moldura que nos entretiene la vista, y todo ello en un alarde de ingenio e inspiración plástica desbordante. Es éste un afán totalizador, capaz de caracterizar el entorno vivido desde el elemento tectónico más relevante hasta el complemento más superfluo, y en esa exuberancia y generosidad ornamental,

podemos apreciar un atisbo explícito de la voluptuosidad propia de lo exótico.

En los dibujos a lápiz presentados al concurso, se destila el ambiente suntuoso y embriagador de los recuerdos de oriente (Fig. 05). Un oriente que Eusa había visitado personalmente, pero al que también se acercó seducido con la melancolía de un Estambul distante; y que—las lecturas de Pierre Loti⁷ ponían al alcance de la imaginación, reviviendo las experiencias propias. Las formas representadas en esos dibujos, recargadas y vitales, estaban destinadas a provocar el despertar de los sentidos, la vigilia de un estado emocional en constante acción, similar al influjo de la expresión modernista que amparada en la profunda creencia en la libertad del artista, produjo formas caprichosas como la manifestación última de la emoción que la naturaleza producía en él. Esta tenue

⁷ Eusa poseía en su biblioteca varias obras de viajes del escritor francés Pierre Loti, del que era aficionado lector, y entre ellas *Supremas visiones de oriente*, en el que Loti, vuelve a un Estambul afectado por la influencia de un occidente que disipa el aura embriagadora de un oriente exótico que se desvanece.

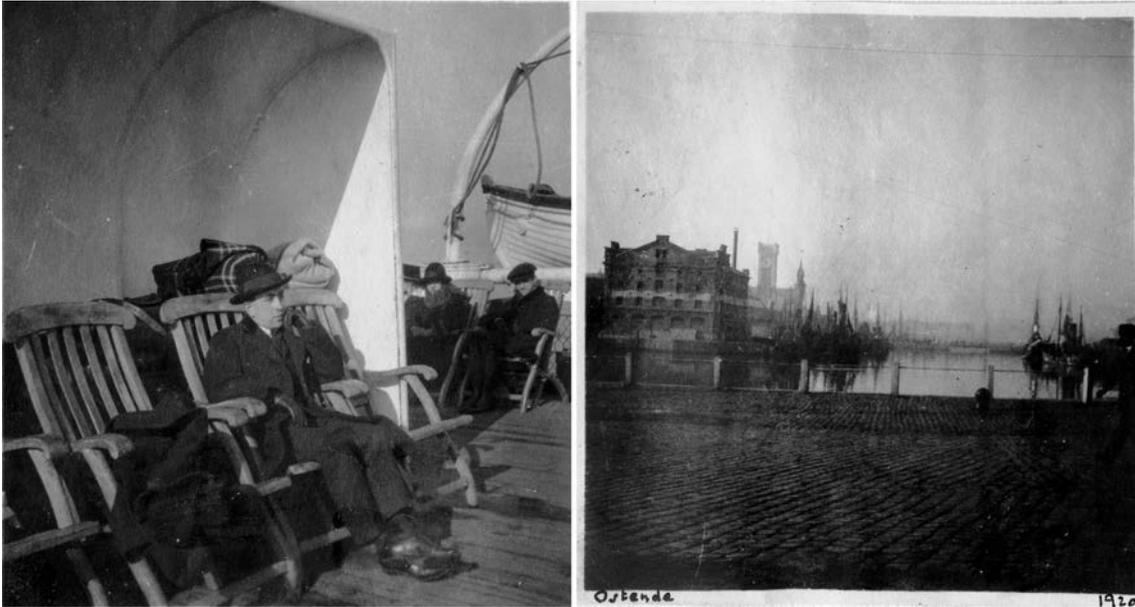


Fig. 6. A la izda. V. Eusa en el ferry que le llevó de Ostende a Dover (1920).
A la dcha. Un rincón de Ostende fotografiado por V. Eusa, (1920).

presencia de lo oriental en una obra primeriza como ésta, denunciaba una larvada postura antiacadémica en el uso del lenguaje arquitectónico, y que no suponía otra cosa que la continuidad de la tradición heredera del espíritu romántico que anidaba en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid desde su fundación. Gracias a esta continuidad, el arquitecto ya no manifestaba reparo a la forma anticlásica y aceptaba con naturalidad el elemento orgánico como parte de su repertorio formal. Esta actitud desinhibida hacia la ortodoxia académica inherente al romanticismo, facilitó la asimilación por parte del arquitecto de formas hasta entonces fuera del lenguaje expresivo de la arquitectura. La presencia de estas formas nuevas; así como la ausencia del canon clásico dan fe de la voluntad artística que latía en el espíritu de la época.

Como sabemos por la confesión de Eusa, este proyecto no satisfizo a los arquitectos, y propusieron su reconsideración a la junta de la Sociedad Gran Kursaal, convencidos como estaban de que ahora sin el apremio de los plazos de entrega, podrían madurar y controlar un proyecto en el que la apoteosis

de la forma había reflejado el ímpetu de la juventud de sus autores.

En ese viaje iniciático que realizaron en el año 1920 para conocer los modelos que debían iluminarles para el desarrollo del proyecto, visitaron durante su estancia en Bélgica la ciudad de Ostende (Fig. 06). En esta ciudad tuvieron la posibilidad de visitar su Kursaal, un establecimiento que tras su tercera reforma en 1875 por A. Chambon, se transformó en modelo de una arquitectura que integraba los nuevos materiales a la construcción como el hierro fundido. Continuator de la obra de H. Labrouste, conmocionó a los jóvenes arquitectos de espíritu inquieto, que en las postrimerías del siglo XIX deseaban encontrar en la expresión arquitectónica un hálito de vida más allá del ornamento historicista. La utilización en la arquitectura de estos nuevos materiales a la vista, abrió nuevas perspectivas en su contemplación artística, y el valor plástico de la naturaleza tectónica de la arquitectura adquirió un valor moral añadido, pues la renuncia al revestimiento que ocultaba la verdadera naturaleza del material significaba sinceridad, significaba mostrar la verdad de

4. Eclecticismo

una arquitectura capaz de representar la voluntad de forma de ese espíritu artístico que se estaba formando mientras finalizaba el siglo. La representación formal que exigía este nuevo afán, ya no iba a necesitar el ropaje historicista, y la naturaleza tectónica mostraba en su desnudez la razón lógica de la construcción como un nuevo sistema de ordenamiento arquitectónico. Esta nueva plástica, descollará y adquirirá su plenitud en la obra de O. Wagner, y de H. Petrus Berlage.

Pero antes de recibir la ola de la nueva vitalidad expresiva, Eusa debía cumplir un ciclo natural en su desarrollo como arquitecto. Debía corroborar en esta primera obra la experiencia artística de un eclecticismo que viniendo impuesto en el encargo, había constituido el núcleo de su formación académica en la escuela de arquitectura. A diferencia del proyecto de A. Bluysen del año 1915, todo el conjunto se presenta en este proyecto más unitario, menos fragmentado, y tan solo la cubierta del Hall Central se manifiesta decididamente al exterior (Fig. 07). Esta cubierta es ahora más geométrica, ha perdido todo el carácter ferial y se presenta con faldones planos a cuatro aguas. Lo "francés" en el edificio ha quedado muy disminuido, aunque la evocación de esa referencia no se ha perdido. El elemento externo más característico, el formalmente más elaborado es el tema de la puerta de acceso. Y aquí el mundo que nos visita es la Italia barroca con los frontones curvos de Miguel Ángel, y las torres flanqueando el tema central de la composición como en el modelo romano de Giacomo della Porta en la Trinità dei Monti (Fig. 09, 10).

El modelo de la composición se mantiene dentro de la fidelidad académica que exigía el momento; pero sobre todo el tema: el Casino como emblema del modo de vida burgués, netamente decimonónico. Y aquí el edificio sí rinde culto al modelo francés que perseguían los patrocinadores del concurso.

Sus interiores son impecables a la hora de representar el mundo burgués ocioso, con su opulencia y su voluptuosidad, y no repara en recursos formales para agrandar a los sentidos creando una atmósfera de distensión, de seguridad personal e íntima en donde lo suntuoso, el oropel y lo grandioso sirven de fondo escénico en la representación de la escala social. La pretensión de esta arquitectura hace inevitable recordar el modelo romano del que toma aliento. Una arquitectura, que en plena explosión de la modernidad arquitectónica, estaba insuflada por la empatía de lo clásico como un tiempo pasado idealizado, y aún disponía de los medios humanos y materiales para llevarla a cabo. Una arquitectura rica en recursos y generosa en la creación de atmósferas que el desprecio y la minusvaloración la condenaron a la desaparición, haciéndola irrecuperable.

En los interiores del edificio no hay descanso para la vista, todo está colmado por la línea orgánica: la forma rectangular de la planta elimina el rigor del ángulo recto y se completa con dos ábsides porticados, enfrentados y situados sobre el eje principal de acceso, el techo vidriado es una bóveda rebajada de cañón con sendos óculos circulares en el tramo horizontal. No hay lugar para la dureza de una superficie plana y desnuda, las formas orgánicas conviven en una continuidad sin fin que alcanza a la definición arquitectónica del espacio.

Este fluye sin solución de continuidad de un ámbito a otro, y a pesar de ser una arquitectura de espacios confinados, la progresiva desmaterialización del muro que ya encontramos en la obra de Soufflot de St. Geneviève permite ahora - y ayudado por las nuevas técnicas constructivas - liberar de su clausura al espacio arquitectónico y favorecer la fluidez entre los diferentes ambientes.

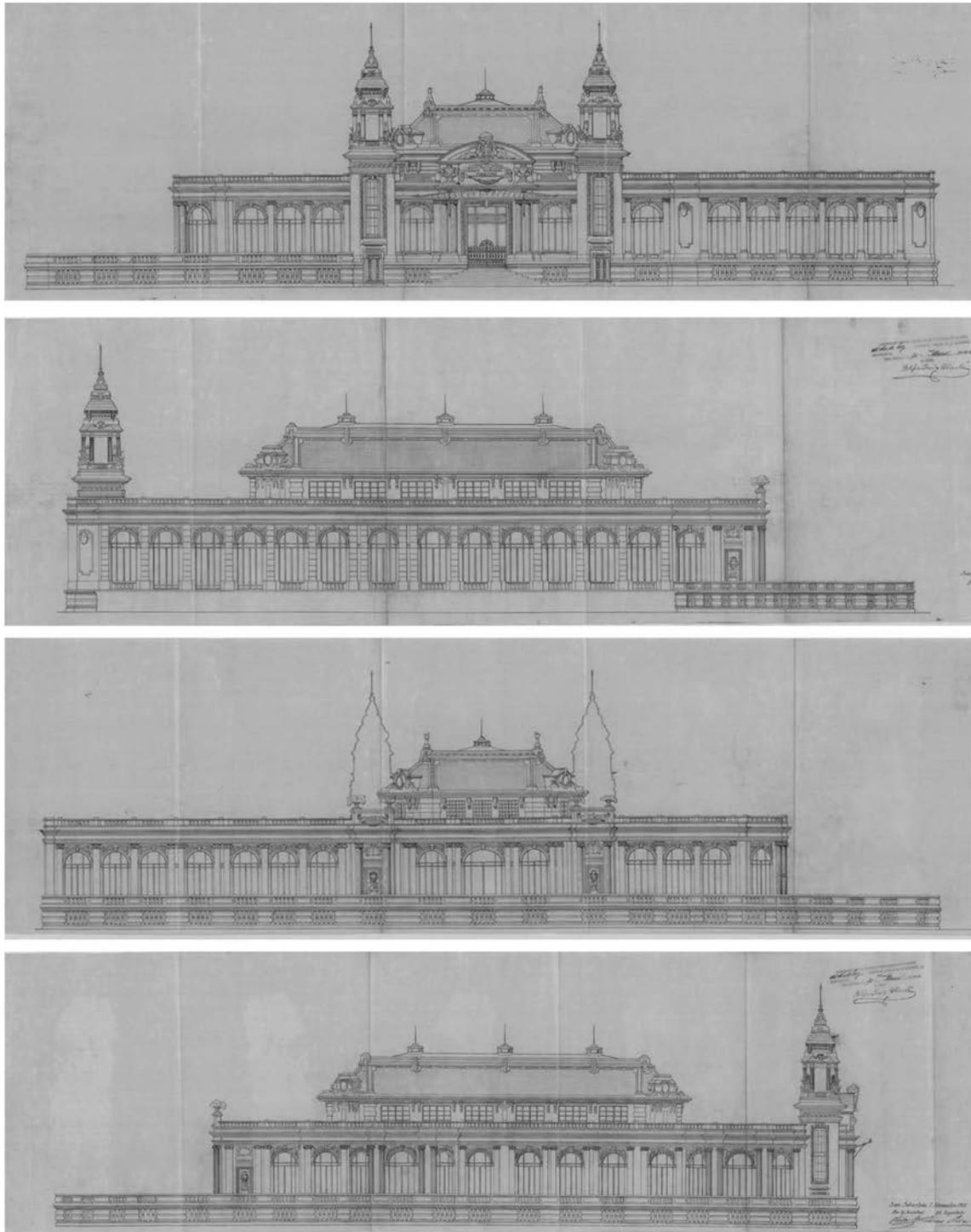


Fig. 7. Víctor Eusa y Saturnino Ulargui. Casino Gran Kursaal, San Sebastián (1921).
Fachada principal; Fachada al Hotel; Fachada al mar; Fachada al río.
Tras el abandono de la obra, los planos los firmó el arquitecto Lucas Alday.

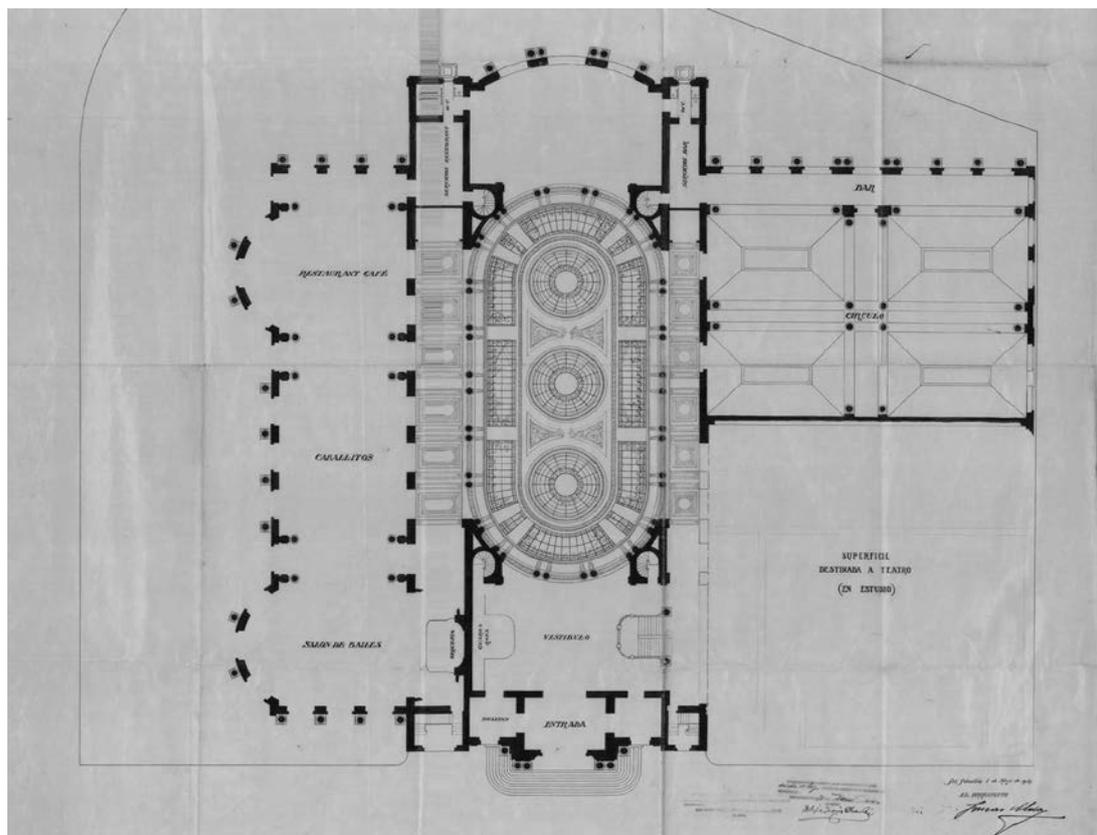


Fig. 8. Víctor Eusa y Saturnino Ulargui. Casino Gran Kursaal, San Sebastián (1921). Planta ejecutada en obra. En este momento, el proyecto presentado a concurso el año anterior había sido ya profundamente modificado. En el lado inferior derecho puede observarse la reserva de una superficie destinada a un Teatro que en ese momento estaba en estudio.

En los planos que se conservan del proyecto definitivo del Kursaal, se aprecia cómo el edificio es sensiblemente más grande en el lado este, al que se le han añadido algunos módulos compositivos. En una de tantas modificaciones que tuvo el edificio en su fase de proyecto y durante su construcción, la Sociedad Kursaal, propuso la construcción de una sala de teatro que ocuparía una parte de la zona este del edificio (Fig. 08). Esta sala ya estaba prevista como Salón de Fiestas en el proyecto de concurso de Eusa y Ulargui; pero no ocupaba un lateral; sino que se disponía en el eje central de acceso tras el Vestíbulo de entrada. En el proyecto definitivo se sustituyó este salón por el Hall Central aunque se mantuvo el nicho destinado al escenario; ahora como prolongación

conclusiva de los espacios situados en ese eje. Este nicho tenía grandes ventanales que se abrían en una vista panorámica admirable hacia el horizonte marino. Las decoraciones interiores, de esa arquitectura envolvente y evocadora, difieren entre la propuesta de concurso de Eusa y Ulargui, y la del edificio construido. Si en éste lo “francés” lo impregna todo, en el de Eusa y Ulargui, la decoración está teñida de influencias modernistas que dan al ambiente una atmósfera orientalizante. La línea del ornamento se muestra más geométrica que en el edificio construido dando su aspecto una impresión menos orgánica. Las secuencias recurrentes en los temas ornamentales evocan ese mundo exótico que a través de la



Fig. 9. Víctor Eusa y Saturnino Ulargui. Casino Gran Kursaal, San Sebastián (1921).



Fig. 10. Auguste Victor Deroy. Litografía de la Santissima Trinità dei Monti, Roma (1845). Víctor Eusa rinde homenaje a la portada de Giacomo della Porta y Domenico Fontana utilizando la imagen de la doble torre como tema en la entrada al Casino Gran Kursaal.

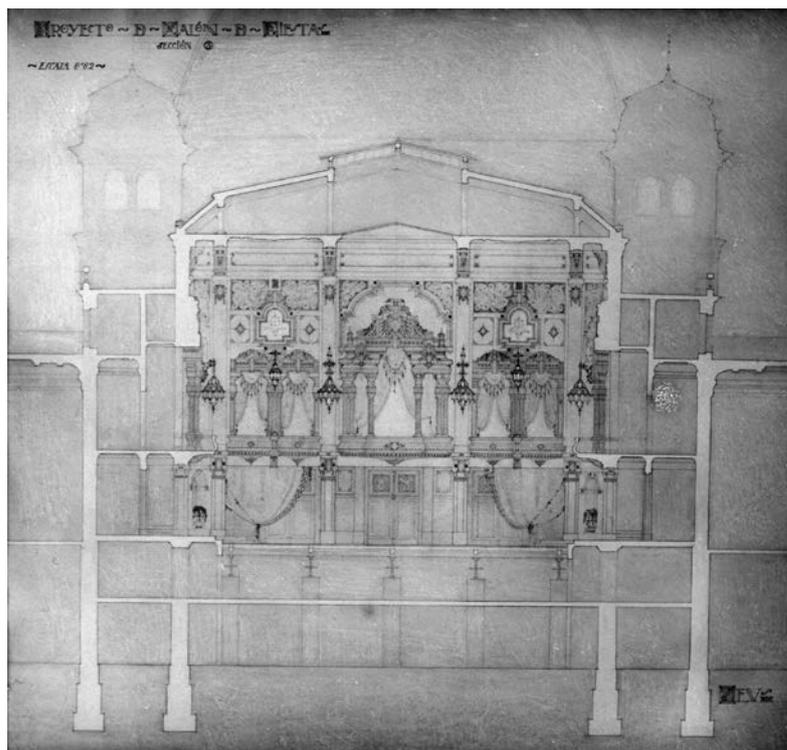


Fig. 11. Víctor Eusa y Saturnino Ulargui. Concurso para el Casino Gran Kursaal (1920).
Salón de Fiestas. Sección hacia la sala de butacas.

expresión modernista nos muestra lo oriental que se halla oculto (Fig. 11) en la profusión de telas y cortinajes que ayudan a recrear una atmósfera orientalizante. El diseño de las lámparas del Salón de Fiestas denuncia sin ambages la procedencia modernista de la fuente de inspiración para algunos de los temas formales, encontrando en las puertas de forja de las Caballerizas Güell un modelo de imitación (Fig. 12, 13).

Si en el edificio construido no había sosiego para la forma orgánica, en el proyecto de concurso de Eusa y Ulargui la profusión de la forma viva resulta apabullante, invasiva. El arquitecto experimenta con nuevas formas, y las combina libremente en un desenfreno imaginativo de lo más fructífero. Columnas con fustes salomónicos sujetan entablamentos superpuestos en un “crescendo” hacia el punto central de la composición. Este tema dinámico ascendente se repite tanto en los balconillos laterales de la Sala de Fiestas como en el frente escénico (Fig. 5). Tal procacidad ornamental produce

una desmaterialización de los elementos tectónicos que quedan sumidos y ocultos tras un envoltorio variopinto de molduras, listeles y medallones que producen en la arquitectura un efecto de irrealidad. Quizás en la voluntad del arquitecto, en su esforzada imaginación descansara la intención de una ensoñación arquitectónica que posibilitara la creación de un marco escénico donde recrear una vida de fantasía y esplendor. La construcción definitiva de esos espacios introdujo la calma en los ambientes interiores; pero sin perder el fasto y ampulosidad de una arquitectura que estaba obligada a imitar lo “francés” como modelo de representación (Fig. 14 a 16). Un mundo, en definitiva, rendido a la vanidad que encontraba en el edificio del Casino, su manifestación más sofisticada del ocio burgués y su marco arquitectónico más preciso.

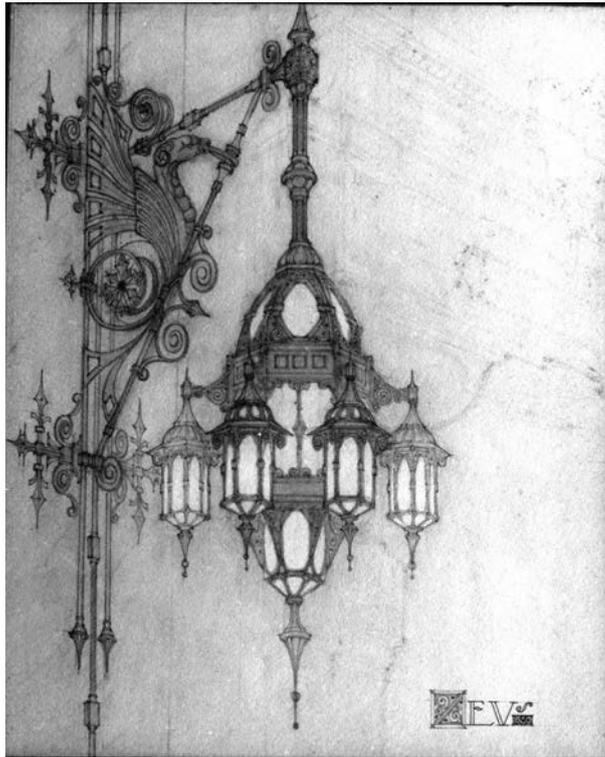


Fig. 12. V. Eusa y S. Ulargui. *Croquis de las lámparas del Salón de Fiestas (1920).*
Los motivos orgánicos, así como el lenguaje formal muestran una inspiración inequívocamente en deuda con la expresión modernista.

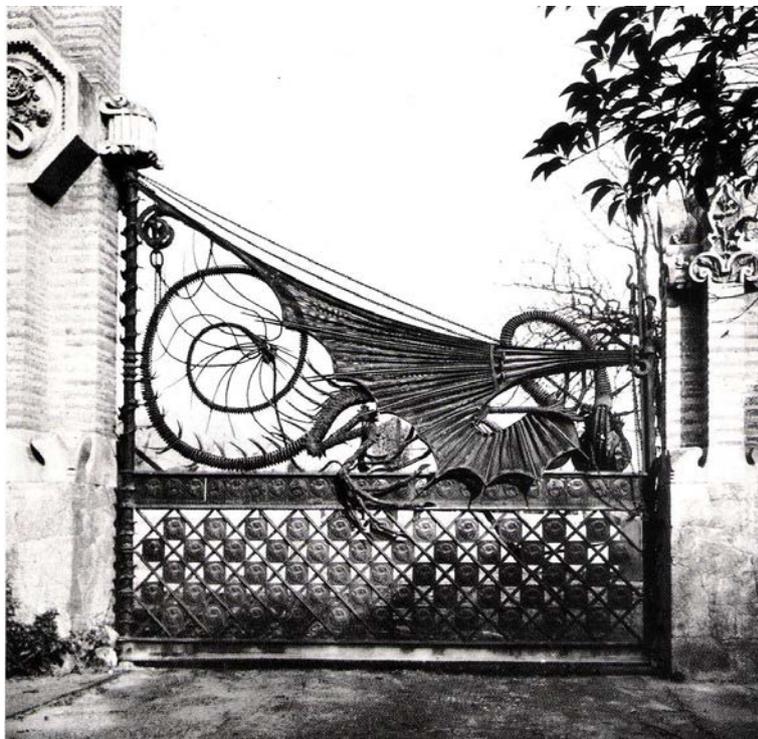


Fig. 13. Antonio Gaudí. *Finca Güell (1883-87).*
Cancela de hierro forjado en la entrada para carruajes.



Fig. 14. *Víctor Eusa y Saturnino Ulargui. Casino Gran Kursaal, San Sebastián (1921). Gran Hall Central.*

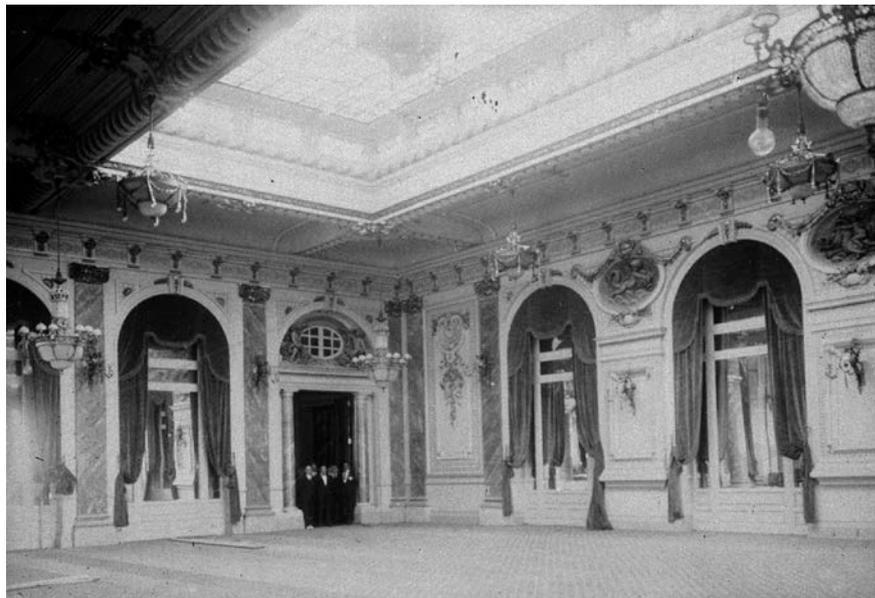


Fig. 15. *Víctor Eusa y Saturnino Ulargui. Casino Gran Kursaal, San Sebastián (1921). Casino.*



Fig. 16. *V. Eusa y S. Ulargui. Casino Gran Kursaal, San Sebastián (1921). Casino.*

5. REGIONALISMO

Transición hacia la expresión del estilo personal.

Cuando V. Eusa inicia su labor profesional en el año 1920, persistía la herencia de una educación construida sobre un profundo conocimiento de la historia que en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid quedaba garantizado a través de un elenco profesoral constituido por arquitectos como R. Velázquez o V. Lampérez (ambos profesores de V. Eusa). Así, los intentos de O. Wagner por construir en los inicios del siglo XX un nuevo sistema de representación más ajustado a la exigencia de modernidad de los nuevos tiempos todavía no habían encontrado su oportunidad en la España que despertaba al nuevo siglo abatida por el Desastre del 98. Los inicios del nuevo siglo mantendrían vivo un historicismo que permitió el desarrollo de un espíritu ecléctico y alcanzó con su influencia, ya en pleno siglo XX, la formación de V. Eusa y caracterizando su obra durante los primeros años de ejercicio profesional.

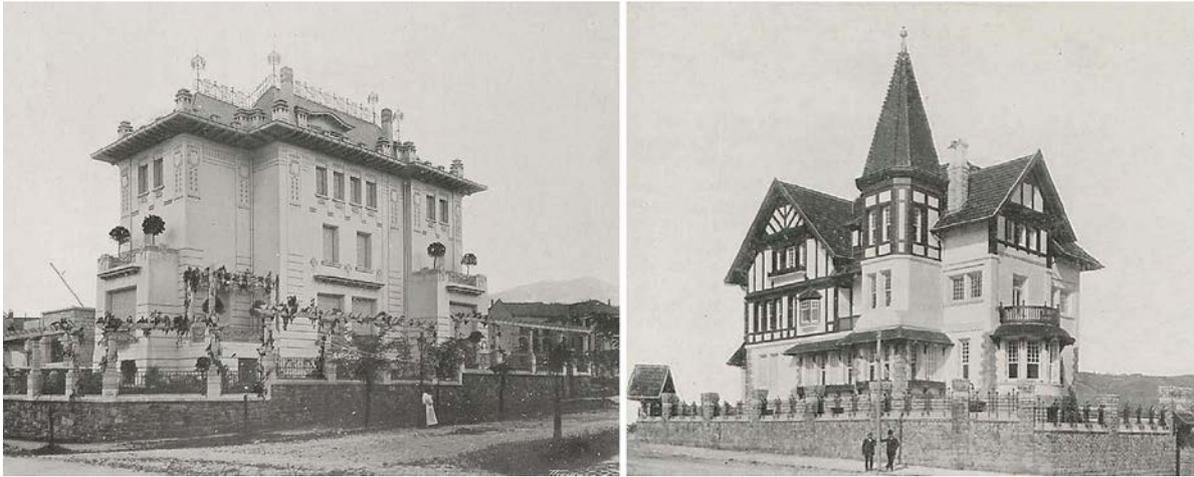
La exigencia de una expresión formal que se adecuara a la voluntad artística de los tiempos modernos, no había florecido en el espíritu finisecular del nacionalismo español. El ensalzamiento de lo propio, la manifestación de la singularidad nacional, tan solo había logrado mudar la forma artística de un pasado que en Europa se presumía

universal, por la forma artística de un pasado que en España solo alcanzaría lo local, ya fuera ésta desde modelos cultos o vernáculos. La ruptura que en Europa se estaba produciendo con el historicismo al que ahora se percibía anacrónico, produjo la sustitución del modelo artístico clásico, por el modelo industrial y tecnológico moderno. La serenidad y quietud que evocaba la forma artística del siglo XVIII, fue despojada de ese halo olímpico que cubrió lo clásico. Fue diluyéndose en un repertorio de formas históricas redundantes hasta provocar, si no su desaparición; sí al menos el repudio de los miembros más activos de la vanguardia artística.

En España la aventura estética en el cambio de siglo no asumió riesgos, y sustituyó un lenguaje ya codificado de la forma histórica, por otro eclecticismo equivalente pero de hechura exclusivamente local.

El casticismo: el futuro como involución; el pasado como progreso.

Mientras en Europa el cambio de siglo asistía pleno de emoción a la apertura de un tiempo nuevo, a la consumación de un nuevo sentir que exigía la expresión veraz de una arquitectura en la que el ornamento había sido declarado delito, en España la lucha por



Casa de José Allende.

Casa de la viuda de Laiseca.

Fig. 1. Leonardo Rucabado: villas en Indautxu (1915).

Estas casas de Rucabado son contemporáneas, y muestran la capacidad del arquitecto en la utilización de los paradigmas compositivos y formales de una arquitectura - la del siglo XIX - cuya enseñanza y aprendizaje había estado basado en el conocimiento de la historia. Una historia que se entendía como depósito indiscriminado de recursos formales, que bien podían provenir para la inspiración del arquitecto, tanto del mundo culto como del ámbito vernáculo. La casa para D. José Allende muestra en el tratamiento compositivo de los volúmenes así como en el temario formal y ornamental que compone la fachada, un lenguaje propio de la wagnerschule fin de siglo. Es un caso extraño en la obra de Rucabado, lo que da pie a pensar que este ejemplo no muestra tanto la evolución de su obra como un esfuerzo por acceder a la vanguardia artística europea, sino más bien, un ejercicio más de imitación de un estilo ya definido, y cuyo lenguaje figurativo se encontraba plenamente desarrollado. La casa para la viuda Laiseca muestra una visión más libre en la disposición de los volúmenes, buscando el efecto pictórico del conjunto. Contribuye a ello la evocación de una arquitectura popular que ofrece para la expresión artística de la forma arquitectónica, la sinceridad de un sistema tectónico que muestra la construcción como recurso plástico. El mantenimiento de este quehacer desinhibido y arbitrario del arquitecto en el uso de las formas del pasado - que habían quedado ya vacías de contenido -, solo podía provocar la escisión de este movimiento arquitectónico español de la vanguardia artística que se estaba construyendo en Europa. Los jóvenes arquitectos formados en la década de los años 20 fueron los que retomaron el testigo de la modernidad: algunos en grupos organizados como el G.A.T.E.P.A.C. y otros en solitario, al margen de la ortodoxia funcionalista desde el aislamiento autoimpuesto en provincias, como fue el caso de Víctor Eusa.

5. Regionalismo

la modernidad quedaría relegada hasta el segundo cuarto del siglo XX. Los esfuerzos del arte español en ese fatídico cambio de siglo habían vuelto la espalda a Europa, y se orientaron hacia la recuperación del patrimonio local por un lado, y por otro hacia la recuperación de lo renacentista y barroco como emblemas de un pasado heroico, que transformados ahora en símbolos fueron elevados a enseñanzas del arte nacional.

Esta necesidad por mantener y continuar mas allá de lo posible un lenguaje arquitectónico vinculado con el pasado, fue algo específico que arraigó en la cultura y por qué no, en el espíritu nacional español¹. El Desastre del 98 causó una conmoción nacional que acució esa tendencia española hacia lo propio y particular, a la vez que el rechazo hacia todo aquello que se consideraba foráneo.

Tanto la obra de Leonardo Rucabado (Castro Urdiales 1875-1918) (Fig.1) como la de Antonio Palacios (Porriño 1876-Madrid 1945) podemos tomarla como ejemplo representativo de esa etapa de la arquitectura española en la que el ánimo colectivo había sucumbido al pesimismo congénito de una España que se había visto derrotada en ultramar y huérfana de sus colonias allende los mares. Ese ánimo, sometido por los acontecimientos de la historia encontró amparo en la exaltación de lo vernáculo - como manifestación auténtica y propia de lo español frente a lo extranjero - así como en la resurrección de lo que otrora fueron enseñanzas de una gloria nacional ahora desaparecida.

¹ “La pérdida de la identidad nacional sacudió la conciencia colectiva desde el Desastre del 98 y provocó la aparición de localismos cuya exaltación arquitectónica actuó de refugio protector frente a los riesgos provocados por la modernidad cada vez más acuciante”. Baldellou, Miguel Ángel, “Escuela y ciudad. Madrid 1898-1936”. En Aguilera Rojas, Javier y Zaragoza Rameau, Teresa (Coord.): *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la escuela de arquitectura. Madrid*, Tf editores, 1996. p. 36.

Pero el mundo antiguo había perdido hacía tiempo su estatus de modelo único, y en las primeras décadas del siglo XX, el espíritu innovador de las vanguardias que se habían generado en Europa, seducía a jóvenes arquitectos deseosos por incorporarse a esa modernidad, y alcanzaba también con su frescura a aquellos otros más continuistas y “fieles a los estilos históricos”. En manos de éstos, el modelo clásico ya no se ceñía al orden y el canon ortodoxo, en ellos la obediencia “a la modulación estricta era realmente cosa inusitada”². Esto hacía inevitable la transformación del orden académico en una forma vulnerable al capricho frívolo del arquitecto, que desconocedor del canon clásico como principio arquitectónico, entendía aquel como un recurso ornamental que se sobrepone a la construcción arquitectónica.

La obra de Rucabado descubrió en la arquitectura vernácula santanderina lo “montañés” como estilo, como expresión castiza de una arquitectura que había decidido encontrar la autenticidad nacional en la tradición popular. “El auge de la arquitectura montañesa trajo consigo el renacer efímero de otros estilos locales”³ consolidando en la península, un enquistamiento en el uso del pasado como elemento preponderante de la expresión artística. Un enquistamiento que Europa había decidido combatir.

² LOPEZ OTERO, Manuel.” Cincuenta años de Enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 116, agosto de 1951, p. 13.

³ FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea. 1880-1950. Vol I*. Madrid: Ediciones Aguilar, S.A. 1989. p. 99.



Fig. 2. Leonardo Rucabado. Casa de Tomás Allende
Plaza de Canalejas, Madrid (1916-1920).

Es este un ejemplo de “arquitectura catálogo” en el que el arquitecto despliega todo el arsenal de formas arquitectónicas que componen su paleta expresiva. Referencias historicistas, cultas unas, junto con otras provenientes de lo vernáculo, comparten el despliegue de la fachada para manifestar su presencia. Todo el universo genuinamente español, hace acto de presencia en este edificio, transformado aquí en un apoteosis arquitectónico a mayor gloria del pasado como referente del progreso artístico. Frente a la actitud europea que buscaba un nuevo lenguaje que expresara la voluntad de forma de los nuevos tiempos, en España se resistía a abandonar un historicismo que se revivía en ese eclecticismo de tinte local.

5. Regionalismo

Si las formas del pasado ya no satisfacían la exigencia de expresión de una sociedad europea entregada a la modernidad de los nuevos tiempos, la sustitución de los estilos históricos por un sucedáneo vernáculo español, solo podía prolongar la agonía de un arte nacional que estaba condenado ante la inercia de la historia, a librarse del pasado como modelo estético. Máxime cuando el recurso a la tradición, como refugio de un arte puro y sin mancha, se tradujo en la práctica, en la copia acrítica del lenguaje de una arquitectura popular renacida ahora como modelo. La repetición no meditada de estos motivos ornamentales era a todas luces incapaz de provocar la renovación buscada. Esta arquitectura dominada por lo castizo, y que pretendía la continuidad de la tradición, representaba lo típico, lo puro y lo genuinamente español, consiguiendo con la repetición y copia de sus motivos, lo contrario de lo que pretendía. Torres Balbás denunciaba esta práctica, que “en nombre de ese falso y desgraciado casticismo se nos quiere imponer el *pastiche*. Fijándose en las formas más exteriores de algunos edificios de esas épocas se las trasladó a las modernas construcciones creyendo así proseguir la interrumpida tradición arquitectónica de la raza”⁴.

La búsqueda de un lenguaje propio no encontró su repertorio solo en la tradición, el glorioso pasado herreriano y barroco también resultó fecundo en el bagaje de motivos ornamentales que ofrecía (Fig.2). Y si en Rucabado encontrábamos el arquitecto que con su entusiasmo había recuperado el repertorio de la tradición vernácula, en Antonio Palacios encontramos el exitoso representante de un formalismo monumental exultante. Ante la nueva situación política y económica de una España desposeída, “el

español se resistía a abandonar al menos la grandeza de aquella apariencia de otrora. Los edificios monumentales no podían ser ya la consecuencia de una potencia inexistente. No había aliento espiritual para crear una monumentalidad que tradujera a nuevas formas la época presente ya que derrota y pobreza era el patrimonio de ésta”⁵.

En este contexto arquitectónico nacional en el que el espíritu del siglo XIX aun latía en unas formas históricas, - ahora procedentes de un pasado local - se desarrolló la formación y primeros trabajos profesionales de Víctor Eusa. El entorno cultural en el que se desarrolló la enseñanza y aprendizaje del joven Eusa pertenecía a una formación *Beaux-Arts* de clara inspiración francesa y de la que queda fiel constancia en los planes de estudio. El elenco profesoral del que tomó ejemplo estaba nutrido de personajes con un profundo conocimiento de la historia del arte en general y de la historia de la arquitectura en particular. En el conocimiento de esa herencia arquitectónica recibida había profesores como Ricardo Velázquez Bosco o Vicente Lampérez Romea que como reconoce el propio V. Eusa “en sus especialidades me abrieron el camino de lo *pasado*”⁶.

Velázquez Bosco, además de profesor dirigió la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en los años de formación de V. Eusa, y junto con Lampérez Romea representaron al grupo de arquitectos que formados en los años finales del siglo XIX, permanecieron vinculados a una tradición arquitectónica de la que eran herederos y que sucumbiría con el advenimiento de la modernidad.

⁴ TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Revista Arquitectura*. Junio, nº 2. Madrid, 1918. Citado en Carlos Flores. *Op. cit.* p. 88.

⁵ FLORES, Carlos. *Op. cit.* p. 101.

⁶ Texto extraído de una carta personal enviada al también arquitecto D. Angel Muñoz.



Fig. 3. Ricardo Velázquez Bosco. Parque del Retiro, Madrid.
Palacio de la Expo. de Minería (Palacio Velázquez). Pórtico de acceso; Interior (1883).



Fig. 4. Ricardo Velázquez Bosco. Parque del Retiro, Madrid.
Vista del Pabellón Estufa de la Exposición Filipinas (Palacio de Cristal) (1887).

Esta obra de R. Velázquez, muestra la voluntad del arquitecto por imitar unos modelos, que en las postrimerías del siglo XIX, la vanguardia europea como la wagnerschule había decidido abandonar, en pos de un arte genuinamente moderno. Una modernidad que no se veía representada ya en las formas del pasado; pues su ideal de forma habría de construirlo al amparo de la tecnología como adalid del progreso imparabile de su época.

5. Regionalismo



Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923)

R. Velázquez era un conocedor experto de la historia de la arquitectura y sus monumentos, fue además un dibujante excepcional, y su habilidad en el dibujo es lo que le permitió introducirse en el mundo arquitectónico, primero como delineante de Matías Laviña en la restauración de la catedral de León, más tarde (1870) iniciando los dibujos para la serie *Monumentos arquitectónicos de España*. En 1871, consolidada su reputación de dibujante, acompañó al grupo de arqueólogos en la comisión científica a Oriente en la que visitaron Grecia, Turquía y Asia Menor para dibujar los monumentos de la antigüedad que ilustrarían la publicación de dicho viaje. A su regreso y con 35 años (1875), comenzó los estudios de arquitectura en Madrid. Finalizados los mismos continuó vinculado a la Escuela de Arquitectura, primero como catedrático de *Dibujo de Conjuntos e Historia de la Arquitectura* (1881), y más tarde como director de la misma durante los años 1910 a 1918.

Su obra es fiel reflejo del sentir de una época en la que no cabía la expresión de la arquitectura sin el uso de las formas del pasado. Admitía la utilización de los nuevos materiales que como el hierro colado iban introduciéndose en el repertorio arquitectónico. Su trabajo como arquitecto denotaba el tránsito hacia una arquitectura

veraz decidida a mostrar los nuevos materiales, pero que para asimilarlos a la tradición arquitectónica, todavía era necesario envolverlos en el ropaje de las formas históricas. En este sentido encontramos su obra continuadora de H. Labroust que en sus bibliotecas parisinas introdujo el hierro colado como material visto, y comparte con su contemporáneo J. Guadet idéntico estímulo por colaborar en la evolución de la arquitectura dentro de los contenidos de la historia, en los límites precisos que establecen las formas del pasado. Obras como la Escuela de Ingenieros de Minas (patio interior), el Palacio de Velázquez o el Palacio de cristal (Fig. 3 y 4), ambos en el Retiro madrileño, se muestran en esta línea de progreso todavía titubeante. Pero su trabajo no consistió en la interpretación de unas formas del pasado a las que accedía a través de publicaciones intermedias, su quehacer como restaurador de monumentos como el Monasterio de la Rábida o la imponente Mezquita de Córdoba (Fig.5) hicieron que el arquitecto se midiera cara a cara con los modelos originales conociendo de primera mano la realidad plástica y constructiva de unos monumentos que como la Mezquita o los que dibujó en su expedición por oriente han pasado a formar parte del patrimonio universal de la arquitectura.

La experiencia y el conocimiento de la historia adquiridas por R. Velázquez a través del dibujo y la copia “in situ” de los monumentos del pasado - tanto de la antigüedad clásica como de la historia española hicieron de él un profesor de extraordinario valor (por su vasto conocimiento) para la formación de sus alumnos.

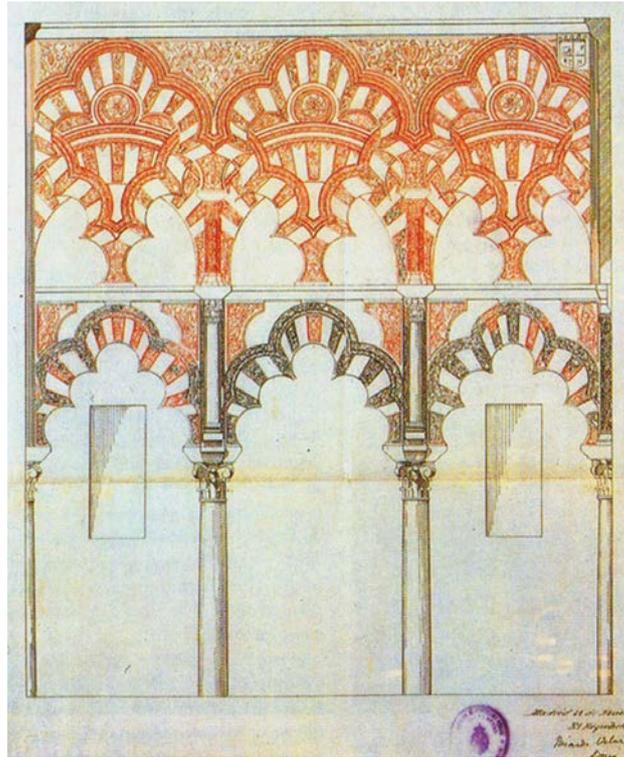
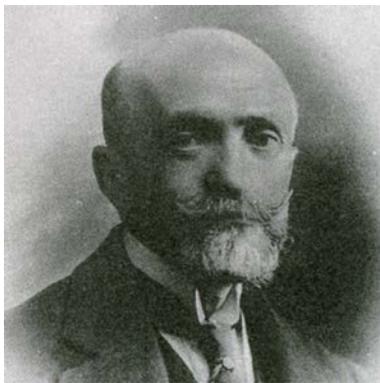


Fig. 5 R. Velázquez Bosco. Mezquita de Córdoba.

Dibujo para la restauración de la Capilla Villaviciosa (1907)



Vicente Lampérez Romea (1861-1923)

El otro referente en la formación de V. Eusa como introductor en el conocimiento de la historia, fue Vicente Lampérez Romea, profesor en la E.S.A. de Madrid de *Teoría del Arte Arquitectónico* y en el primer año de carrera, de *Proyectos*⁷. Al igual que su

⁷ Información extraída del expediente de *Lampérez Romea, Vicente*: (5)1.27 31/14889, en el Archivo General de la Administración /Ministerio de Cultura, Alcalá de Henares.

antecesor R. Velázquez ocupó el cargo de director de la misma durante los años 1920 a 1923.

De la obra de Vicente Lampérez Romea como arquitecto cabe destacar sus intervenciones en la restauración del castillo de Manzanares el Real en Madrid, así como en las catedrales de Burgos y Cuenca (Fig.6, 7). Pero cabría destacar de toda su producción su trabajo teórico sobre la historia de la arquitectura española dando una visión completa del conjunto, acometiendo una exhaustiva labor en la recogida de documentación y estudio tanto de la arquitectura civil como religiosa.

Es relevante la inquietud intelectual de V. Lampérez por desarrollar una teoría del proyecto arquitectónico a través de su obra escrita: “como en todo periodo en el que se imponen criterios de integración, Lampérez buscó vincular los datos históricos, su



Fig. 6. *Catedral de Burgos restaurada por Vicente Lampérez Romea en 1892.*

querida y monumental “historia”, con el desarrollo de una teoría del proyecto”⁸.

En ella deja fiel reflejo de sus influencias intelectuales, siendo alcanzado su posicionamiento por el aura de Viollet-le-Duc. Su obra restauradora muestra la coherencia de un pensamiento que entiende que la recuperación de un edificio supone su devolución a un estado original ideal, a la situación óptima que reclama la autenticidad

⁸ ARRECHEA MIGUEL, Julio. “Introducción”. En LAMPÉREZ ROMEA, Vicente: *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, vol. I. Valladolid: Ámbito ediciones, 1999. Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura. p.9.

de su estilo. Esta visión romántica de una historia culminada por la idealización de unos modelos teóricos, que nos sirven como referencia para restañar esas heridas que el tiempo ha dejado en nuestro patrimonio arquitectónico, iba acompañada en su obra escrita de una metodología de marcado sesgo científico.

El posicionamiento intelectual que manifiesta Lampérez en su obra escrita, muestra un claro alineamiento con las posturas francesas del momento, y su lado científico en la aplicación del método comparado como manera de ordenar el contenido histórico de su obra.



Fig. 7. Catedral de Cuenca restaurada por Vicente Lampérez Romea en 1910.

Estos ejemplos de restauraciones operadas sobre monumentos del patrimonio nacional, permitan al arquitecto medirse con los maestros del pasado, conocer el secreto del edificio, la ley que gobierna su construcción y el sentido del arte que lo completa. Se enfrentaban a ellos superando la visión arqueológica de la ruina. Las enseñanzas y teorías de Viollet le Duc fueron determinantes para este grupo de arquitectos que entendieron su labor restauradora como una misión destinada a devolver al edificio, el estado óptimo que merecía el estilo en el que hubiera sido construido.

Ejemplos como *Ruines des plus beaux monuments de la Grece . . .* de J. D. Leroy, o *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes . . .* de J.N.L. Durand, son una muestra fiel del positivismo científico generado en el periodo de la Ilustración francesa, y que tuvo en la *Querelle des anciens et des modernes* su momento fundador.

En su obra *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII* (1922) se observa un ordenamiento en su contenido exhaustivo, metódico, y meticuloso que recuerda a

Èlèments et Théorie de l'architecture (1909) de J. Guadet en la que su contenido se organiza por tipos de edificios atendiendo a una clasificación temática. Sobre este asunto, V. Lampérez es explícito y firme: “En estas páginas va a considerarse a la Arquitectura civil desde el punto de vista *social*; por eso la clasificación se funda en las *clases* de edificios (casas, palacios, teatros, etcétera, etc.) y no en los *estilos* arquitectónicos, que aunque tienen verdadera importancia, sólo afectan, en casos, a aspectos puramente externos. Y por aquella razón (la advertencia

5. Regionalismo

es importante), más valor se dará a la historia del *edificio*, como TIPO, que a la de los *ejemplares*”⁹.

Así como para Guadet los elementos de la composición, las formas con las que se nos habían dado a conocer, habían llegado hasta nosotros garantes de su adecuación para el uso al que habían sido destinadas. Así como la utilidad de esas formas había sido contrastada por la experiencia acumulada a lo largo del tiempo, y garantizaba su éxito permitiendo su consideración como “tipo”, Lampérez estudia en primer lugar “el *medio social* para [a continuación] deducir, (2º) *el edificio*”¹⁰.

“Como arquitecto comprende que la historia constituye parte fundamental de una teoría de la proyectación, ya que en Lampérez las dimensiones arquitectónica y arqueológica se complementan o, para ser más exactos, la arquitectura está constituida por las arquitecturas, por las formas desplegadas por tal disciplina a lo largo de la historia”¹¹.

Esta labor teórica la llevó a cabo en un contexto socio-cultural - el español de principios del siglo XX - empeñado por la recuperación de una tradición que se creía poseedora de las esencias patrias y por la construcción de un arte que fundamentado en esa tradición recuperara la esencia de lo español, aquello que poseía de genuino y diferente, y que permitiera confrontar ante lo europeo y lo foráneo, la unidad sin quebranto de un arte español.

La especificidad de la historia de la arquitectura española, en la que ninguno de los grandes momentos artísticos como el

Románico o el Gótico - por ceñirnos a la especialidad de Lampérez - tuvieron en su desarrollo la posibilidad de culminar con éxito la definición total de un estilo completo, - a diferencia de lo que sí ocurrió en otros países como Francia con el gótico - hizo que V. Lampérez se sintiera especialmente seducido por esos momentos en los que el desarrollo de un estilo se ve interrumpido por la aparición dominante de otros cuya expresión artística y voluntad de forma provenía de un pálpito vital absolutamente diferente.

Para Lampérez la arquitectura española estaba caracterizada por ser síntesis, crisol de arquitecturas occidentales y orientales tanto de procedencia cristiana como musulmana. Refiriéndose a la iglesia de Santiago de Peñalba (León, siglo X) comenta: “. . . es un ejemplar único en nuestra arquitectura, y por ciertos elementos, en todas. Uno de los analizadores del monumento, el Sr. Giner de los Ríos, dice que en él parecen confundirse y perderse las formas tradicionales de la basílica y del baptisterio para tender hacia una arquitectura nacional, pues en él se ven influencias latinas, bizantinas y mahometanas.

(. . .) Por mi parte, veo también en este monumento un *tipo* de arquitectura genuinamente española que fundamenta la teoría de la formación de un arte nacional ahogado por el romanicismo francés del siglo XI”¹².

Con la reseña de estos dos importantes arquitectos de fin de siglo - ambos profesores de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid -, se pone de manifiesto aquello que por otros cauces ya se conocía de forma fehaciente; a saber, la influencia

⁹ LAMPÉREZ ROMEA, Vicente: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Tomo I. Madrid: Editorial “Saturnino Calleja” S.A., 1922. p.14.

¹⁰ LAMPÉREZ ROMEA, Vicente. *op. cit.* p.14.

¹¹ ARRECHEA MIGUEL, Julio. “Introducción”. *op. cit.* p.15.

¹² LAMPÉREZ ROMEA, Vicente: *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, vol. I. Valladolid: Ámbito ediciones, 1999. Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura. p.230.

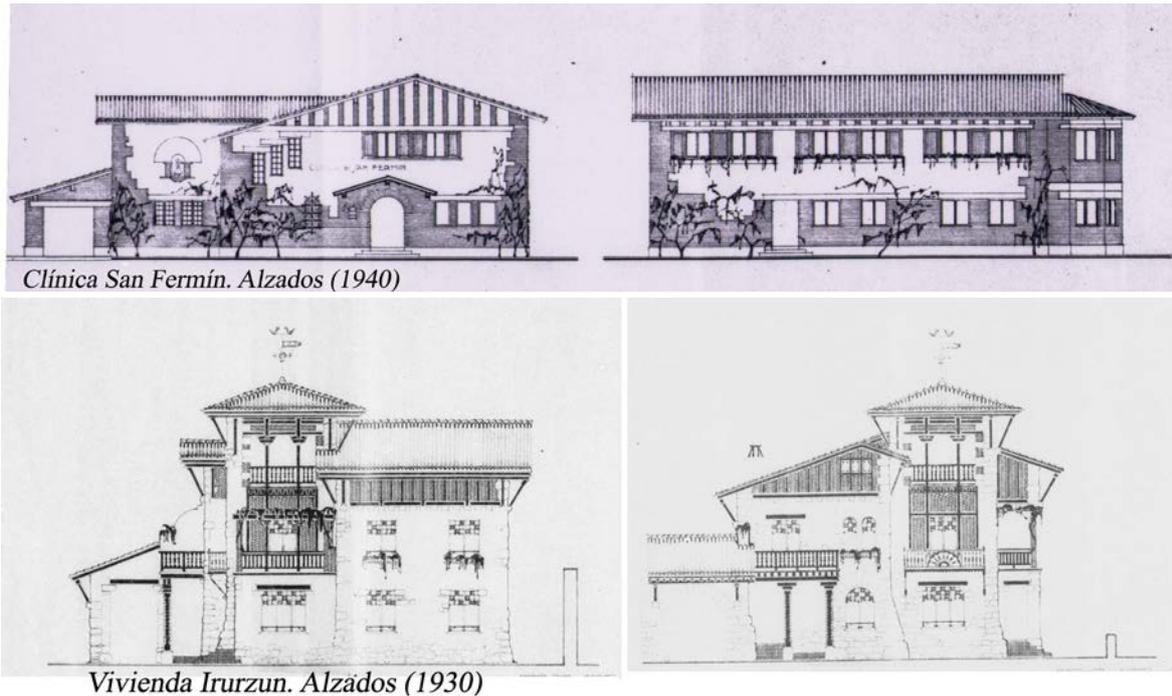


Fig. 8. V. Eusa. Edificios en el borde del II Ensanche.

determinante que la cultura francesa en general y su arquitectura en particular tuvo sobre Europa y en concreto sobre España. Una influencia que no traspasaba al conjunto de la sociedad española a través del interés y espíritu cosmopolita de ilustres personajes como Lampérez Romea o Velázquez Bosco; sino que se transmitía de una manera más institucionalizada a través de los Planes de Estudio en los centros universitarios.

Arquitectos como estos profesores que menciono de V. Eusa, trabajaron en su tiempo en el desarrollo de una teoría del arte que amparada en la competencia de la tradición historicista francesa, incorporara la particularidad del arte español al grupo de arquitecturas europeas con carácter propio. La desventura de esta empresa fue su falta de oportunidad, el retraso con el que se propuso. En ese momento en el que el siglo finalizaba, Europa combatía la inmutabilidad de los principios académicos que habían imperado hasta entonces. En España en cambio, el esfuerzo intelectual se empeñaba en apuntalar el *edificio ecléctico*, confiando su renovación

a un acto meramente cosmético: la sustitución de la forma histórica internacional por la forma histórica nacional¹³.

Esta actitud separaba una vez más a España de la evolución cultural europea, que anhelaba en este fin de siglo lograr con su esfuerzo la definición artística que exigía su voluntad de forma colectiva.

De nuevo, la facción de la intelectualidad artística española más comprometida con la continuidad histórica, encontró en la singularidad de la arquitectura propia del pasado, una excusa para reflotar el dañado edificio ecléctico. A esta reivindicación del

¹³ A partir del siglo XVI la arquitectura española tuvo un desarrollo particular que no siguió los cauces por los que continuó en Europa. Lo sustancial del estilo arquitectónico como el Orden y el Canon clásico se interpretaron aquí de manera más ligera, dirigiendo los esfuerzos del pensamiento arquitectónico hacia el recargamiento formal del edificio. Los elementos constitutivos del Orden como el *pedestal*, la *columna* y el *entablamento* eran tratados como mera escenografía ornamental del edificio.



Fig. 9. V. Eusa. Casas en el II Ensanche.

El regionalismo urbano adquiría en la obra de Eusa una solución más compleja y sofisticada motivada por el uso variado de elementos formales que provenían de referencias culturales y estilísticas muy diferentes. Se aprecian elementos de reminiscencia vernácula; pero también de cierto tono mudéjar e incluso gótico.



historicismo nacional culto, se unieron sensibilidades históricas cercanas, que fundamentadas en una visión romántica del arte, recuperaron lo que de pictórico poseía la arquitectura, y auparon lo vernáculo a la categoría de estilo. Así lo culto y lo popular se unían en un pasado revigorizado, que proveía a la expresión arquitectónica de los elementos necesarios para un lenguaje inequívocamente historicista.

En la obra de Víctor Eusa podemos considerar esta fase Regionalista como un periodo transitorio entre el eclecticismo de inspiración francesa de sus primeras obras, y la madurez personal del estilo expresionista de influencia centro europea. Esta fase probatoria da continuidad a una obra de marcado signo ecléctico que bascula desde

edificios como el Kursaal de San Sebastián (1920) o la casa para la Sociedad Erroz y San Martín (1924), que se desenvuelven en un lenguaje historicista culto, hasta una serie de obras como la Clínica San Fermín (1940) y multitud de viviendas unifamiliares y algún palacete como las casas Uranga (1922) y Goicoechea (1924) que asumen como repertorio estilístico el mundo de lo vernáculo.

Aquí Eusa adopta de manera inequívoca el signo de lo rural para aquellos edificios situados en la periferia o al margen del núcleo urbano como una seña de identidad particular que señala a esos edificios como pertenecientes a la esfera no urbana. Aquellos otros que sí se encuentran en la ciudad, están resueltos en un lenguaje complejo que

amalgama elementos muy diversos: unos característicos de la arquitectura popular como aleros y jabalcones, otros delatan en sus formas una ascendencia oriental, y otros están tomados con tal libertad que resultan caprichosas invenciones formales.

Frente a este panorama dominado por un sentimiento de la historia como sustancia generadora de la forma artística, convivían otras sensibilidades que buscaban esa voluntad artística en una expresión orgánica que se sustentaba en un ideal de forma

ahistórico. Mientras una parte de la cultura española dirigía sus esfuerzos humanos e intelectuales en la búsqueda de una arquitectura particular y local, en Europa desbrozaban el camino de una arquitectura ya obsoleta y aniquilada por un historicismo asfixiante, en aras de una arquitectura que expresara el espíritu de la época y respondiera a unos principios generales y universales.

6. RACIONALISMO FRANCES **La articulación del sistema tectónico.**

El racionalismo francés.

La obra de V. Eusa acusó en algunos aspectos la poderosa influencia de unos profesores que supieron transmitir, en el marco específico de la historia del arte, la influencia de un pensamiento tecnocientífico, que ya a mediados del siglo XIX había sido formulado por la escuela racionalista francesa, aportando además, un valor testimonial al contexto arquitectónico actual. Los inicios del siglo XX, fueron una época de nuestra historia contemporánea en la que el arquitecto, formado en una enseñanza que poseía el conocimiento de la historia; había recibido la herencia cultural de un siglo XIX convulsionado en el plano del pensamiento teórico, con la búsqueda heroica de una alternativa artística que satisficiera el afán de modernidad de una sociedad que se veía a sí misma tecnológicamente desarrollada. En este contexto intelectual y de reflexión, la acción del arquitecto contaba con un apoyo teórico que le permitía encauzar la expresión personal de su proyecto, en la dinámica de una tradición vital y colectiva que a través del siglo XIX hundía sus raíces en el racionalismo ilustrado.

El genio personal del arquitecto tenía entonces cabida en la acción colectiva de una

época que buscaba con denuedo la forma de expresión artística que la representara, y Víctor Eusa, fue un arquitecto que supo estar a la altura de su época imprimiendo su genio creador a una obra personal y de gran capacidad plástica.

Los ejemplos que aquí se muestran, manifiestan el abandono por parte del arquitecto de unas referencias artísticas excesivamente vinculadas a un eclecticismo historicista ya agonizante, y si en cambio vislumbran la energía creadora de una arquitectura que poco a poco se va desprendiendo de las formas orgánicas del pasado para sustituirlas por una voluntad de forma expresada a través de una geometría vigorosa. El abandono de las formas del pasado es gradual, y el sometimiento de la arquitectura a un modelo tectónico que A. Perret desarrolla en su obra pionera, mantiene contenido el pulso de la obra expresionista que Eusa mostrará en su plenitud de forma en los años siguientes.

El puente San Jorge (Alcoy; 1925-28) muestra de un modo claro su pertenencia a una concepción de la arquitectura en la que ésta es entendida como un sistema organizado cuya forma es gobernada por la función. El colegio “La Milagrosa” y residencia de los PP. Paules, mantiene vivo



Fig.01 *Víctor Eusa, Puente de San Jorge, Alcoy, 1925-28.*



Fig.02 *Víctor Eusa, Stand de la Asociación navarra de carpinteros, Paris 1925.*

ese espíritu racionalista como configurador de la forma arquitectónica. Forma tectónica y forma arquitectónica mantienen aún su equivalencia; pero la exigencia artística que se impone a la forma arquitectónica, apacigua sin ocultar, la viva pulsión de un modelo tectónico que cede ante el ímpetu de la expresión artística.

Viaducto de Alcoy - Puente San Jorge (1925-28).

En el año 1925, la empresa constructora navarra Erroz y San Martín, inicia la construcción en la ciudad alicantina de Alcoy de “uno de los puentes más modernos de España”, según la prensa de la época. El proyecto de V. Eusa propone la construcción del puente sobre el río Barxell como un plano horizontal soportado por una estructura de muros verticales que en el punto de mayor altura, y donde la estructura alcanza mayor luz, se resuelve con tres arcos de forma parabólica (Fig.01).

En este ejemplo vivo, en el que la forma arquitectónica se identifica con la forma técnica, reconocemos el eco del pensamiento de esa escuela del racionalismo francés que representaron Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Auguste Choisy, y Auguste Perret como su colofón más representativo en los albores de la modernidad.

Eusa, conocía la obra de Viollet y Choisy por su formación en la escuela de arquitectura¹, y la de Perret, más próxima en el tiempo, pudo conocerla en persona en los viajes que realizó a París. No cabe duda de la deuda que en el campo teórico recibió de esos maestros del XIX; así como del ejemplo que la obra

construida de Perret supuso para el joven arquitecto navarro.

El racionalismo decimonónico acude en este proyecto como paradigma de una sinceridad constructiva que ya había sido acreditada por Viollet desde el ámbito de la arquitectura y por Choisy desde el entorno más pragmático del ingeniero, y que reclamaba la correspondencia entre forma y función mecánica. La estructura² toda de este puente dirigida a una única función utilitaria - permitir el paso de una orilla a la otra - y liberada de una acción humana más compleja, mostraba sin reservas una forma artística que derivaba sin remisión de la pura función.

Las formas del puente de San Jorge de Alcoy como consecuencia lógica de la técnica, parecen provenir de la transposición literal del método gráfico de cálculo. Los arcos parabólicos que transmiten las cargas a la base de los cimientos, resultan el trasunto constructivo del funicular de fuerzas que actúan en la losa horizontal, describiendo una catenaria que a la postre delinearán la forma final constructiva. Este método deductivo de la forma óptima a partir de la tensión máxima que soporta el material transforma este “puente moderno” en una estructura de inspiración gótica en el sentido defendido por Viollet, y que Choisy definía como “un ser organizado, y [en la que] cada una de sus partes constituye un miembro viviente, cuya forma no es gobernada por modelos tradicionales, sino por su función y solo por su función”, y donde la esbeltez de las formas auguran un aprovechamiento del material con el propósito declarado de reivindicar las palabras del maestro: “. . . una construcción

¹ Arquitectos continuadores de la obra de Viollet-le-Duc como Ricardo Velázquez o Vicente Lampérez, fueron profesores de Víctor Eusa y a los cuales éste último les declaró públicamente su sincera deuda por las enseñanzas recibidas de aquellos los que fueron sus maestros.

² En Alcoy, los responsables de validar esa correspondencia entre función y forma fueron los ingenieros Carmelo Monzón y Vicente Redón.

en efecto, donde la piedra [hormigón] trabaja hasta el límite de su resistencia”³.

En este caso la forma arquitectónica se deduce de una manera aplastantemente lógica de la ley de esfuerzos que gobierna todo el sistema estructural del puente. La economía material que muestra esta arquitectura civil, da buena muestra del acuerdo conseguido entre forma y función, en este caso la función mecánica de una estructura que se revela determinante de la forma arquitectónica, y por ende, de la forma artística. El puente muestra en su estructura lineal ese “esqueleto de nervaduras” típicamente gótico, y en el que aquí, se ha prescindido de una plementería a todas luces superflua. Se aprecia una contención autoimpuesta para la construcción de esa osamenta estructural, que resulta evidente en el empleo frugal del nuevo material. Solo participan en la construcción del puente los elementos lineales; los superficiales son accesorios, y no colaboran en la definición característica de la forma, aunque a la postre serán reveladores de ese modelo constructivo ideal al que con insistencia se refiere la composición del conjunto.

El aspecto técnico de esta obra, incorpora un valor científico que recupera el discurso de la ciencia y el arte como dos cualidades de la arquitectura. La arquitectura como ciencia y arte a un mismo tiempo, había tenido su definición y desarrollo a finales del siglo XVIII, hasta ser formulada de forma explícita por Durand en su *Précis des leçons*: “La Arquitectura es, a la vez, una ciencia y un arte: como ciencia requiere conocimiento, como arte exige talento”⁴. Aunque en este

proyecto de Eusa la ciencia no tiene la connotación sobreentendida que Guadet le daba en su *Theorie*, donde la ciencia habría de entenderse como la conjunción de conocimiento y método; más bien habría que entenderla como una disciplina de base experimental tal y como hoy se tiende a interpretar. De ahí la impresión que causa el frente del puente, de ser la trasposición geométrica del equilibrio de fuerzas - determinado empíricamente en la definición previa del polígono funicular -, a la forma material construida. La lógica constructiva aplicada a la forma arquitectónica resulta en este caso de una gran coherencia provocando que la estabilidad visual que ofrece el conjunto resulte verosímil, y no suscite dudas sobre el funcionamiento mecánico del conjunto.

Víctor Eusa incorpora el uso del hormigón armado - que en obras como la de este puente de Alcoy, tenía la exigencia connatural de representación⁵ - en una fase temprana de la historia de la arquitectura española, denotando una voluntad por incorporar su obra al debate arquitectónico internacional, lo que colocaba a este edificio en la vanguardia de la arquitectura española de comienzos del siglo XX. Aquí, el puente de V. Eusa supera la condición de obra pública como construcción meramente utilitaria, y atendiendo a la relevante importancia social

Moneo, Rafael (pro.). Blanco Lage, Manuel (trad.). 1ª ed. Madrid: Ediciones Pronaos, 1981. p. 109.

⁵ El puente de San Jorge fue un proyecto largamente gestado, y sobre el cual la administración de Alcoy tenía puestas grandes ilusiones. No solamente debía unir las dos orillas del río Barxell, su construcción uniría permitiendo su desarrollo, el ensanche de la ciudad con su centro. Esta circunstancia dota al puente de una importancia que va más allá de lo exclusivamente utilitario, y lo transforma con el genio del arquitecto en un emblema de la ciudad, que exige de esta obra arquitectónica un valor de representación; un significado.

³ CHOISY, August. *Histoire de l'architecture*. Citado en BANHAM Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Fabricant, Luis (trad.). 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985. p. 46.

⁴ J.N.L. DURAND, "Discurso preliminar". En: *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, Second volumen.

de esta construcción - desde el punto de vista de su significación urbana - reclama su puesto como arquitectura, asumiendo los valores de representación que le son propios.

Para este cometido, el material elegido carecía de “experiencia artística”. El hormigón, un nuevo material que se incorpora al acervo constructivo, irrumpe en un contexto cultural ya definido formal y plásticamente. En el momento en el que éste se incorpora a la construcción arquitectónica, la voluntad de forma ya tiene expresión propia en unas coordenadas que son conocidas, y en el que las formas del pasado le dan contenido y significado. El nuevo material, tecnológicamente desarrollado carecía de esa experiencia artística. Constructivamente era válido para resolver los problemas técnicos que plantea la arquitectura contemporánea, permitiendo entre otros objetivos aumentar el rendimiento en los tiempos de ejecución. Pero culturalmente, artísticamente, resultaba un material sin contrastar, carente de todo significado, vacío de toda expresión. Hubo de asimilarlo a un sistema conocido del que pudiera adquirir un código estético, un lenguaje de expresión. Y ese sistema lo aportó la construcción en madera como modelo tectónico.

La trasposición en un sistema constructivo de un material a otro, ya era conocida al menos en el campo teórico dentro del debate arquitectónico. Choisy por ejemplo, admitió la posibilidad de que la forma artística (arquitectónica) pudiera derivar de dos sistemas constructivos tecnológicamente equivalentes, al reconocer en la arquitectura dórica griega un origen arcaico procedente de la primitiva construcción en madera. “. . . el trabajo de la madera por parte de los griegos . . . es un puro y simple apilar, una verdadera albañilería de madera. El orden dórico sería

la aplicación a la piedra de este modo de construir”⁶.

Esta evocación indirecta del mito enunciado por Laugier, donde el origen de la arquitectura se identifica con la construcción en madera de una cabaña, encuentra su eco casi 150 años más tarde en esta visión de Choisy sobre el origen de la arquitectura clásica. Esta *tradición* no interrumpida, prosperó en la obra de Auguste Perret, que consiguió dar carta de naturaleza al hormigón como material arquitectónico pleno de capacidad artística.

En el espíritu de Perret, educado en la cuna del racionalismo ilustrado, donde la composición al igual que el pensamiento científico discurría desde los elementos más simples a los más complejos, no extrañaba que las estructuras de hormigón resultaran un trasunto de las ya conocidas de madera. Pues el sistema de *apilamiento* que Choisy reconocía en las estructuras protodóricas de madera discurre por los mismos cauces deductivos que el pensamiento científico, y a pesar de la naturaleza continua y fluida del hormigón, asimilarla a un entramado de carpintería suponía mantener la continuidad de un razonamiento lógico que entendía la composición y la construcción como la relación natural de las partes con el todo.

Sobre los sólidos cimientos que proporcionaba la composición académica, Perret emuló la experiencia griega incorporando el hormigón armado a la tradición tectónica greco-gótica, y asumió como propios la “claridad de métodos,

⁶ “. . . la différence avec notre système de charpente est radical; la charpente grecque, essentiellement subordonnée ‘a l’emploi d’entrants portants, est un empilage pur et simple, un véritable maçonnerie de bois.

L’orde dorique será l’application de ce mode de bâtisse à des matériaux de pierre”.

CHOISY, August. *Histoire de l’architecture, Tome I. Paris: Gauthier-Villars, 1899.* p. 280.



Fig.03 Auguste Perret, Théâtre de l'Exposition, Paris 1925.

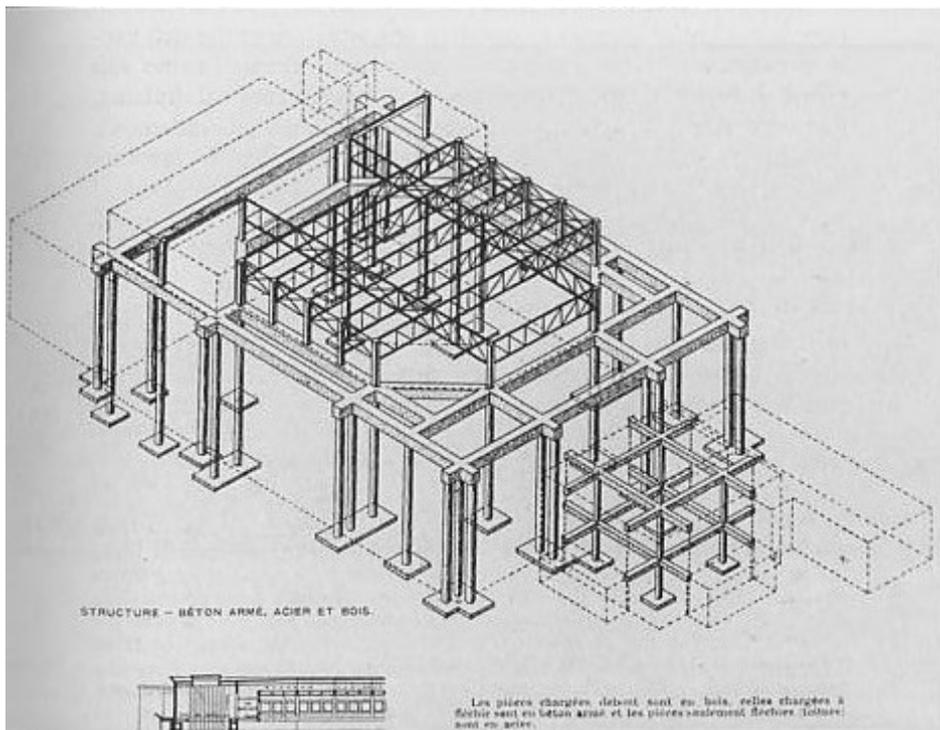


Fig. 04. Auguste Perret, Théâtre de l'Exposition.
Esquema ordenado de la estructura, París, 1925.



Fig. 05. Auguste Perret, *Pavillon de la Librairie Centrale des Beaux Arts, París, 1925.*
Tras la exposición, este pabellón fue adquirido por los grandes almacenes Samaritaine.

sinceridad de expresión, espontaneidad, delicadeza e intensidad de sentimiento artístico⁷, valores que encontramos presentes tanto en el modelo griego como gótico. El eco de esta tradición transmitida por sus maestros de l'École des Beaux Arts, estimuló su inspiración y le sirvió de acicate para articular un sistema de expresión formal que validara al hormigón visto como material arquitectónico.

En la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* celebrada en París en el año 1925, A. Perret construyó el *Théâtre* y el *Pavillon de la Librairie Centrale des Beaux Arts* (Fig.03 y 05), ambos conocidos por V. Eusa, ya que en esas fechas se encontraba en París presentando en dicha exposición el Stand de la Asociación de carpinteros de Navarra (Fig. 02).

⁷ DARTIEN. *Compte rendu.* Citado en BANHAM R. *Op. cit.* p. 44.

Estos dos edificios, ambos de vida efímera – se construyeron para la exposición internacional del año 1925 – reproducen de forma modélica, los valores que caracterizarán la obra de Perret. Y en particular ese peculiar pulso que late soterrado en las estructuras de hormigón perretianas: el sistema de construcción protodórico en madera como modelo tectónico.

En el *Théâtre de l'Exposition*, la apariencia de una construcción sólida, simula un sistema constructivo, propio del material que oculta: la madera. La continuidad material que proporciona el estuco que recubre el edificio, oculta la variedad de sistemas constructivos empleados: la madera para los elementos verticales, el hormigón armado para las vigas y el acero para la estructura del techo de la sala, todos ellos dispuestos de un modo sencillo, claro y ordenado, constituyendo el

conjunto un sistema elemental de orden (Fig.



04).



Fig.06 Eugène Freyssinet. Puentes de Villeneuve sur Lot (1914); Saint Pierre du Vouvray (1922); Plougastel: traslado de la cimbra y puente terminado (1925).

En el exterior, el conjunto muestra la autonomía de una estructura arquiteada que emerge resolutiva por delante de la continuidad del cerramiento. La autonomía entre ambos no deja lugar a dudas y se muestra enfática en la articulación de la esquina, donde el eco de la construcción arcaica en madera encuentra sus resonancias más nítidas (Fig. 03).

El equívoco del *Théâtre de l'Exposition*, desaparece en el *Pavillon de la Librairie Central des Beaux Arts* (Fig. 05), Perret reproduce los arquetipos del templo griego en su más elemental simplicidad: el graderío del estilóbato, los troncos leñosos en las esquinas como columnas, y la cubierta que asoma su estructura denticulada sobre unos arquiteados desnudos. El pabellón de la librería ofrece los elementos del sistema estructural en su cruda naturalidad, las columnas de las esquinas muestran en su superficie nudosa una naturaleza material que se renueva en los denticulos que apoyan sobre los arquiteados de las fachadas. Cabría pensar que toda esta arquitectura, en su sencillez más elemental no

constituye sino el más vivo homenaje del arquitecto a sus maestros, y la renovación de ese modelo arquitectónico protogriego que Choisy imaginaba de madera.

La desnudez de una forma artística, ese “esqueleto de nervaduras” que surge de la trasposición literal de la ley de esfuerzos a la forma construida, queda superada por V. Eusa al incorporar a la construcción del puente ese valor de representación y significado que la obra reclama. Víctor Eusa, como A. Perret en estas construcciones efímeras, utiliza un sistema de expresión formal, a partir de una arquitectura mítica en madera como modelo tectónico.

La incorporación del puente como sistema estructural meramente técnico al mundo arquitectónico donde la obra se presenta plena de significado, exige para Eusa la adopción de un lenguaje formal que evocando un sistema tectónico coherente, consiga que la forma técnica y la forma artística correspondan a un mismo empeño, a un mismo impulso.

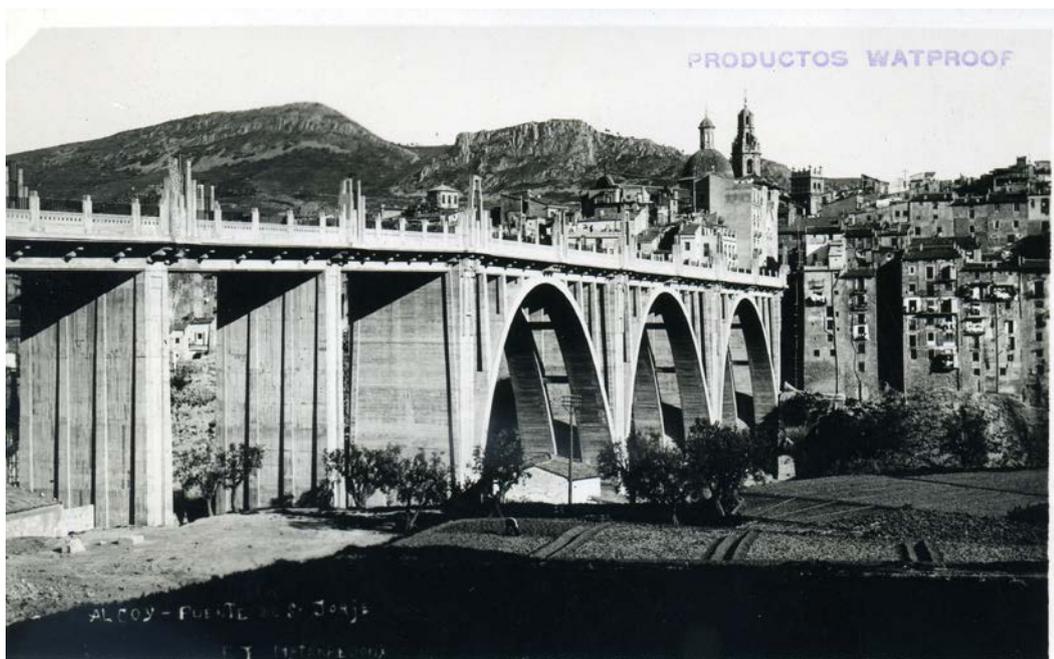


Fig.07 Víctor Eusa, *Puente de San Jorge, Alcoy, 1925-28.*

Para evitar la confusión de un material de naturaleza continua como el hormigón⁸, y

⁸ La continuidad material del hormigón ofrecía un potencial expresivo que resultaba incomprensible en el sistema de composición por partes de las *Beaux Arts*. Habrá que esperar al despertar de una nueva sensibilidad que permita responder a la continuidad natural del material con una expresión artística en la que la forma sea concebida como unidad global y abarcante de la idea arquitectónica. La naturaleza continua y fluida del hormigón necesitaría encontrar otros cauces de expresión con los que manifestar su potencial plástico. La sensibilidad expresionista ofrecerá a esa forma continua en la que las partes se suceden sin solución de continuidad, la posibilidad de construir ese organismo vivo en una arquitectura que encontraría en el hormigón el material con el que encauzar su voluntad de forma.

En su anhelo por dar expresión a la modernidad de esa época convulsa de entre guerras, los expresionistas alemanes encontraron en los nuevos materiales como el vidrio el acero y el hormigón la materia con la que dar forma a ese mundo emocional y comprometido. Proyectos como el teatro popular (1921) de Wassili Luckhardt; la Iglesia de la estrella (1923) de Otto Bartning o el Goetheanum (1924) de Rudolf Steiner; muestran la coherencia entre las características tectónicas del nuevo material y la

conseguir clarificar y explicitar las partes que constituyen el puente como un todo ordenado, el mecanismo arquitebado que ofrece el sistema de construcción en madera resulta conveniente y oportuno; pues permite organizar los elementos del conjunto de un modo lógico que hace comprensible la estructura del puente.

Por otro lado, el conocimiento transmitido por la historia, posibilita y transfiere un vínculo cultural de la obra particular con la totalidad de la experiencia artística y arquitectónica, haciéndonos comprender, cómo un modelo tectónico evoluciona en la exigencia artística de cada época y de cada sociedad caracterizando su forma plástica.

forma construida. Sobre este último, Alan Colquhoun comentaría: “En este edificio, el hormigón armado visto se usa como estructura y también como piel. Las formas curvas y planas se combinan para configurar una superficie continua”(*).

(*).COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Barcelona: Ed. G.G. 2005. p.16.

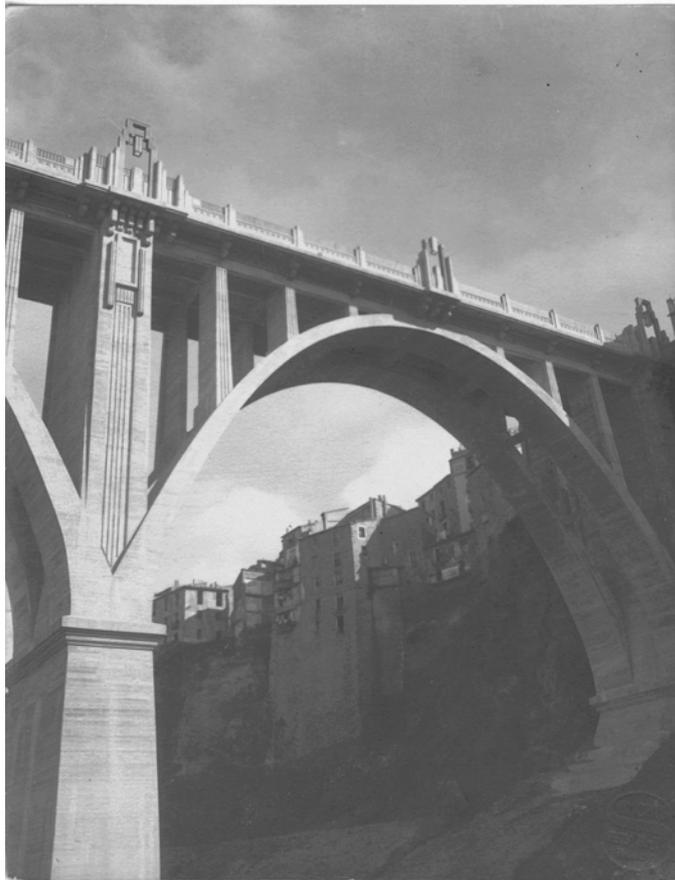


Fig. 08. Víctor Eusa, *Detalle del puente de San Jorge, Alcoy, 1925-28.*

La organización de las acciones mecánicas que actúan sobre la estructura del puente, encuentran en las propuestas formales del ingeniero francés Eugène Freyssinet un modelo para la definición de la forma construida.

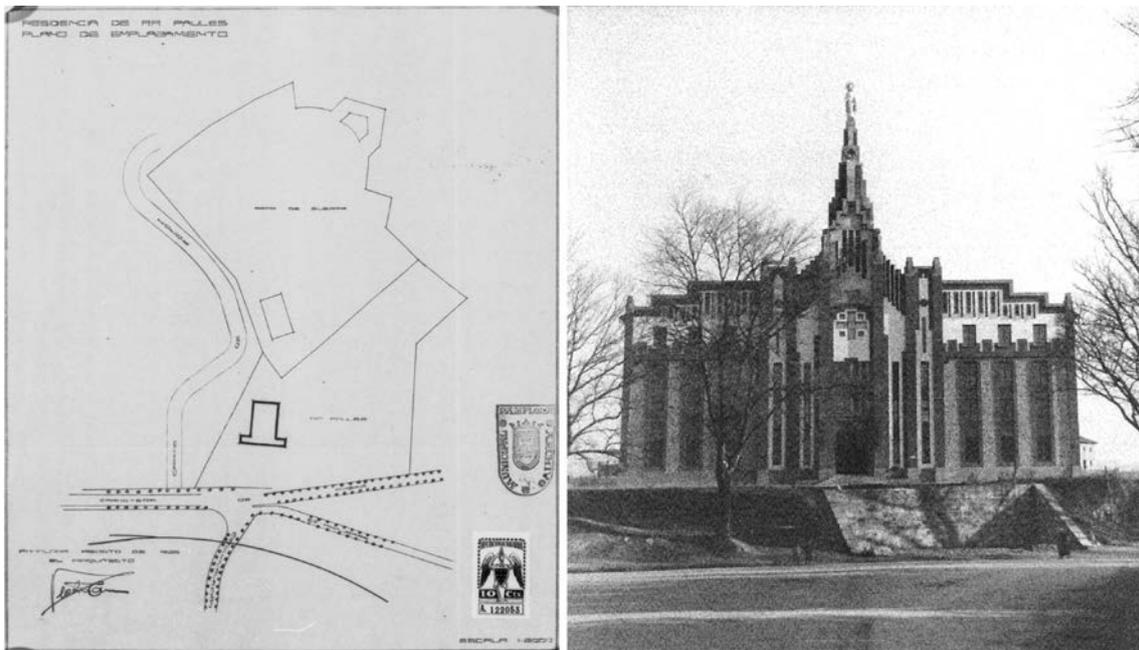


Fig. 09. *Proyecto de Colegio apostólico de la Milagrosa-Residencia de los PP. Paules (1928). Planta de situación; Vista del edificio en 1929.*

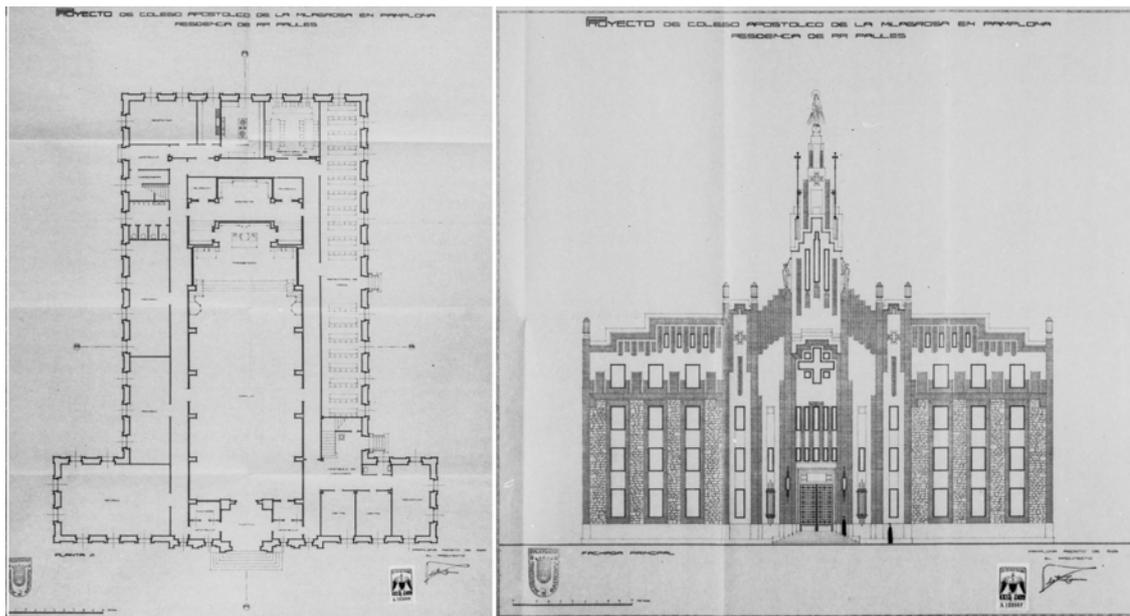


Fig. 10. *Proyecto de Colegio apostólico de la Milagrosa-Residencia de los PP. Paules (1928).
Planta 1ª; Alzado principal.*

Así pues, reconocemos en esta obra de V. Eusa el ejemplo de esos modelos constructivos que en su trasunto por la historia han devenido en tipos tectónicos. El puente de S. Jorge responde en su organización interna a un sistema constructivo que ha funcionado como modelo teórico para explicar la arquitectura del pasado. Los muros verticales que soportan la losa horizontal del puente en el flanco de los arcos (Fig. 07), no renuncian a una cierta retórica formal que Eusa explota, transformado el material continuo de los muros, en el vestigio de una empalizada lítica. Del mismo modo, las vigas que apoyan sobre ellos, así como el entramado horizontal sobre el que se recibe el piso del puente, refieren con sus formas y discontinuidades al modelo greco-gótico. Los arcos, en su afán por expresar la forma de trabajo mecánico, reciben los pilares de hormigón como puntales verticales que apean la losa del puente, haciendo de todo ello, el conjunto evocador de un ingenio de madera. Un ingenio ya ensayado con anterioridad, y que

recuerda de una manera viva la obra del ingeniero francés Eugène Freyssinet (Fig.06).

Esa estructura lineal que domina la imagen del puente, tiene continuidad en el tratamiento artístico de algunas superficies y de los elementos menores que no colaboran en la definición de la estructura principal. Es este el terreno de la expresión artística con el que Eusa data su obra, y la inscribe en la corriente plástica de su época (Fig. 08). Sobre las superficies desnudas de los puntales de hormigón, el arquitecto “cincela” acanaladuras verticales que refuerzan plásticamente su forma de trabajo. Los elementos en vuelo sobresalen con sus frentes moldurados en una secuencia que se compone con el ritmo de los soportes verticales; y los balaustres insisten en señalar la misma frecuencia de ritmo, pero enfatizando con el ornamento los puntos singulares de la composición: la luz de los arcos con sus puntos de apoyo, y sus claves. La articulación de las líneas geométricas que envuelve la estructura portante del puente, introducen el juego vibrante de la luz que

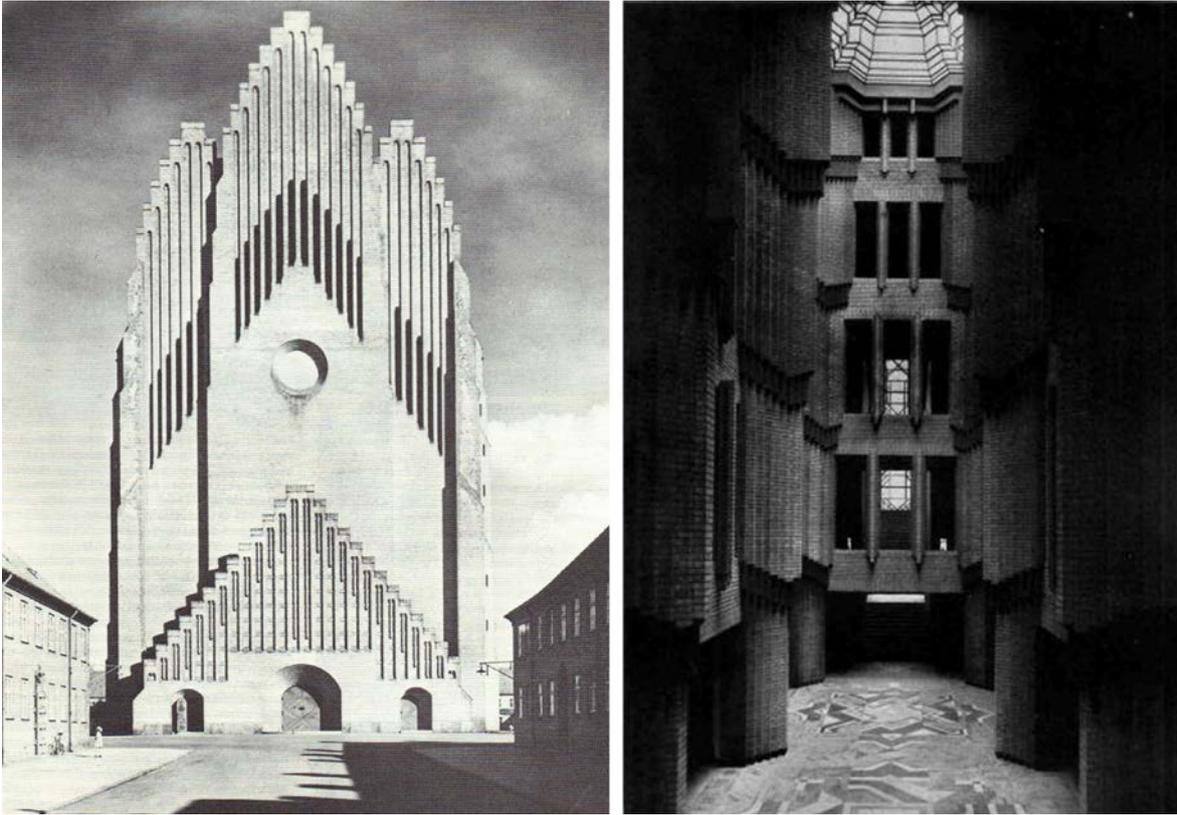


Fig. 11.

Peder Jensen-Klint. Iglesia de Grundtvig (1921-40); Peter Behrens. IG Farben, Höchst (1920-24).

*El motivo ornamental que muestra la Grundtvigskirke es un tema de larga tradición que recorre sin interrupción la arquitectura europea a través de los modelos protorrománicos y románicos que encontramos tanto en las arquitecturas septentrionales como meridionales de Europa. La transformación de un elemento arquitectónico como el arco en tema ornamental, quedaba en origen restringido al plano; pero poco a poco fue abandonando la superficie muraria hasta adquirir una complejidad propia; hasta transformarse en una verdadera arquitectura superpuesta en la que ya tenía cabida el orden completo de la forma antigua. En el norte de Italia (Lombardía) encontramos los ejemplos más destacados de esta arquitectura envolvente donde la influencia romana aún no había desaparecido y se mantenía soterrada aportando a la composición arquitectónica todo el bagaje de la forma antigua. San Michele de Pavía (ca. 1100-60), o el hermoso conjunto catedralicio de Parma con el Duomo y el Baptisterio octogonal (1196) aportan los modelos para un tratamiento de la superficie plana de la fachada que la enriquece eliminando el dramatismo y dureza de la superficie desnuda. Kenneth John Conant advierte en su obra *Arquitectura Carolingia y Románica; 800/1200*, esta influencia cuando señala que “las iglesias . . . Muchas son de ladrillo, material que Dinamarca debe a Alemania y en último término a Lombardía”, y más adelante “. . . la arquitectura eclesiástica de todo el país tiene una fuerte huella del románico alemán. Los hastiales escalonados de ladrillo ponen la nota holandesa”⁹.*

En la iglesia de Grundtvig la referencia clásica se ha eliminado, consiguiendo un efecto gotizante con el empleo de elementos provenientes tanto de la tradición culta, como vernácula, a través de un lenguaje expresionista dominado por la línea geométrica abstracta. La planeidad de la Grundtvigskirke acusa la influencia de la volumetría geométrica del románico alemán, una tradición que ya había asimilado, y era muy bien recibida, para mostrar la austeridad de unos volúmenes geométricos necesitados de cumplir la exigencia expresiva de los nuevos tiempos mostrando el material desnudo en un alarde de sinceridad constructiva.

⁹ CONANT, Kenneth John. *Arquitectura Carolingia y Románica; 800/1200*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1982. p. 469.

elimina del puente toda sospecha de funcionalismo técnico antiartístico, introduciendo la obra en el elenco de la construcción como expresión artística. Ese revestimiento geométrico que infunde al conjunto el candor de la obra plástica, entretiene la vista con el zigzagado de una geometría nerviosa y llena de vida. Y cuando la mirada asciende por los pilares del puente, se descubre un *crescendo* de la forma figurativa, que va desde las desnudas superficies del cimiento donde arrancan los arcos, hasta conquistar el límite físico del balaustre con el que esta arquitectura se recorta contra el cielo.

Tanto la obra de Vícto Eusa, como la de A. Perret con su capacidad de síntesis, permiten comprender ese proceso intelectual por medio del cual, la obra contemporánea del siglo XX se incorpora al acervo cultural de la historia. En este proceso de escrutinio intelectual al que sometemos la obra arquitectónica particular, obtenemos el goce gratificante de reconocer en ella la condensación de la historia, el aroma denso de su vasto contenido, como en este caso, en el ejemplo modélico de un “tipo” tectónico.

Estos elementos “tipo”, que han acompañado al arquitecto en su labor profesional, unas veces desde la imitación de la expresión artística, otras desde una visión más metodológica como la composición, u otras desde la seducción del desarrollo técnico, se han transformado para nosotros en mitos intelectuales elevados al rango de “clásicos”. Resulta elocuente la observación de C. García Gual referida a los textos clásicos “sobre la inagotable relectura e incesante reinterpretación a la que invitan esos textos clásicos, porque, al parecer, *“siempre tienen algo más que decir”*. Como los mitos, los textos clásicos sugieren reinterpretaciones sin término, y se enriquecen en una tradición de

nuevas lecturas. En eso estriba su larga vivacidad”¹⁰.

La actuación de un arquitecto que como Eusa estuvo inmerso en el conocimiento del pasado, le permitió incorporar a su obra el saber condensado de la historia, y como en este caso, hacer reconocible en la obra particular de este puente de S. Jorge la totalidad de ese conocimiento: desde el clasicismo arcaico, la racionalidad gótica, el pensamiento científico decimonónico, a la expresión artística de la primera modernidad del siglo XX.

Colegio “La Milagrosa” - Residencia PP. Paules (1928).

Es este un edificio compacto, resuelto en un único volumen encaramado sobre un promontorio en la entrada sur de Pamplona. Situado en el confín del segundo ensanche, en su límite exterior; se erigía como el propileo que precede a la ciudad del ensanche (Fig.08). Hoy su relación con la ciudad es otra.

El edificio contiene las instalaciones escolares del Colegio apostólico “La Milagrosa”, así como la residencia de los padres Paules que lo dirigen, además de una capilla en torno a la cual se distribuye la totalidad del programa del proyecto. Esta capilla ocupa el centro del conjunto con la voluntad de significar el destino religioso del edificio. La atribución de este valor de representación a la capilla se significa con la acumulación en su fachada de la expresión formal que caracteriza al edificio (Fig.09).

A pesar de la masividad que transfiere al edificio la construcción de la fábrica exterior con muros de carga de mampostería, algunos

¹⁰ GARCIA GUAL, Carlos. *Epílogo*. En FUMAROLI, Marc. “*La educación de la libertad*”. Barcelona: ARCADIA. 2007. p. 41.

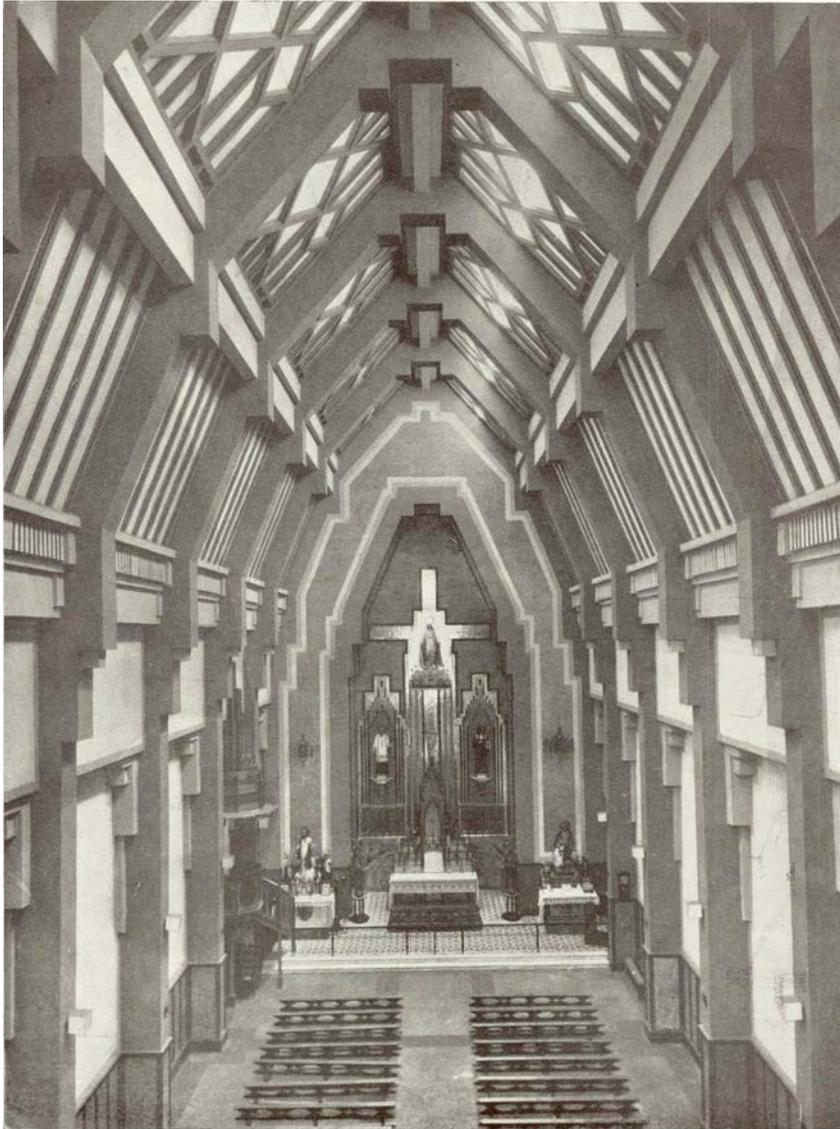


Fig. 12. Proyecto de Colegio apostólico de la Milagrosa-Residencia de los PP. Paules (1928).
Interior de la capilla. Estado original (1929).

En la versión original del proyecto, la utilización del color tenía como fin realzar la estructura sobre el cerramiento; así como dotar al espacio de una profundidad añadida.

de los elementos claves de la fachada, nos revelan su pertenencia a un modelo formal de inspiración perretiana. El modelo tectónico greco-gótico que utiliza Perret en la resolución formal de sus proyectos, alcanza en edificios como *Notre Dame de Consolation du Raincy* (1922), la consideración de modelo. El arquitecto francés interpreta de manera modo brillante el legado racionalista decimonónico, disponiendo por un lado la estructura

reticular y ordenada de hormigón como un sistema leñoso donde los pilares de hormigón se transfiguran en pilares de madera petrificada, y por otro, la manifiesta autonomía de un cerramiento que define la envolvente exterior del edificio colaborando con su propia materialidad al ensalzamiento de la estructura como elemento expresivo de primer orden. Este protagonismo de la estructura en la comprensión del edificio adquiere en *Notre Dame du Raincy* su más

elevada expresión en la resolución de la torre, donde a la estructura se le confiere en su remate superior una disposición telescópica que enfatiza la verticalidad de la misma.

Este mecanismo donde la forma construida asciende en un escalonamiento progresivo al mismo tiempo que se desmaterializa, es el recurso que V. Eusa utiliza como expresión plástica de su proyecto. La culminación de la torre remite formalmente al modelo perretiano, si bien el sistema tectónico que se representa, es más compacto en su flujo ascensional, y la cristalización volumétrica imita la construcción por apilamiento, de un plinto sólido sobre el que gravita la imagen protectora de la divinidad (Fig.09 y 10).

Todo en la fachada del edificio atiende a esa composición central que pone en valor el símbolo con el que se corona éste. Hay una tensión ascendente que se apodera de toda la composición y fluye más allá del edificio en su afán por consumir una comunión celestial con el cosmos. A este propósito ascendente contribuye la utilización del ladrillo como materia continua que se dispone a 45° formando un estriado vertical en el hastial de la cubierta. El entusiasmo figurativo en el uso del ladrillo queda en el proyecto de Eusa contenido al tramo central donde se encuentra la capilla, procurando que esta singularidad no cubra las otras partes del edificio destinadas a usos más profanos. De este modo el edificio muestra una utilización jerárquica en el uso del ornamento que evita cualquier equívoco. Es éste, un recurso formal que encontramos en su desarrollo más completo en obras como la iglesia de *Grindtvig*, de P. Jensen-Klint (Copenhague; 1921), o el salón principal de la compañía IG de P. Behrens (Höchst; 1920) (Fig.11). El recurso en el uso expresionista del ladrillo resulta tímido en la obra de Eusa a la vista de la determinación formal desplegada en los ejemplos mencionados; pero Eusa no puede traicionar el carácter del proyecto

extendiendo sobre su superficie un tema ornamental plástico de gran potencia figurativa, y que daría al edificio una unidad de estilo inadecuada, y poco conveniente, creando confusión en la jerarquía temática que se baraja en el proyecto: lo religioso como elemento primordial que propicia la común unión entre las partes laicas, y la reunión de éstas entorno a la capilla manifestando la unidad fraterna del conjunto.

El conjunto transmite una unidad necesaria para representar la comunión de la congregación religiosa con su vocación docente. Para ello Eusa utiliza el recurso académico de una composición tripartita, que otorga al conjunto la unidad jerárquica que agrupa las partes en un todo ordenado. Esta unidad compositiva se ve reforzada por el uso equilibrado de la policromía del material expuesto en su desnuda naturalidad, característico de esta etapa profesional de Eusa: el material pétreo¹¹, el ladrillo rojo visto y el fondo revocado en blanco.

El uso cromático del material expuesto en la fachada principal del edificio, recupera en el interior de la nave de la capilla el pulso de una construcción de hormigón que rememora la construcción leñosa (Fig.12). En este espacio lleno de simbolismo y significado, el mito que se evoca ya no es la *cabaña primitiva*; la forma espacial de la capilla, así como la pauta arquitectónica que establece la propia estructura recorriendo toda la longitud de la nave, sugiere más que el abrigo de la casa, la protección del espacio religioso que en su metáfora tectónica se expresa como la estructura de una barca vuelta del revés, en una alusión directa al símbolo cristiano del mesías, *pescador de hombres*, como ejemplo de apostolado.

¹¹ En los proyectos siguientes, Eusa sustituirá como material pétreo la mampostería por el hormigón visto.

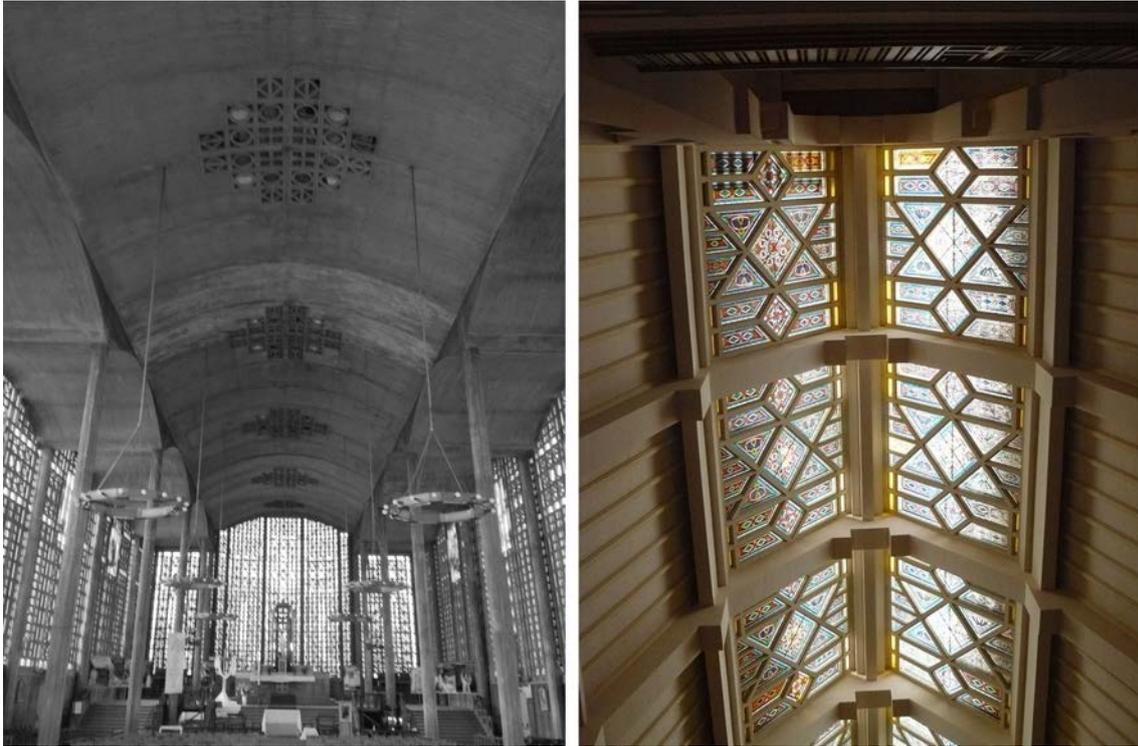


Fig. 12. A. Perret; *Notre Dame du Raincy*; V. Eusa; *Colegio y Residencia de los PP. Paules* (1928)
Detalles del techo en el interior de las naves.

El modelo gótico es interpretado por los arquitectos de un modo diferente. Mientras en A. Perret el reconocimiento de los elementos canónicos de lo gótico desde un punto de vista tectónico, permite entender su propuesta como un planteamiento con vocación de generalidad, orientado hacia lo universal; en V. Eusa prevalece la expresión de la forma artística como interpretación personal del modelo teórico. La libre manipulación de los elementos compositivos de la sección tipo gótica, su extracción del contexto ortodoxo en el que esos elementos son entendidos, permite al arquitecto la reelaboración de un mundo formal que anuncia la filiación expresionista de la obra futura de Víctor Eusa.

No escapa tampoco a la observación del espectador, ese goticismo evanescente apenas insinuado en la tensión vertical que las formas apuntadas de esa geometría articulada muestran en su ascensión hasta el nervio central que recorre la capilla de este a oeste. En este ejemplo, el modelo de construcción en madera abandona la abstracción, y la voluntad de generalidad con la que Perret lo interpreta en su iglesia de *Notre Dame du Raincy*, y Eusa expresa el modelo tectónico de un modo mucho más figurativo. El conjunto interior muestra una elocuente unidad formal que invade la totalidad de la estructura y lo traspasa al tema ornamental del nicho - donde las advocaciones religiosas

quedan protegidas - con ribetes dorados que imitan la ley geométrica que gobierna en la expresión formal de la estructura. Dentro del ímpetu expresionista con que Eusa infunde forma a la estructura de hormigón, ésta se muestra comprensible dentro del modelo tectónico que estamos comentando, y el afán figurativo con el que se resuelve la articulación del conjunto, permite identificar primero; una jerarquía formal perfectamente estructurada y ordenada dentro del conjunto estructural, y segundo; la inspiración directa de la construcción en madera para la definición formal de las articulaciones, que permite entender el conjunto como un ensamblaje de piezas superpuestas.

En la definición del espacio interior, la estructura figurativa muestra una independencia respecto del cerramiento menos determinada y menos modélica que en el ejemplo de Perret. Aquí el pilar asoma al espacio interior sobresaliendo del muro de cerramiento con el que no acaba de perder contacto. En el proyecto original la estructura se destacaba del fondo con un recurso cromático, similar al modo como Brunelleschi destacaba sobre el fondo blanco las líneas estructurales con un color más intenso. El cerramiento de las paredes verticales tan solo es requerido como elemento necesario para la segregación de la función religiosa, de la docente y residencial del resto del edificio. Con posterioridad, estas partes fueron rellenándose - con gran disgusto para el arquitecto - de pinturas de temática religiosa, y toda la articulación del interior de la capilla quedó difuminada con la coloración de sus superficies en un mismo tono, lo que anuló el efecto tectónico con el que el arquitecto buscaba materializar la autonomía del soporte respecto del cerramiento.

Los dos niveles de cerramiento vertical quedan rematados por un entablamento denticulado que recuerda al del *Pavillon de la Librairie Central des Beaux Arts* de Perret para la exposición parisina de 1925. Sobre este entablamento apoya el primer tramo del faldón inclinado del techo simulando una estructura enlistonada. Entre este faldón y el superior un nervio horizontal de sección rectangular, separa la parte inferior ciega de la superior acristalada con vidrio de colores. Encontramos en esta singular manera de disponer los elementos compositivos de la sección de la nave, el eco de una interpretación muy libre de la sección gótica tipo. Eliminada la bóveda central, Eusa pliega sobre el plano de la arcada (tramo vertical de la sección), el plano del triforio (superficie enlistonada y primer tramo inclinando) y el plano del claristorio (vidriera

cenital), construyendo esa característica sección poligonal de la capilla.

Estos elementos alterados del modelo histórico, están sometidos a la interpretación figurativa muy personal del arquitecto, y aunque su articulación - esa disposición nueva entre las partes que ordena Eusa - resulta extraña al modelo arquitectónico elegido, no así el resultado, que era familiar al arquitecto, ya que pudo encontrar su inspiración en el detalle de la celosía cenital que Perret dispuso en la nave central de su iglesia de Le Raincy (Fig.12).

Este colegio y residencia, es un edificio característico en la producción de esta segunda época artística de Eusa. En él encontramos la secuela de la influencia de la escuela racionalista francesa del siglo XIX, que ya se mostraba clara y distinta en el anterior ejemplo del puente de San Jorge de Alcoy. En este edificio, el efecto expresivo de una estructura organizada racionalmente en la búsqueda de la sinceridad constructiva, donde la autonomía e independencia entre soporte y cerramiento muestran la naturaleza del hecho arquitectónico, queda mitigado por el afán del arquitecto en la manifestación artística. Esa claridad científica en la que los elementos de la arquitectura muestran su función tectónica, tal y como lo expresa el modelo perretiano de Notre Dame du Raincy, queda en este ejemplo de Eusa diluido, aunque no anulado, en favor de una arquitectura que denuncia unos intereses propios más personales y menos objetivos.

En el interior de la capilla, se avanzan temas que en la producción arquitectónica de Víctor Eusa anuncian una filiación formal, y una voluntad artística, en la que se reclama como propio de su expresión plástica, la forma orgánica, el exotismo de lo oriental y la evocación de lo gótico como contenido y significado de la expresión arquitectónica.

La sección de la capilla hace elocuente una forma orgánica implícita en la línea

geométrica continua de la estructura, que se desarrollará más plenamente en edificios posteriores como la vivienda de la calle García Castañón, el Casino Eslava, o la Basílica del Puy.

Las geometrías estrelladas, esa celosía vidriada con la que se cubre el techo luminoso de la capilla, adelantan y confirman la empatía emocional de V. Eusa con la voluptuosidad y sensualidad de un mundo exótico como el oriental, visitado y admirado por él.

Lo gótico aparece en la obra de Eusa, no tanto como un recurso estilístico a imitar; sino más bien como un modelo para la inspiración, y una forma cargada de significado, de contenido religioso; pues la evidencia de esta referencia se aprecia en algunos de sus edificios religiosos como son, la versión no construida de la fachada del Seminario Conciliar, o el ejemplo antes mencionado de la Basílica del Puy.

En el ejemplo de la iglesia mencionada de A. Perret, éste interpreta el tipo tectónico definido por su maestro Choisy para un edificio religioso que transformándose en modelo adquiere pretensión de generalidad, de alcance universal. El interior de Notre Dame du Raincy resulta en su desnudez y sinceridad constructiva, un modelo tectónico más allá del uso al que es destinado el edificio. En cambio en Eusa desaparece la pretensión generalizadora y su esfuerzo se concentra en crear una obra particular teñida de la personalidad de su autor. No encontramos aquí un modelo, sino más bien un ejemplo muy personal de ese universo arquitectónico, de esas afinidades electivas que animaban el espíritu de Eusa, y con las que se acompañaba en su proceso creativo.

7. ROMANTICISMO

El aspecto inmaterial de la arquitectura.

Emoción vs Belleza.

Frente al clasicismo ilustrado que aspiraba a la Belleza esclarecida por la Razón; el Romanticismo alentó otras formas de expresión artística como manifestación de la emoción interior, el cauce por los que debía discurrir una actividad artística que aspirase al reconocimiento como Arte. Y pasó de aspirar a la representación de lo Absoluto, para expresarse en un Relativismo que surgía del genio artístico individual. La belleza clásica que había sido elevada a modelo ideal y referente de todas las artes, quedó aniquilada en favor de culturas particulares propias de cada nación o pueblo. En este *Volkgeist* emergente anidaba la voluntad de emancipar el espíritu libre del artista, que ya no obedecía el dogma académico.

El Romanticismo aportó al análisis de los fenómenos de la Historia una visión subjetiva, una perspectiva nueva con la que afrontar y enfocar los distintos fenómenos y también los que afectaban al arte. La aplicación de un principio único, de un status ideal al cual debería referirse la totalidad de las artes quedó eliminada ante la emancipación del artista transformado ahora en un espíritu libre que a nada se somete, sino a su propio genio. En el enfrentamiento

a mediados del siglo XVII entre François Blondel y Claude Perrault en la determinante *Querelle des anciens et modernes*¹, encontramos ese primer acto de “indisciplina” que discutió la oficialidad del dogma académico. La rebeldía que supuso este enfrentamiento debilitó la autoridad de la academia, y sin llegar a anular a ésta, provocó una fisura en el magisterio académico que posibilitó para el futuro la incorporación al ámbito del arte de nuevas categorías estéticas como lo *pintoresco* o lo *sublime*. Las consecuencias de ese acto irreverente maduraron en la segunda mitad del siglo XVIII y aquello que hasta entonces tan solo pertenecía a la razón, al orden de la matemática perfección del canon heleno, a la objetividad universal atribuida a la voluntad

¹ Claude Perrault en *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en Français* (Paris, 1673) cuestionó la ortodoxia académica al considerar la existencia de una “belleza arbitraria” que no procedía de las proporciones, ni de la Naturaleza, ni del hombre - tal y como había establecido Vitruvio - sino del gusto y la educación independientemente de cualquier otra ley natural. Esta noción subjetiva de la belleza se complementaría - para poder realizar una valoración estética completa del edificio - con la noción más objetiva de “belleza positiva”, que encontraríamos en la adecuación del edificio a su finalidad utilitaria.

artística clásica, debe compartir ahora el gobierno de las artes con un nuevo impulso, con la subjetividad particular del artista y su forma individual de percibir el mundo que lo rodea. La belleza como ideal platónico hasta entonces construida por la razón, pugna ahora frente a la emoción causada por los sentidos y el ímpetu arrebatador del genio creador.

En este desembarazo liberador de las ataduras que sujetaban el genio del artista, la batalla no solo se libraba en el orden individual; las culturas nacionales aglutinadoras del sentir colectivo, libraban en su propio campo una lucha equivalente por hacer valer esas manifestaciones particulares de la vida y costumbres populares. “. . . las culturas del pasado, la perfecta coherencia que acoge a todas y cada una de sus manifestaciones - materiales y espirituales - legítima[ba] su existencia”². Y es esto lo que permite la reivindicación y posterior eclosión en el ámbito intelectual europeo de las distintas sensibilidades nacionales- y en particular de la alemana - como determinantes y constitutivas del posterior movimiento romántico.

El siglo XVIII acabará constituyendo el marco histórico donde encontramos el enfrentamiento de dos posturas ideológicas cuyo palpito vital y estético aun siendo de signo contrario no se anulan,; frente al conocimiento ilustrado y su exigencia artística sometida a la voluntad de manifestar lo objetivo y universal como expresión de un ideal platónico, el idealismo alemán constituyente del movimiento prerromántico *Sturm und Drang*, ofreció una perspectiva en su modo de entender la relación del artista con el mundo que lo rodea más emocional, más intuitiva.

² HERNANDO, Javier. *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. 1989. p. 163.

La Razón como *absoluto* es sustituida en los idealistas románticos alemanes por el Genio como manifestación *particular* del individuo. Desaparecen para este espíritu sensible el mandato de una Idea suprema - a la que se considera limitadora de la libertad individual - en favor de una voluntad subjetiva.

Este cambio de actitud, en el que la mirada ya no se dirige hacia el juicio razonado y objetivo encontró su referente intelectual en la influyente obra de Jean-Jacques Rousseau. En Rousseau encontramos una de las figuras señeras en las que apoyó su inspiración el movimiento prerromántico alemán. “Ni siquiera en Francia encontró Rousseau tan numerosos y exaltados partidarios como en Alemania. Todo el *Sturm und Drang*, Lessing, Kant, Herder, Goethe y Schiller eran descendientes suyos y reconocían su deuda. Kant veía en Rousseau al “Newton del mundo moral”, y Herder lo llamó “santo y profeta”³.

En la teoría política de Rousseau, la exaltación llevada a cabo “de la intuición y el sentimiento interior (*sentiment intérieur*) expresaba una reacción contra el ácido racionalismo frecuente en la segunda mitad del siglo XVIII”⁴. El *impulso* como acción interior motivadora es otra constante de su teoría socio-política, reconociendo que “el impulso fundamental del hombre es el amor a sí mismo”⁵, y la *libertad* como don connatural ligado al individuo, ambas, constituyen una de las bases intelectuales sobre la que se fundamentará el movimiento romántico alemán. La libertad será la seña de identidad del movimiento romántico, una aspiración individual y colectiva que solo se

³ HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Editorial Labor, S.A. 1988. Vol.2. p. 284.

⁴ COPLESTON, Frederick. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.; 2011; Círculo de Lectores, 2012. Vol.3, p.VI-65.

⁵ COPLESTON, Frederick. *Op. cit.*, p.VI-61.

alcanzará de un modo pleno, una vez hayan seguido su propio juicio al tiempo que su propia voluntad⁶.

La libertad que reclamaban estos precursores del romanticismo, denunciaba el anhelo atávico que Jean-Jacques había enunciado al declarar que “el hombre ha nacido libre y en todas partes se halla encadenado”⁷. Estas ideas que habían sido desarrolladas en la esfera política, fueron retomadas por los precursores del romanticismo y ampliaron su alcance al ámbito artístico. Era necesario que ese estado inicial de naturaleza en el que todo individuo es libre, se extendiera a la totalidad de los aspectos que caracterizan la acción humana para que esa libertad fuera completa. Es por esto que resultaba perentorio reivindicar al artista, genio creador libre, como “voluntad” particular emancipada y no sujeto a las cadenas normativas de lo académico. “El genio . . . ahora es la actividad en el hombre de una facultad oscura de la naturaleza, un poder creador gracias al cual la naturaleza prosigue su obra por mediación del artista”⁸.

Goethe refleja en buena medida este afán, cuando exhorta a la liberación del artista en el personaje de su poema Prometeo donde

⁶ El problema de la *libertad* del individuo se plantea en la obra de Rousseau cuando éste desarrolla la noción de *voluntad general*. Así el estado imbuido de autoridad moral, es el único ente capaz de expresar la voluntad general. Ante la autoridad del estado el individuo tiene protegida su libertad individual “en la medida en que la ley[(emanada del estado)] represente a su vez la voluntad “real” de cada cual (. . .). Al obedecer a la ley un hombre obedece así a su propia razón y a su propio juicio, y está siguiendo su propia voluntad real. Mas seguir el juicio propio y la voluntad propia es ser libre”. COPELSTON, Frederick. *Op. cit.*, p.VI-60.

⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *El contrato social*. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. 2012. p. 9.

⁸ STAROBINSKI, Jean. *La invención de la libertad. 1700-1789*. Barcelona: Ediciones SKIRA Carroggio S.A., 1964. p. 146.

encontramos al hombre revelándose y rechazando la autoridad suprema, pues solo reconoce al destino como su dueño y señor. En este poema Prometeo dirigiéndose a Zeus exclama:

*¿Honrarte? ¿Por qué?
¿Has paliado los dolores
alguna vez del agravado,
has aplacado las lágrimas
alguna vez del angustiado?
¿No me ha forjado hombre
el poderoso tiempo
y el eterno destino,
mis señores y los tuyos?*⁹

Tanto la Ilustración como el movimiento Romántico, expresaron dos formas antitéticas de entender el mundo real, influyendo de una manera determinante tanto en el desarrollo cultural como en la orientación de la intelectualidad de dos pueblos: el francés y el alemán. “Lo que Toqueville asegura de los orígenes de la mentalidad francesa - esto es, que debe su inclinación hacia las ideas racionales, abstractas y generales a la enorme influencia de la literatura de la Ilustración - puede también aplicarse *mutatis mutandis* a la mentalidad alemana, excéntrica y aficionada a las sorpresas y las complicaciones. Una y otra son creaciones de una época en la que la clase literaria en proceso de independización, ejerció una influencia decisiva sobre el desarrollo intelectual de la nación”¹⁰. Un desarrollo en el que fue clave la disposición de ánimo de una burguesía alemana que aspiraba a emanciparse de la influencia cortesana, provocando el rechazo de las ideas ilustradas que permitían razonar y justificar el absolutismo político al que querían combatir. Esta voluntad de la burguesía por emanciparse políticamente, provocó como

⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Prometeo*. www.librodot.com (Ed. facsímil).

¹⁰ HAUSER, Arnold. *Op. cit.* p. 281.

reacción en el campo estético que la experiencia artística se volviera menos racional como contraposición y medida que permitiera separarse de los criterios estéticos de la cultura cortesana (ilustrada).

Mientras el sistema ilustrado del siglo XVIII penetró en el ámbito teórico y permitió hacer del mundo una realidad comprensible, fácil de entender y explicable; el campo estético donde las tesis anti académicas se hicieron fuertes, quedó impregnado por lo misterioso e incomprensible, pues “esta época anti-autoritaria [se manifestó] opuesta de manera consciente y sistemática al academicismo áulico, fue la primera en poner en tela de juicio que las facultades reflexivas, racionales e intelectuales, la inteligencia artística y la capacidad crítica tuvieran parte en la génesis de la obra de arte”¹¹.

Esta sensación de que el ser humano ha sido entregado a un mundo desconocido, abandonado a la realidad, indujo a la creación de un mito salvador, capaz de recuperar al individuo para el mundo. De esta forma la angustia de una existencia en soledad, provocó en el idealismo romántico la elaboración de la idea del genio artístico como el nuevo Prometeo, destinado a recuperar al hombre de esa realidad exterior incomprensible, para lo cual necesitaba interpretar ésta desde su yo interior.

Este proceso liberador recurrirá a lo irracional y a lo subjetivo, ambos, medios para mantener la libertad del artista como valor supremo - en abierta oposición al racional objetivismo de la Ilustración - y que tendrá en la originalidad, su manifestación más característica y “el arma más importante en la lucha del intelectual por la existencia”¹².

La disolución de la hegemonía absolutista que hubiera posibilitado una cierta unidad cultural al siglo XVIII, no contradujo ni eliminó del elenco estético el modelo clásico griego; pero si introdujo categorías estéticas nuevas que representaran con más fiabilidad tanto el afán estético de las nuevas sensibilidades artísticas, como la voluntad de forma que anidaba en ellas. Estas categorías estéticas que habían coexistido al margen de la ortodoxia, recluidas en el ámbito de la excentricidad privada; se transformaron ahora en la expresión pública y más vivo reflejo del espíritu individual.

Los avances científicos, la incipiente industria y la formación de una cada vez más influyente burguesía mercantil, consolidarán un pensamiento caracterizado por lo ilimitado de su campo de acción. Un vasto horizonte en el que “el punto de vista del individuo no será solamente el centro de una contemplación, sino el punto de apoyo de una acción transformadora”¹³. La vida urbana de la ciudad ha deshecho el vínculo originario con la naturaleza. En ella ya no se reconoce la perfección de la obra divina, porque la naturaleza se comprende ahora de otro modo: “la naturaleza ha dejado de ser concebida como una intención que propende a estabilizar “formas centrales”; ahora aparece como un dinamismo que tiene el poder de crear todo lo susceptible de ser creado, . . . La naturaleza quiere crear diferencias y matices individuales, no tipos específicos”¹⁴.

En este momento crítico de la historia del arte se establecerán los principios fundacionales que determinaran el devenir del arte en general y de la arquitectura en particular de la época siguiente. El surgimiento del artista como individuo segregado del grupo social, dueño y señor de su propio albedrío, enarbolando el

¹¹ HAUSER, Arnold. *Op. cit.* p. 283.

¹² HAUSER, Arnold. *Op. cit.* p. 286.

¹³ STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* p. 115.

¹⁴ STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* p. 118.

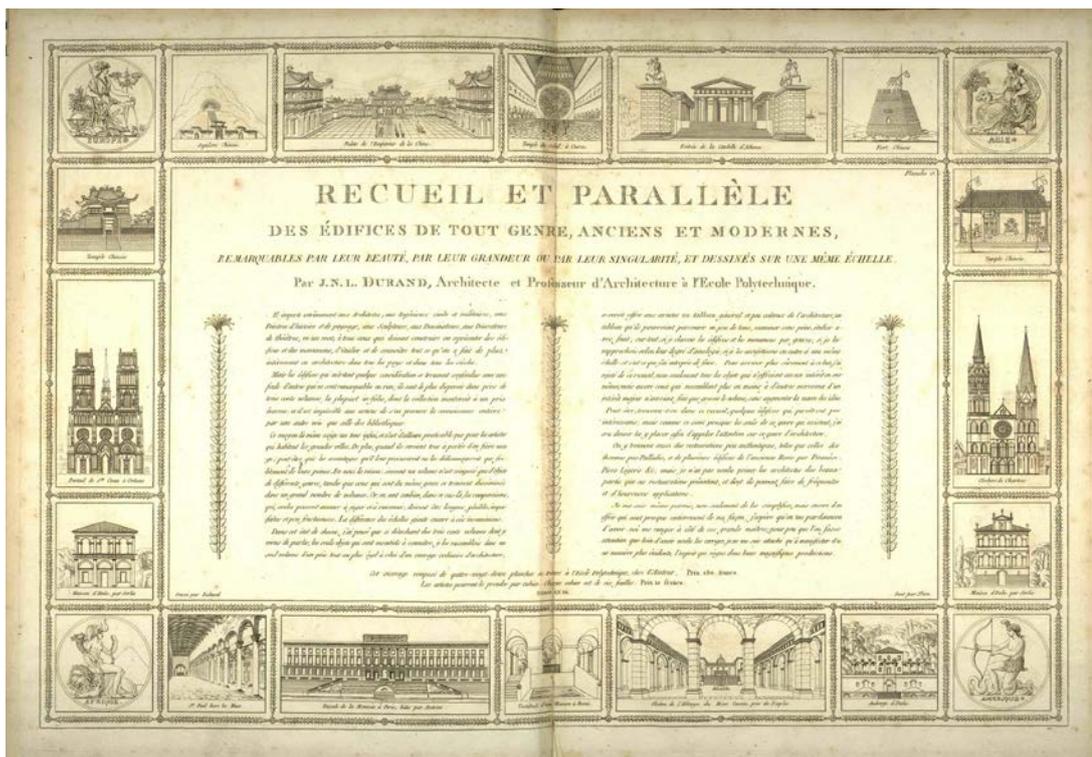


Fig. 1. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle par J. N. L. Durand.* Paris, de l'Imprimerie Gillé Fils, rue Jean-de-Beauvais. An VIII (1797).

subjetivismo de su experiencia vital como referente único de la interpretación de los fenómenos que le atenazan; la originalidad como patrimonio valedor de la capacidad artística, serán algunos de los rasgos que caracterizarán a la vanguardia artística venidera. El relativismo en el juicio histórico, posibilitará la admisión de otras expresiones artísticas más allá del modelo clásico de la antigüedad; y el arte clásico heleno ya no se reconocerá como el único modelo, y surgirán así, otras expresiones plásticas que la historia proveerá como nuevos modelos artísticos. Al rescate de esos nuevos modelos acudirá una aristocracia culta y la creación de sociedades diletantes que animadas por el espíritu científico de la época verán cómo esa inquietud intelectual contagiará al mundo del arte. Esta contaminación positiva provocará a imagen de las expediciones científicas, las expediciones arqueológicas. Al fin y al cabo la arqueología no dejaba de ser una de las

ramas específicas de la ciencia dedicada al estudio de la antigüedad a través de sus restos, y esta especificidad ofreció la oportunidad de recuperar esas otras culturas que habían sido abandonadas y apartadas del interés artístico. Publicaciones como las llevadas a cabo por J.-D. Le Roy, Stuart & Revett fueron amparadas por el mecenazgo cortesano del *ancien regime* u otras como la de C.-M. Delagardette¹⁵ que favorecidas en la

¹⁵ Julien-David Le Roy aprovechando las buenas relaciones entre Francia y el Imperio Otomano pudo visitar las ruinas de la Grecia clásica, y fruto de ese viaje que duró tres meses fue la publicación de *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, publicado en Paris en 1752.

James Stuart y Nicholas Revett no dispusieron de las oportunidades favorables con las que sí contó J.-D. Le Roy, y no pudo ser hasta 1762 que pudieron publicar tras tres años de trabajo *The antiquities of Athens*.

época republicana por el *Prix de Rome* con el que se premiaba a los alumnos aventajados en *l'École des Beaux Arts*, crearon y consolidaron un ambiente literario que propició la publicación de arquitecturas del pasado. Si bien estas arquitecturas se centraron en la herencia de la Grecia clásica, el *Recueil et Parallèle* de Durand estableció un estudio comparativo entre arquitecturas de *tout genre anciens et modernes*, cuyo ámbito de estudio ya no quedaba limitado a la Grecia clásica; si no que en una actitud más ambiciosa aspiraba al conocimiento y divulgación de arquitecturas de todo tipo tanto fueran estas antiguas o modernas. El frontispicio de la obra (Fig. 1) delata la intención de Durand al representar en la aureola que adorna la introducción del volumen un Templo chino, la Portada de St. Croix à Orleans, el vestíbulo de una Casa romana o el Claustro de la Abadía de Monte Casino. Y el texto no menos explícito reza:

*“Il importe extrêmement aux Architectes, aux Ingénieurs civils et militaires aux Peintres d’histoire et de paysage, aux Sculpteurs, aux Dessinateurs, aux Décorateurs de théâtres, en un mot, à tous ceux qui doivent construire ou représenter des édifices et des monuments, d’étudier et de connaître tout ce qu’on a fait de plus intéressant en architecture dans tous les pays et dans tous les siècles”.*¹⁶

Claude-Matthieu Delagardette alumno de J.-D. Le Roy, estuvo pensionado en Roma por *l'École des Beaux Arts*. La inestabilidad política hizo que se refugiara en Nápoles, donde aprovechó la oportunidad para estudiar las ruinas griegas de Paestum. Su estancia fue provechosa y el resultado de sus esfuerzos quedó plasmado en *Les ruines de Paestum ou Posidonia, ancienne ville de la grande Grèce*. Paris an VIII (1797).

¹⁶ *“Es de suma importancia para los arquitectos, ingenieros civiles y militares, para los pintores de la historia y paisajistas, para los escultores, para los dibujantes, para los escenógrafos teatrales, en una palabra para todo aquel que deba construir o representar edificios y monumentos, estudiar y conocer todo aquello que de interesante haya en*

Así pues, la cápsula en la que se aspiraba a contener todo el arte del siglo XVIII, había estallado liberando en ese momento crítico al artista y al modelo, de las ataduras de la ortodoxia académica. El artista cortesano que ceñía su expresión artística a los límites de una objetividad consensuada, encontró su contrario en ese otro artista díscolo que solo reconoce la autoridad de su propio genio y ofrece en su visión subjetiva del mundo que lo acosa, el único límite de su expresión formal. Por otro lado, la nítida circunscripción en la que el neoclasicismo había recluido el modelo artístico, aparecía ahora invadida y acompañada por los ejemplos del arte provenientes de todos los lugares y de cualquier época.

La relativización del juicio estético en todos aquellos aspectos que le eran propios, devino en el auge y desarrollo de manifestaciones artísticas que hasta entonces habían sido marginales y ahora estaban destinadas a instaurarse en representantes genuinas de esas otras sensibilidades cuya voluntad artística expresaba la exigencia de forma de culturas que ya no procedían del Mediterráneo. Esta irrupción del espíritu romántico propició la valoración y consideración como obra artística, de aquellas manifestaciones que como lo Pintoresco, el Historicismo, el Orientalismo, lo Popular, u otras, habían adquirido ya un valor de representación en tanto manifestaciones de la voluntad artística. Toda esta variedad de experiencias sensibles que iniciaron su andadura a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, tuvieron su desarrollo durante el siglo siguiente una vez que el relativismo crítico hubo eliminado de la disciplina estética los modelos ideales con los

la arquitectura de todos los países y de todas las épocas”.

DURAND, J.-C.-N. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*. Paris, an VIII (1797).

que había sido juzgada la historia del arte; y su influencia perduró hasta bien entrado el siglo XX.

Si en el continente se desarrollaba esta nueva expresión del espíritu artístico como contrapunto del juicio razonado que alentaba el espíritu ilustrado, en Inglaterra la genuina disposición de ánimo hacia el mundo de los sentidos y lo útil, hizo orientar el interés de la filosofía hacia los asuntos prácticos de la vida real. Poetas como James Thomson o Salomon Gessner construyeron en su obra literaria el idilio renacido entre el hombre y la naturaleza. La vuelta a la vida sencilla, al abrigo de una naturaleza benéfica, hacía posible la aspiración “innata” de un regreso a la virtuosa vida en el campo en sustitución de la ciudad que había sido corrompida por el vicio. La perspectiva de una vida apacible en el campo revelaba la intención no declarada de entregarse a la ilusión de un nuevo comienzo.

Esta visión idílica y pastoril resultaba una realidad aparente, altamente vulnerable, y se hacía preciso protegerla de esa otra realidad material e industrial que amenazaba con destruirla. Precisamente la realidad productiva del humo de las manufacturas era la que mantenía la ilusión de esa vida arcádica, consumiendo y transformando la naturaleza que tanto veneraba ese modo de vida. La representación artística de este ideal bucólico no dudó en ocultar la guerra que el hombre estaba llevando a cabo contra la naturaleza. Por eso, “los artistas desarrollaron la imagen de un jardín tranquilo donde nada ofendiera los ojos de los ricos”¹⁷.

La transformación del campo productivo en una naturaleza apacible, recreación de la Arcadia legendaria, fue posible gracias a que la experiencia perceptiva fue considerada válida como fuente de conocimiento sustituyendo al mundo especulativo de la

razón y al ímpetu del genio individual. La voluptuosidad en la que se desenvolvía el mundo de los sentidos, el deleite sensual obtenido de esa experiencia sensorial, alentó un modo de pensamiento en el que la naturaleza se percibía ahora como un objeto artístico.

Este cambio en la orientación del pensamiento acerca de lo que la naturaleza es y significa, supuso una profunda transformación de la idea de naturaleza y que tuvo su expresión artística en la construcción del jardín inglés. La idea de un Dios geómetra que nos es dado a conocer racionalmente a través de su manifestación física en una naturaleza sobre la que es necesario intervenir para depurarla de toda imperfección contingente, de todo defecto de lo particular; tenía en la obra de Le Nôtre su ejemplo más elaborado, ante la exigencia de geometrizar artísticamente una naturaleza que en su estado original resultaba hostil e incomprensible.

El abandono de esta concepción racional y mecánica de lo que la naturaleza - en definitiva el mundo y por extensión el universo - es, fue impulsada a través de la reflexión filosófica, e inducida por la curiosidad hacia otras experiencias estéticas: el descubrimiento de las culturas orientales y sus manifestaciones, como por ejemplo los jardines chinos. Fijada la atención en las manifestaciones culturales del hombre oriental, en occidente (Europa) se descubrió el talante de un espíritu artístico y de un conocimiento, que “arraigado en el instinto, conoce la incertidumbre de todo fenómeno y el insondable enigmatismo de toda realidad; por eso en su ánimo no tiene cabida la ingenua fe en los valores mundanos que tanta ventura dispensaban al hombre clásico [occidental]. Aquella feliz mezcla de percepción sensible y conocimientos espirituales, que en el hombre clásico dio por resultado simultáneamente una

¹⁷ STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* p. 163.



Fig. 2. Claude Lorain. *Paisaje con Eneas en Delos*. National Gallery Londres (1672.)



Fig. 3. Nicolas Poussin. *Paisaje en calma*. Getty Center, Los Angeles. (1651).

sensualización (o humanización) y una racionalización de la imagen cósmica, es imposible en el hombre oriental, en quien predomina absolutamente el saber instintivo sobre el conocimiento externo”¹⁸.

En el mundo exótico de lo oriental el occidente europeo encontró el referente y la posibilidad de encauzar su relación con el mundo natural en un sentido al margen del estricto rigor académico; en una dirección en la que la expresión artística resultaba coherente con su percepción del mundo. Ahora el europeo estaba persuadido de “que la variedad, la salvajez, el aparente desorden son deseados por la misma naturaleza; que por consiguiente las intervenciones del cordel y las tijeras son otras tantas violencias impuestas al libre desarrollo de las formas naturales”¹⁹.

El interés por lo pictórico y la naturaleza, comenzó en una literatura que describía paisajes inspirados en los cuadros de Claudio de Lorena, Nicolas Poussin (Fig. 2, 3) o Salvatore Rosa. Sus descripciones propiciaban a los lectores la observación de lo natural con los ojos del pintor. La naturaleza ya no era inefable y su observación - ahora acomodada por la composición pictórica - proporcionaba el deleite propio de un placer estético. Este conocimiento novedoso basado en la experimentación de lo real, dio como resultado el nacimiento de esas ideas estéticas que quedarían enmarcadas dentro de la teoría del Gusto, “que no es otra cosa que la ventaja de descubrir, con delicadeza y prontitud, la medida del placer que cada cosa ha de proporcionar a los hombres”²⁰. Con

¹⁸ WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires (Argentina): Ediciones Nueva Visión, 1973. p. 35 y 36.

¹⁹ STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* p. 194 y 195.

²⁰ . . . *cela pourra contribuer à nous former le goût, qui n'est autre chose que l'avantage de découvrir avec finesse et avec promptitude la*

esta afirmación Montesquieu amparado en la visión cortesana del destino ocioso de la vida declaraba tácitamente la importancia de “los placeres de nuestra alma” y cómo para alcanzar el éxito en esta empresa deberíamos esforzarnos y aplicarnos en “la formación de nuestro gusto”, pues éste no es sino “la medida de los placeres de nuestra alma”. Placeres, que ésta obtiene del orden y de la variedad, de la simetría o del contraste, en fin de toda esa multitud de propiedades que el arte y la naturaleza nos proporcionan, y que nuestra disposición intelectual - ya sea natural o adquirida - y nuestras capacidades físicas nos posibilitan para el disfrute de lo que percibimos.

Lo pintoresco se deleitaba en el detalle, en todo aquello que de irregular asemejaba el objeto artístico a la naturaleza. La variedad de motivos, su diversidad y la agrupación de todo ello en la escena arquitectónica que enmarcaba el campo visual del espectador, estaba cuidadosamente dispuesto ante sus ojos para que éste gozara en la contemplación de esa “naturaleza”, como en el lienzo de un pintor.

Pero este pintor no reproducía el paisaje percibido - pues no correspondía al arte copiar la naturaleza - utilizaba la realidad exterior como inspiración para imaginar esa naturaleza tal y como correspondía a la realidad anímica interior del artista. Y así como la naturaleza era artificiosamente tratada para que representara una realidad orgánica imaginada, en la arquitectura se proponía la construcción de objetos arquitectónicos que en su cuidada imperfección, y en su dinámica variación se asemejaran a organismos vivos, a una nueva especie “vegetal”, y pétreo detenida en el tiempo. La propia naturaleza orgánica de

measure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes.

MONTESQUIEU. *Essai sur le goût*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1993. p.30.



Fig. 4. Horace Walpole. Strawberry Hill, Twickenham, Londres (1749-1776).
Vista del conjunto en la actualidad (el ala de la izquierda es del siglo XIX).



Fig. 5. Horace Walpole. Strawberry Hill, Twickenham, Londres (1749-1776).

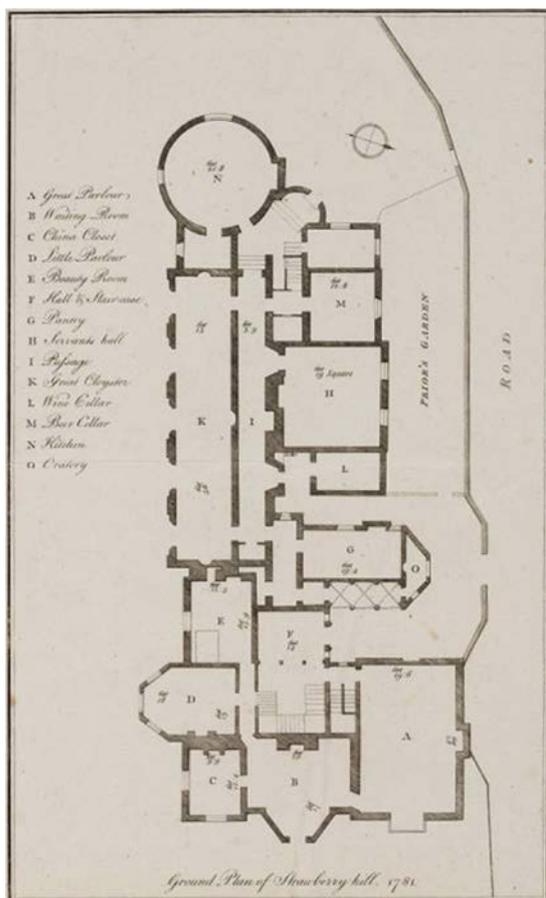


Fig. 6. Horace Walpole. Strawberry Hill, Twickenham, Londres (1749-1776).

Planta de la construcción de Strawberry Hill llevada a cabo por H. Walpole y su círculo. Incorporaron al edificio original bay-windows poligonales y adosaron un ala de dos plantas con contrafuertes (ver Fig.6), que en el piso inferior alberga el llamado claustro, y en el superior una galería. En la parte norte añadieron una torre de planta circular. En esta obra primigenia queda anunciada la importancia de los elementos particulares, de lo que a la postre será lo “característico”, en la medida que será en estas partes de la arquitectura singularmente tratadas, donde anidará el fundamento del carácter arquitectónico.

estas arquitecturas resultaba ambigua ante la confusión que provoca la contemplación de un muro conquistado por la hiedra, o los fragmentos diluidos de una ruina que sugieren poderosamente la evocación de una arquitectura que habiendo sido completa, se mostraba ahora precedera y afectada por el paso del tiempo como si se tratara de una alteración en la topografía del paisaje.

A finales de la primera mitad del siglo XVIII, esta sensibilidad hacia una naturaleza espontánea adquirió consistencia arquitectónica en la obra personal de Horace Walpole (1717-1797). En 1749 H. Walpole animado por dar una consistencia real al idealizado mundo medieval, compró una pequeña casa a orillas de Támesis en Twickenham, cerca de Londres, en la que trasladó a la forma arquitectónica el conjunto de ideas que más tarde madurarían en las teorías sobre lo pintoresco.

A pesar de los añadidos que la obra ha sufrido a lo largo del tiempo, hoy todavía puede reconocerse en el conjunto edificado lo que en origen fue el *little gothic castle* de Walpole.

Strawberry Hill (Fig. 4 a 8) fue una construcción secuenciada en el tiempo en la que el conjunto final fue el resultado de un agregado de formas arquitectónicas y de tamaños diferentes, que compuestos adecuadamente daban al conjunto un aspecto fragmentario y característico. El edificio se articula y vertebra como un organismo, mostrando la autonomía formal de cada una de sus partes y simulando de una manera consciente “la estructura progresiva de una construcción medieval”²¹. Strawberry Hill representa el ideario estético de su propietario que lleva a cabo en esta obra una

²¹ ENGEL, Ute. “La arquitectura inglesa en el neoclasicismo y el romanticismo”. En TOMAN, Rolf (editor). *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo (1750-1848)*. Köln: Könemann, 2000. p. 28.



Fig. 7. William Marlow. *Strawberry Hill, vista del noroeste. Victoria & Albert Museum (1776).*



Fig. 8. Horace Walpole. *Strawberry Hill, Biblioteca (1754).*

La chimenea imita una tumba de la abadía de Westminster. Los detalles para la ornamentación son copias a escala tomados de ejemplos existentes en el entorno cultural cercano.

construcción arqueológica poco desarrollada, más producto del entusiasmo que de un afán científico.

H. Walpole y su círculo, acondicionaron el edificio original incorporándole bay-windows poligonales, también le adosaron un ala de dos plantas con contrafuertes (Fig. 6), que en el piso inferior alberga el llamado claustro, y en el superior una galería. En la parte norte añadieron como remate una torre de planta circular. La diversidad de formas que componen el conjunto fueron el resultado de paulatinas intervenciones que tomaron como modelo lo que para ellos era el emblema de lo gótico: el castillo²². H. Walpole dio a su nueva residencia el aspecto de un castillo, y a través de la unidad de estilo emanada de ese modelo transformó el conglomerado de construcciones en una composición pictóricamente articulada. La unidad del motivo ornamental que se aprecia por el exterior tiene continuidad en las estancias interiores. Los motivos góticos que adornan el interior se reprodujeron a escala a fin de adecuarlos a las estancias a las que estaban destinados (Fig. 8). De hecho el temario ornamental estaba extraído de forma indiscriminada de las escasas ilustraciones que existían sobre la arquitectura medieval inglesa y francesa: “procedieron guiándose por criterios puramente decorativos, de modo que una tumba gótica o la balaustrada de un coro podía servir como modelo para el marco de una chimenea o para una estantería”²³.

²² Horace Walpole, que era hijo del Primer Ministro británico Robert Walpole, escribió la que se considera como primera novela gótica: *El castillo de Otranto*. La imagen del castillo medieval resultaba muy oportuna y recurrente para, a través de ella representar lo misterioso e inaccesible del espíritu humano; así como lo sobrecogedor y sorprendente, que en este grupo intelectual había traspasado el ámbito de lo psicológico para transformarse en categorías de la nueva sensibilidad artística.

²³ ENGEL, Ute. *Op. cit.* p.28.

Esta pequeña casa transformada en un “castillo” campestre estaba desposeída de los atributos académicos con los que un arquitecto de la época, la habría convertido en un ejemplo típico de arquitectura doméstica cortesana. En su lugar, Walpole en un acto de transgresión—cedió a los placeres de la imaginación y se recreó en lo variado y en la diversidad, buscando al mismo tiempo, la sorpresa de la novedad que provoca en la vista la variedad de formas y tamaños de esa nueva arquitectura. Transformó la casita en una arquitectura impregnada de carácter, le imprimió su individualidad de artista y la dotó de una expresión simbólica adecuada al destino del edificio, para que esa pequeña casa de campo se transformara en un castillo medieval.

En esta obra aparece planteada la exigencia de carácter en una arquitectura que necesita manifestar su singularidad, su deseo por expresar el destino simbólico o funcional del edificio, y en un contexto natural en el que la fragmentación de la arquitectura debe someterse a la composición según las leyes del gusto. Robert Morris, en la primera mitad del siglo XVIII, tácitamente se refería al carácter de la arquitectura cuando observaba que ésta, “hállese dividida en tres clases, grave, jovial y encantadora”, y todas ellas “están destinadas a adecuarse y encajar con las varias escenas que el arte o la naturaleza proporciona en distintas situaciones”²⁴. Este “carácter” que la arquitectura debe mostrar en su adecuación al lugar queda completado con la descripción compositiva que Robert Adam realiza sobre el “movimiento” del que la arquitectura debe dotarse: “el movimiento también sirve para producir un agradable y diversificado contorno que agrupa y resalta como un cuadro, creando una variedad de luces y sombras que da a la composición un

²⁴ ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1978. p. 66.

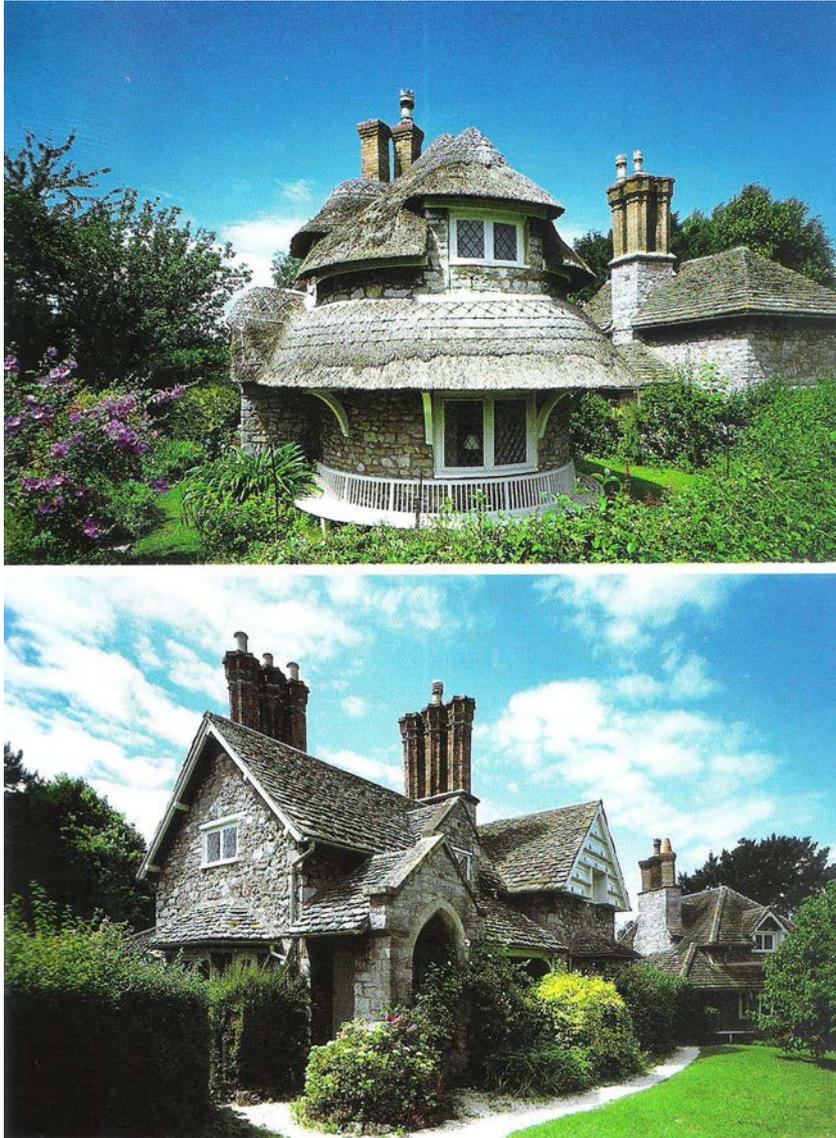


Fig. 9. John Nash. Blaise Hamlet (1811).

El énfasis forzado por simular lo rústico y popular creó una arquitectura que se ofrecía en la vida cortesana como marco para la escenificación de una vida impostada. En Versalles, el arquitecto Richard Mique construyó l'Hameau de la Reine (1783-85), un pequeño pueblecito para el disfrute de la reina de una vida adecuadamente campestre. En el jardín inglés del Château de Rambouillet Jacques Jean Thevenin y en una tónica similar construyó para María Antonieta una lechería neoclásica (1785-86), “un lugar donde la reina y sus cortesanos pudieran saborear los encantos de una vida sencilla cuajando leche y batiendo la mantequilla mientras jugaban a ser mozas de vaquería”²⁵.

²⁵ HONOUR, Hugh. *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait ediciones, 1991. p. 191.

gran espíritu, belleza y efecto”²⁶. Queda así anticipada la necesidad de componer la arquitectura en busca de un efecto pictórico. La composición como ley ordenadora y jerarquizante de las partes del edificio, y como modo de expresión del mismo.

En estos primeros momentos del comienzo del siglo XIX en los que la arquitectura formulaba de manera consciente la idea de composición, ésta, a diferencia de lo que ocurriría un siglo después, ni era única, ni sus principios convergían en una unidad absoluta. Los tipos de arquitecturas reconocibles eran múltiples y muy diversos, por lo que se concluía, que de igual manera los principios de la composición deberían ser distintos entre sí, a fin de adecuarse satisfactoriamente a esas diferentes tendencias arquitectónicas. Mostrar el carácter del edificio permitió valorar esa diversidad de edificios de un mismo tipo frente a la abstracción tipificante del ideal académico, y manifestar la multiplicidad de arquitecturas y potenciar lo característico que las distinguía, resultó ser un signo de rebeldía ante la imposición académica, manifestando un rasgo evidente del espíritu romántico que subyacía ante esa postura antidogmática.

El escenario natural del jardín inglés favoreció el desarrollo de esta tendencia arquitectónica que se caracterizó por su analogía con lo pictórico. Este “estilo” pintoresco dio carta de naturaleza a elementos constructivos hasta entonces mantenidos al margen de lo que podría considerarse la arquitectura culta, y cuya utilización y combinación dentro de las reglas compositivas amplió el espectro del campo teórico de la arquitectura. A la unidad del absolutismo académico se le había enfrentado un sistema compositivo fundamentado en la “diversidad” formal

arquitectónica, y la impresión de “carácter” como manifestación individual del artista. El “orden”, que había mantenido su autoridad como unidad de medida y máxima expresión arquitectónica, manteniendo vivos los modelos del clasicismo heleno y romano del que había tomado los elementos fundamentales de la forma constructiva (estilóbato, columna y entablamento) y sus elaboradas formas de expresión (toscano, dórico, jónico, corintio, y compuesto), veía ahora amenazada su hegemonía con la intromisión de elementos que ya no procedían del clasicismo culto; sino de ámbitos que podían considerarse menores - lo vernáculo, lo gótico - y de culturas extrañas procedentes de tierras lejanas que resultaban exóticas. La experiencia sensorial había validado su capacidad para percibir la belleza al margen de la razón, y la imaginación encontraba en estos elementos las características que exigía el nuevo sentido de belleza.

La incorporación de lo vernáculo al lenguaje arquitectónico, y como definidor de su carácter, tuvo uno de los ejemplos más extravagantes en la obra de John Nash. En 1811, J. Nash construyó el poblado de *Blaise Hamlet* en Henbury cerca de Bristol. El conjunto reproducía un pueblecito entero compuesto por *cottages*, esas pequeñas casitas que a imitación de las granjas intentaban expresar la vida campestre idealizada (Fig. 9). El carácter artificialmente vernáculo del conjunto se conseguía por la imitación de los sistemas constructivos populares, incluso con sus mismos materiales. Los pronunciados faldones de las cubiertas revestidos con haces de paja o tejas de madera, la presencia de miradores y anexos, así como de esbeltas chimeneas y buhardillas confieren a este variopinto conjunto la unidad estilística de lo pintoresco. Una unidad que en este ejemplo singular resulta caricaturesca, y no evita la sensación de irrealidad, el efecto inquietante

²⁶ ADAM, Robert. “Prefacio”. *Works in Architecture*. . . , Londres, 1778, mencionado en ROWE, Colin. *Op.cit.* p. 67.

de un decorado ferial. El énfasis por representar lo rural le confiere a este conjunto el aspecto de una presentación temática, de un divertimento arquitectónico que en la exageración del efecto que busca resulta histriónico.

El exagerado tipismo de este conjunto lo inhabilitaba como ejemplo para experiencias posteriores, máxime si estas estaban obligadas a representar un estatus social. Los principios compositivos, así como el estigma del carácter se mantuvieron en la arquitectura doméstica campestre incorporados de pleno derecho y en un contexto culto donde la referencia a lo popular quedó estilizada, y libre del riesgo de simular la irrealidad de una escenografía teatral.

Strawberry Hill como experiencia arquitectónica sometida al juicio individual del conocedor en los asuntos del arte, supuso el inicio de una experiencia artística capaz de superar las leyes del gusto, y mantenerse a través de las diferentes épocas para concluir en el organicismo del siglo XX como su colofón artístico más maduro.

La búsqueda del efecto en la composición arquitectónica fue perdiendo la frescura inherente a la novedad que supuso en origen, y a mediados del siglo XIX, el amaneramiento progresivo en la composición de esos conjuntos pintorescos ya se veía a los ojos de la crítica como composiciones teatrales, escenografías arquitectónicas que buscaban excitar en la imaginación un deleite que ya había sido superado y carecía por tanto de la aprobación del gusto de los nuevos tiempos. “En 1842, la autoridad arquitectónica más respetada, *The Ecclesiologist*, reseñando un libro sobre arquitectura de iglesias, ya se quejaba que, a lo largo del libro el autor daba demasiada importancia a lo que él denominaba “efecto”

y a lo “pintoresco”, el “efecto agradable”, la “proporción” y la “variedad de esbozos”²⁷.

Las manifestaciones de ese gótico nuevo, reflejaban al inicio de su andadura artística el anhelo por recuperar el mito medieval, y la posibilidad de alcanzar una época en la que se veía reflejada la aspiración artística de un grupo de artistas y diletantes. La imitación de las formas antiguas del Medievo suponía no solo la asunción de un compromiso artístico, sino también moral. Y el universo estético construido en torno a él, se empeñó en levantar de nuevo el perdido mundo medieval, transformándose en ~~un modo~~ una expresión formal cargada de significado, que solo respondía a la exigencia de forma que imponía la voluntad artística de una parte de los *connaisseurs d'art*.

La admiración por el gótico continuó a lo largo del siglo XIX a pesar de las críticas; pero ahora esclarecida por el deslumbrante progreso técnico que supo encontrar en la manifestación de lo gótico la verdad de una arquitectura que había sido capaz de mostrarse formalmente a través de la técnica. Esta sinceridad constructiva que sería seña de identidad de la escuela racionalista francesa, tenía en la catedral gótica su modelo más culto y en la arquitectura vernácula su modelo doméstico.

Arquitectos como R. Norman Shaw o Edwin Lutyens depuraron lo pintoresco de todo vestigio historicista y se mantuvieron fieles a una tradición compositiva ampliamente aceptada y que había demostrado el éxito de sus principios artísticos en el contexto natural del jardín inglés, haciendo de lo popular la representación de ese *gentleman* que tenía su destino unido a la apacible campiña inglesa. Estas cuestiones quedaban representadas en una arquitectura que identificaba en lo popular la sinceridad moralizante de la construcción utilitaria y que no aspiraba a la

²⁷ ROWE, Colin. *Op. Cit.* p. 72.

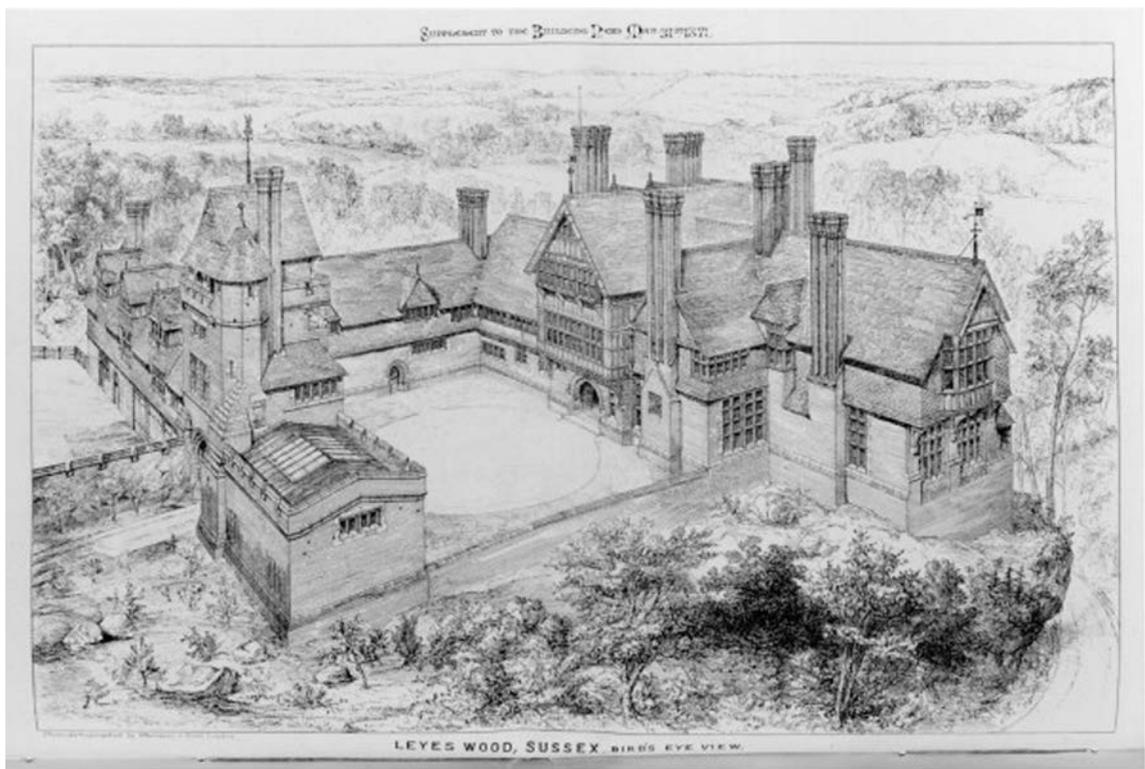


Fig. 10. Richard Norman Shaw. *Leyswood* (1868).

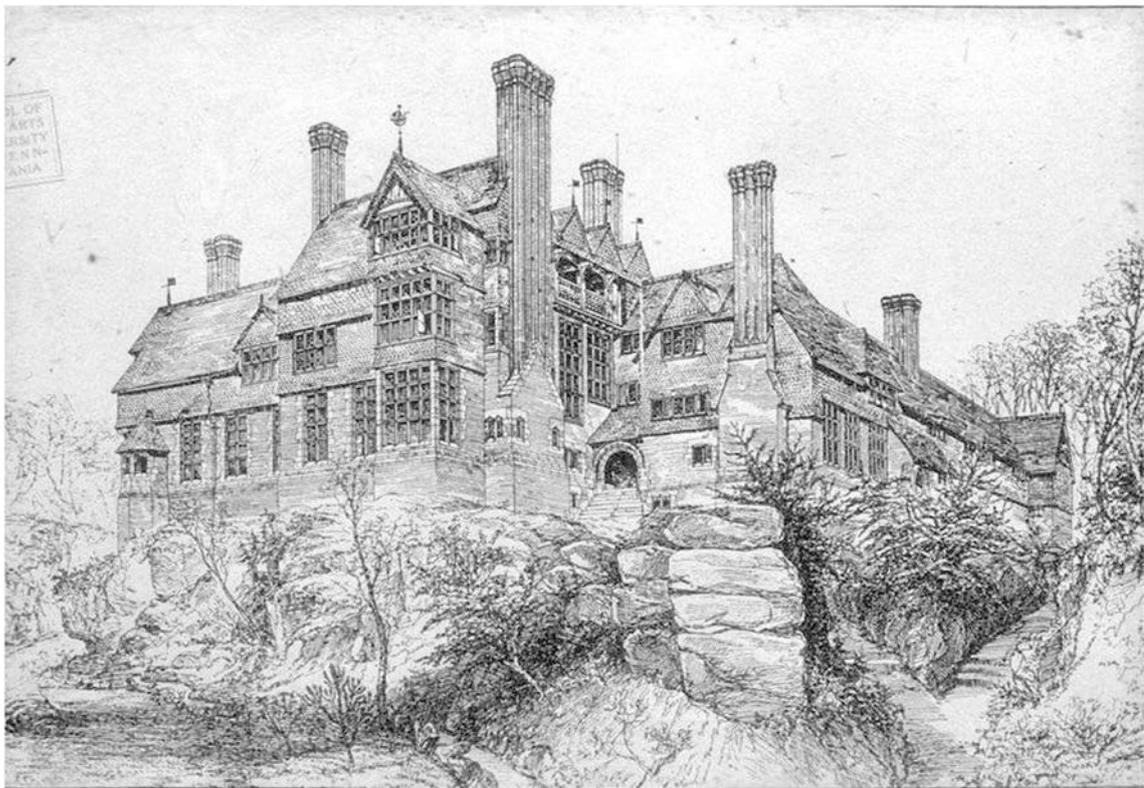


Fig. 11. Richard Norman Shaw. *Leyswood* (1868).



Fig. 12. *Richard Norman Shaw. Cragside (1870-85).*

El conjunto de Cragside tal como hoy lo conocemos, es el resultado de un proceso de transformación a lo largo del tiempo que recuerda la experiencia similar de Strawberry Hill. R.N. Shaw intervino por encargo del industrial e inventor William George Armstrong, Barón Armstrong de Cragside (1810-1900) sobre un edificio existente (1864) en dos ocasiones: 1870-77 y 1883-85, El conjunto que vemos hoy, es fruto de esa intervención.

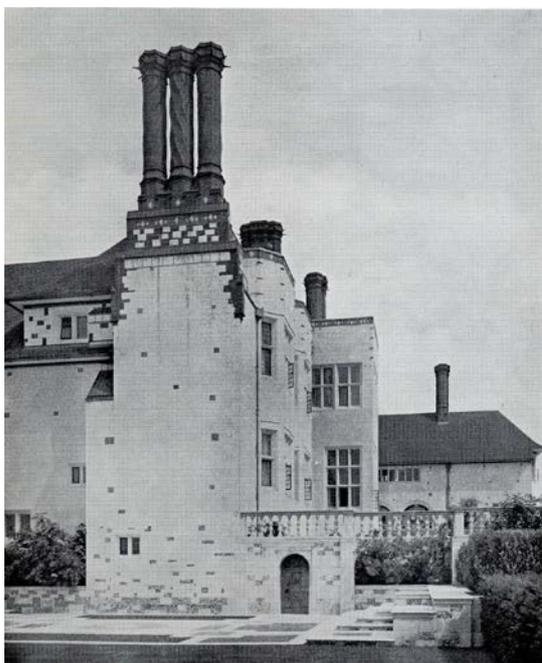
representación simbólica de lo culto. Podía entenderse, que al fin y al cabo se trataba de la materialización desmitificada del más elaborado mito de la *Cabaña primitiva* de M.A. Laugier.

Lo fragmentario e incompleto había encontrado acomodo en las nuevas categorías estéticas, donde el tiempo fugitivo se incorporó como material del proyecto arquitectónico, junto con otros efectos como lo sorpresivo y deforme, el contraste entre contrarios (culto - vernáculo, monumental - doméstico, etc.) o el monumento como rememoración del pasado. Todos ellos satisfacían en la escena natural del jardín, la necesidad de crear esas "reservas paradisíacas, para uso de quienes entienden gozar de las ganancias de la industria (o del provecho de las plantaciones cultivadas por

los esclavos negros) sin sacrificar la contemplación de una naturaleza intacta"²⁸.

Una vez que la novedad de lo variado, su composición anti clásica, así como la autonomía de lo particular por encima de la unidad del conjunto fueron culturalmente aceptados, abandonaron el mundo marginal de la élite industrial y aristocrática que los había confinado al mundo artificioso del jardín paisajista, para incorporarse a las aulas de la academia y las escuelas especiales de arquitectura. En el ambiente más tolerante del eclecticismo académico, fructificaron los ejemplos cuyo destino admitía con naturalidad estos "principios" de la composición pintoresca.

²⁸ STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* p.195.

Fig. 13. *Munstead Wood* (1896).Fig. 14. *Marshcourt* (1901).

R. Norman Shaw (1831-1912) en obras como los conjuntos de Leyswood (1868) (Fig. 10 y 11) y Cragside (1870-85) (Fig. 12) mantuvo su compromiso con esa tradición inglesa del pintoresquismo. Ambas son obras a las que se ha despojado del recargamiento

historicista que presidía Strawberry Hill. La vocación unitaria del conjunto que impondría la composición axial académica, ha sido sustituida por la voluntad de describir lo particular como elemento característico. Las cubiertas enfáticas, las chimeneas estilizadas, los grandes huecos compartimentados, las torretas poligonales o en la desnudez de los entramados verticales de madera, son todos ellos elementos heredados de los códigos estéticos que imponía el pintoresco. En estos conjuntos así caracterizados la presencia de lo gótico resulta menos explícito que en la obra de H. Walpole; y a pesar de ello se percibe un cierto “goticismo” inherente al carácter de estas arquitecturas que queda integrado en los conjuntos construidos, de un modo inmanente.

Más próximo en el tiempo a Víctor Eusa y con una obra contemporánea a la de éste, Edwin Lutyens (1869-1944) elaboró una arquitectura doméstica en la que la naturaleza artificial del jardín iba a jugar un papel determinante como elemento contextualizador de los conjuntos campestres.

Toda esta arquitectura perteneciente a la esfera de lo pintoresco, surgía en la escenografía orgánica como una naturaleza más, fragmentaria, asimétrica, mostrando gran variedad de formas en las partes que configuran su naturaleza particular. Se presenta ante nosotros como un elemento orgánico artificialmente natural. Esta tradición romántico-pintoresca heredada por Lutyens, había relegado la arquitectura a un objeto depositado conscientemente en la apacible serenidad de una naturaleza que había sido transformada en obra de arte. En cambio, en sus proyectos para las casas de campo (Fig. 13 a 16), Lutyens recupera la arquitectura de ese estado de subordinación al que había estado sometida con respecto al jardín y al parque naturalista, y establece una nueva relación de fuerzas entre edificios y jardín quedando ambas, compensadas en una



Fig. 15. Edwin L. Lutyens. *Orchards*. Alzado posterior desde el jardín (1897-99).



Fig. 16. Edwin L. Lutyens. *Deanery*. (1900-1).

En estos ejemplos se aprecia la relevancia de los elementos particulares en la configuración del carácter del conjunto. La composición en estas casas de campo se ciñe a las leyes del gusto que buscan en la irregularidad y la sorpresa, el efecto contrastante de lo novedoso en un marco natural.

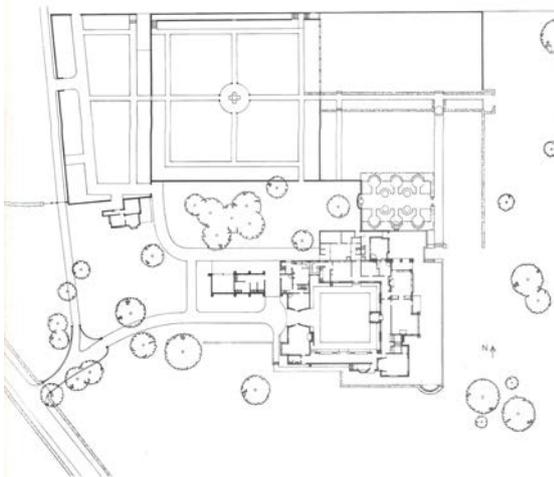


Fig. 17. E. Lutyens. *Orchards* (1897).

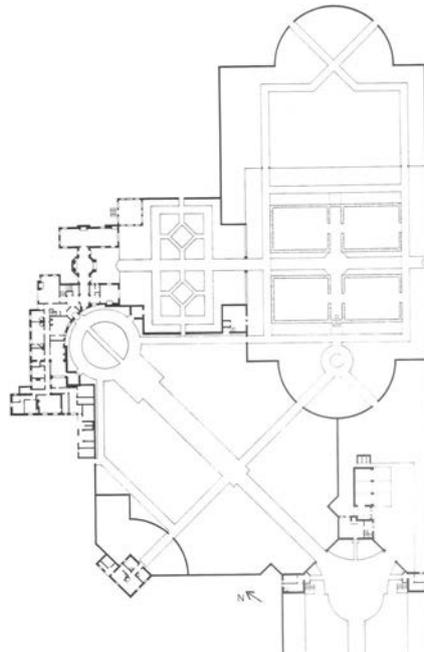


Fig. 18. E. Lutyens. *Gray Wall* (1900).

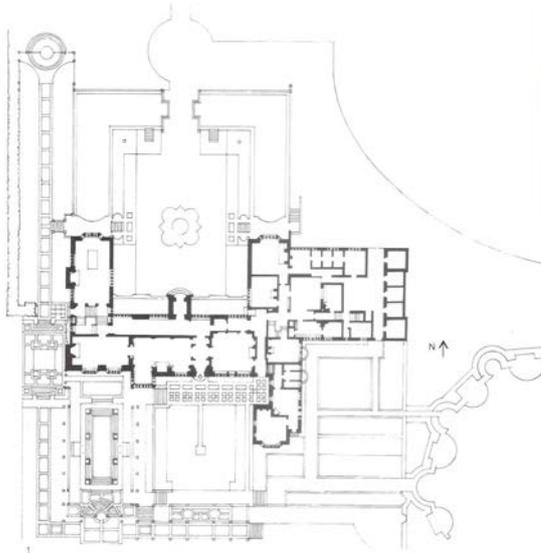


Fig. 19. E. Lutyens. Marshcourt (1901).

Los edificios se disponen orgánicamente sobre el terreno en claro contraste con la regularidad del trazado de los jardines. Éstos ofrecen al espectador un adecuado punto de vista desde el cual, el fragmento arquitectónico percibido muestra una composición simétrica, plenamente coherente con la ley axial del jardín.

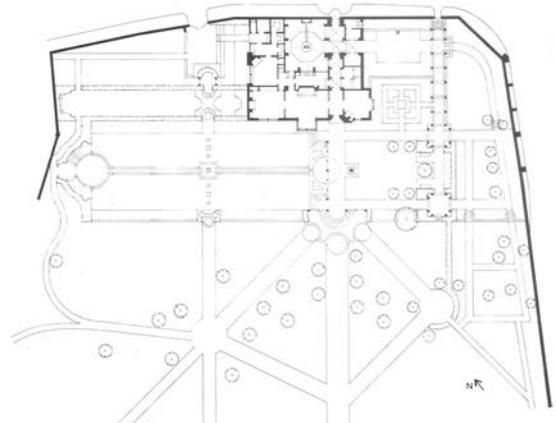


Fig. 20. E. Lutyens. Deanery (1901).

nueva correspondencia de mutua dependencia que los transformaba ahora de elementos dominante y dominado, a elementos complementarios. El jardín se transforma en una prolongación de la composición arquitectónica, por lo que la desaparición de estas estructuras ajardinadas transformaría irremediabilmente la completa comprensión de esta arquitectura doméstica que necesita del mutuo apoyo que se brindan entre ambas. La naturaleza del jardín artificialmente tratada por Lutyens, crea en estas obras un marco ideal en el que representar la arquitectura doméstica.

El jardín reconduce la irregularidad de esas arquitecturas y las hace comprensibles racionalmente desde las simetrías parciales que componen (Fig. 17 a 20). La regularidad geométrica con la que son tratados los jardines permite focalizar los diferentes temas compositivos de la arquitectura, transformado la excitación sensorial que produce la percepción del conjunto en toda su diversidad, en una belleza académicamente tratada. Y a pesar de este uso “culto” de la composición, la arquitectura sigue

conservando su fuerte carácter doméstico determinado por el uso de un repertorio formal netamente vernáculo.

En la recuperación del jardín geométrico, E. Lutyens trastoca la “naturaleza” de los materiales de proyecto: la arquitectura fiel a la tradición pictórica inglesa la percibimos transformada en una “naturaleza” orgánica, variada y llena de contrastes, mientras que la naturaleza del jardín es regular y artificialmente geométrica (Fig. 23 y 24). Nos encontramos ante un juego de contrarios en el que la regularización del elemento natural complementa la sorpresa de la novedad que suscita esta arquitectura ante el cambiante punto de vista del observador. La percepción de los grupos arquitectónicos, transmiten la sensación placentera de la diversidad, y el contraste entre arquitectura y jardín provoca en la imaginación, placer estético, un deleite en la forma orgánica y compleja de esa arquitectura.

El riesgo a la confusión que podía suscitar la contemplación fragmentada del conjunto, se desvanece gracias a la geometría equilibrada



Fig. 21. E. Lutyens. Woodside (1893).



Fig. 22. E. Lutyens. Marshcourt (1901).

La geométrica disposición de los elementos del jardín manifiesta de manera explícita la inspiración de estos trazados en ejemplos paralelos del Renacimiento y Barroco.

del jardín que nos ofrece el punto de vista adecuado desde el cual la arquitectura observada adquiere el razonable esclarecimiento del equilibrio académico. Este entendimiento de Lutyens sobre la naturaleza compleja y contradictoria de la arquitectura, nos ofrece en estos proyectos una serie de composiciones parciales de muy diversa factura. Cada una de ellas es sometida al rigor estricto de la simetría, a la par que la totalidad del conjunto así organizado, sustenta la variedad adecuada que permite mantener - al igual que R. Norman Shaw hiciera en su obra - la singularidad de esos elementos característicos y particulares de los que emana el carácter vivo y único de estas arquitecturas domésticas.

Estas arquitecturas pueden servirnos de ejemplo para permitirnos comprender una parte singular de la obra de V. Eusa, que insertada en la continuidad histórica de la tradición romántico-pintoresca, va más allá del recurso estilístico impuesto por la moda pasajera del momento. No hay que olvidar que V Eusa tuvo su formación en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid durante los años 1914 a 1920, y recibió de sus profesores el legado del eclecticismo decimonónico que en España tuvo una de sus variantes en el resurgimiento de un regionalismo que aspiraba a la construcción de un estilo nacional propio. Esta corriente estilística que en algunos casos decayó como una moda²⁹ arquitectónica del momento, en

²⁹ La fecundidad de los recursos formales del llamado *Regionalismo* y el apoyo institucional que recibió, favorecieron un éxito que relajó sus pretensiones intelectuales dejándose llevar por un formalismo historicista, que ahora sin contenido teórico se fue escorando hacia una estética solo condicionada por el vaivén de la moda. El Regionalismo se debilitó así rápidamente, al fundamentar su éxito tan solo en la apariencia de lo popular, y no pudo resistir el embate de propuestas ideológicas más fundamentadas intelectualmente.

el caso de Eusa fue portadora de elementos que la afianzan en una tradición más profunda. Las Colonias Escolares de “Blanca de Navarra” en Hondarribia (Gipuzkoa, 1933) y “San Miguel Excelsis” en Zudaire (Navarra, 1934); o los hoteles “Hotel Ayestarán” en Lekunberri (Navarra, 1931) y “Parador San Antonio” en Hernani (Gipuzkoa, 1935); mantienen vivos, principios fundamentales de la tradición pintoresca inglesa. Todos ellos presentan una gran unidad de estilo que les viene impuesta por su carácter doméstico, y ninguno de ellos aspira a representar idea elevada alguna, salvo aquella de evocar la “casa” acogedora, como el refugio protector que retirado en la naturaleza, prescinde de la ciudad. Los principios de lo pintoresco que podemos discernir en Strawberry Hill, tuvieron su continuidad en ejemplos que se desarrollaron durante los siglos XVIII y XIX, y hoy podemos verificar en esta obra madura de Víctor Eusa Razquin.

Las Colonias escolares

Las Colonias escolares de vacaciones surgieron dentro de un movimiento de pensamiento de inspiración ilustrada en el que “las ideas de Rousseau (1712-1778), acerca de la educación natural, desarrolladas por Pestalozzi (1746-1827) o Basedow (1724-1790) proponiendo la realización de salidas y excursiones, de actividades escolares en plena naturaleza, al aire libre, favoreciendo no solo el ejercicio físico sino el aprendizaje a partir de la observación y la intuición, entroncaban con autores como Comenio (1592-1670), Montaigne (1533-

1592) o Rabelais (1495-1553) y la educación humanística”³⁰.

Estos intentos pedagógicos imbuidos de un altruismo idealista, buscaban la redención de una sociedad altamente afectada por un proceso industrializador que catalizando la totalidad de las acciones humanas había desatendido las necesidades de la persona y condenaba a una parte significativa de la sociedad a unas condiciones de vida misérrimas y que nada tenían que ver con una condición humana moralmente aceptable. La falta de higiene junto con las condiciones de explotación en el trabajo hizo que la infancia sufriera - como elemento más vulnerable del grupo social - especialmente las duras condiciones de vida que imponía la sociedad industrial.

El programa de las Colonias Escolares buscaba la formación completa del niño tanto en el plano intelectual, físico como moral, y todo ello en el marco natural específico de la montaña o el mar. Suponía el logro momentáneo (durante la estancia del colono) de una vida que satisfacía las necesidades más importantes en la formación de los menores en el entorno primigenio de una naturaleza intacta.

El altruismo benefactor que alentaba estos programas pedagógicos, y que se encargaría, sino de eliminar, sí al menos paliar esta situación desesperada, estuvo afectado por una ideología particular que prestigiando lo nacional y el espíritu patriótico, supo ver en esta acción paternalista la oportunidad de mejorar la raza recuperando para la nación a esa infancia que se encontraba débil y necesitada.

³⁰ BELENGUER CALPE, Enrique. *El Naturalismo pedagógico*. Madrid: Síntesis, 2004. Citado en MORENO MTEZ. Pedro L. “De la caridad y la filantropía a la protección social del estado: las colonias escolares de vacaciones en España (1887-1936)”. *Revista Historia de la educación*, nº 28, 2009. pp. 136-137.

Este movimiento de protección a la infancia organizado a través de colonias escolares surgió en Suiza por iniciativa del pastor evangelista M. Walter Bion a finales del siglo XIX (1876). Previamente, en 1854 se había llevado a cabo una experiencia similar en Copenhague; pero fue la iniciativa de Bion y secundada por una decena de maestras y maestros la que consiguió con el aval de su éxito, que las *Colonias escolares de vacaciones* fuera una realidad que rápidamente se extendió por diferentes ciudades europeas.

En España el espíritu humanista del krausismo fue el instigador a través de sus miembros, del programa de Colonias escolares. Miembros destacados de este grupo como Manuel B. Cossío posibilitaron desde sus cargos institucionales³¹, la iniciación y desarrollo de estos programas infantiles.

Las primeras colonias escolares se realizaron en el verano de 1887, fueron experimentales y en consonancia con el movimiento europeo. Animaba su espíritu, el deseo de proporcionar a esa infancia debilitada, un paliativo que mitigara “los efectos perniciosos que en la salud de los escolares podían provocar tanto los locales y programas escolares, como las condiciones de vida de las clases populares en las grandes ciudades. La misión de las colonias era pues *remediar o prevenir males tan graves, [...] de cuyo alivio depende el porvenir físico de la raza y los resultados mismos de la educación*”³².

En los primeros veintitrés años de funcionamiento este sistema asistencial pudo subsistir gracias a la caridad y filantropía de entidades como las Sociedades Económicas

³¹ Manuel Bartolomé Cossío era por aquel entonces director del Museo de Instrucción Primaria de Madrid.

³² MORENO MTEZ. Pedro L. Op. cit. p. 139.

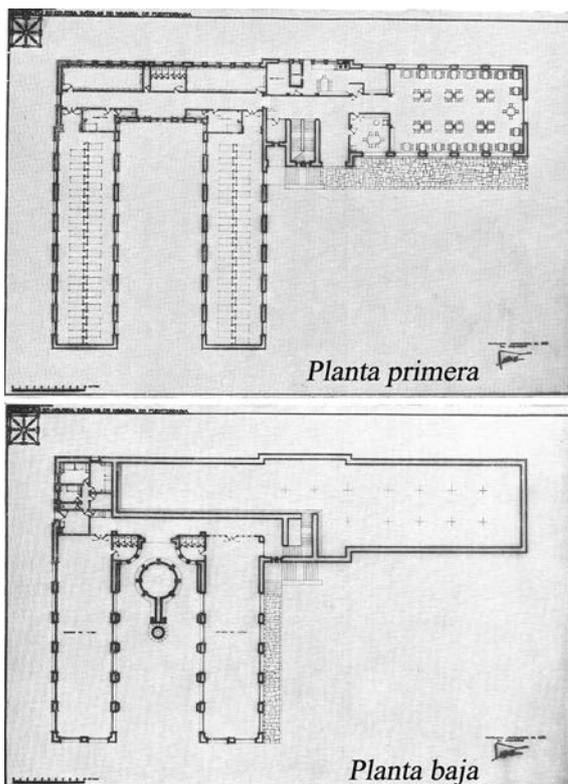


Fig. 23. V. Eusa. Colonia escolar San Miguel Excelsis. Zudaire (Navarra, 1934).

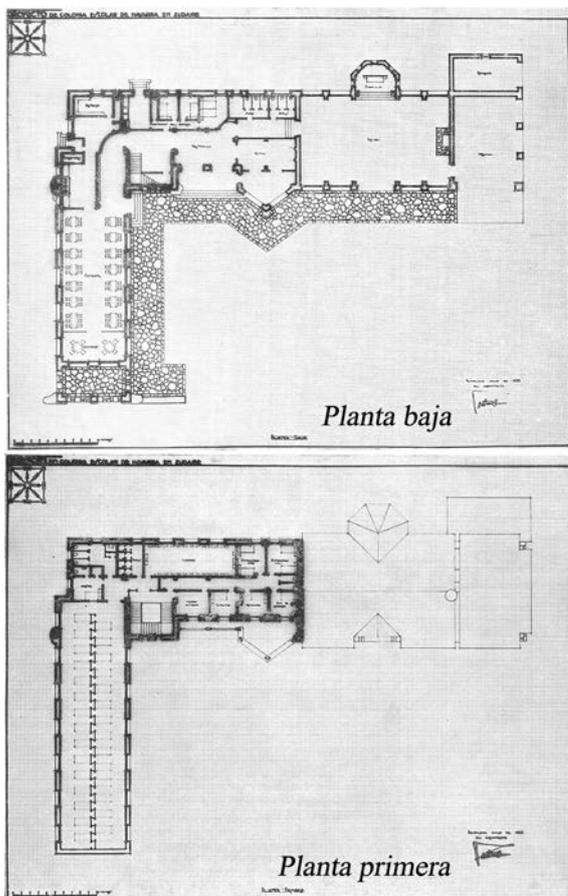


Fig. 24. V. Eusa. Colonia escolar Blanca de Navarra. Hondarribia (Gipuzkoa, 1935).

de Amigos del País, y a la beneficencia pública. Esta inhibición del estado en sus responsabilidades educativas, mantuvo en situación de transitoriedad ese periodo vacacional de los menores en las colonias escolares, haciendo peligrar su continuidad en el tiempo. Voces autorizadas reclamaban que estas colonias adquirieran carácter permanente dado el beneficio constatable que aportaban a sus beneficiarios, por lo que solicitaban que fuera el propio Ministerio de Instrucción Pública el que se hiciera cargo de ellas. Esta situación de precariedad pudo superarse gracias a la intervención del institucionista Rafael Altamira³³ como director de la recién creada Dirección General de Primera Enseñanza. “El impulso más reseñable realizado por el Estado en pro de las colonias escolares de vacaciones en España se produjo durante la Segunda República”³⁴. El Estado asumió su responsabilidad financiando este programa colonial, y consiguiendo de este modo su difusión y progresiva expansión.

En Navarra la continuidad con esta “tradición” filantrópica tuvo su manifestación práctica en la promoción de dos Colonias Escolares, por parte de la Caja de Ahorros de Navarra (CAN). La primera “San Miguel Excelsis”, se inauguró en el año 1934 y está situada en la sierra de Urbasa en las inmediaciones de Zudaire en el valle de Améscoa (Navarra) (Fig. 23 y 25), la segunda colonia escolar es “Blanca de Navarra”, inaugurada al año siguiente en la localidad costera de Hondarribia (Gipuzkoa) (Fig. 24). Desde el punto de vista pedagógico el proyecto educativo de la CAN abarcaba las dos opciones (montaña y mar) que se

³³ Tanto Rafael Altamira como Manuel Bartolomé Cossío pertenecieron al grupo de seguidores que en torno a Francisco Giner de los Ríos se formaron en la Institución Libre de Enseñanza, de ahí el apelativo de “institucionista”.

³⁴ MORENO MTEZ. Pedro L. Op. cit. p. 155.

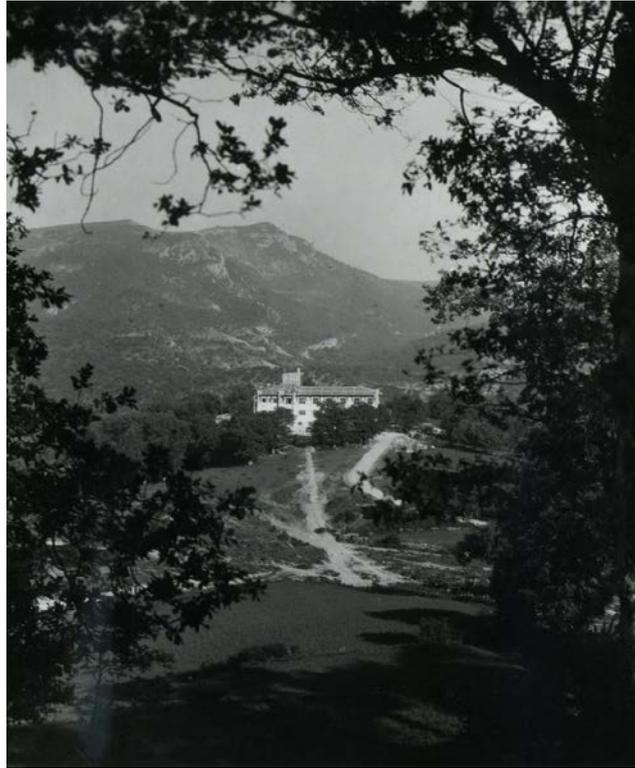


Fig. 25. V. Eusa. *Colonia escolar San Miguel Excelsis. Zudaire (Navarra, 1934).*
Vista de la Colonia en su entorno natural.



Fig. 26. V. Eusa. *Colonia escolar Blanca de Navarra. Hondarribia (Gipuzkoa, 1935).*

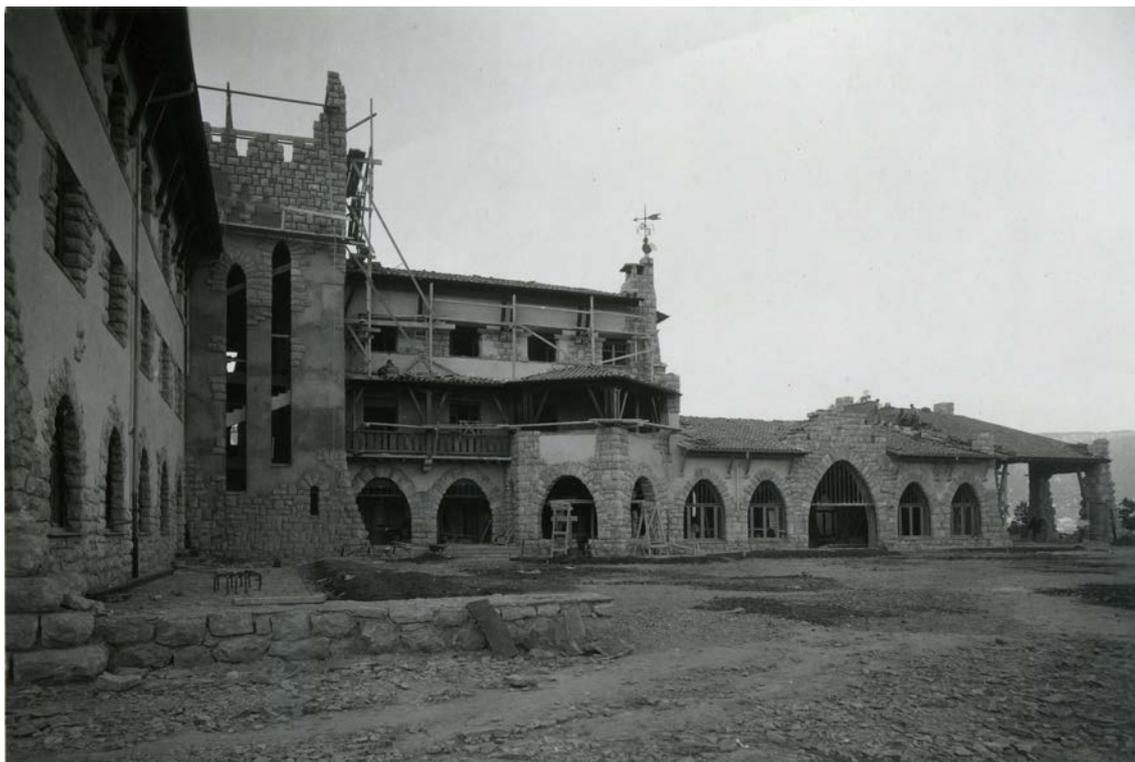


Fig. 27. V. Eusa. Colonia escolar San Miguel Excelsis. Zudaire (Navarra, 1934).
Vista del ala noreste en construcción.

contemplaban en esa tradición pedagógica que propugnaba los valores educativos de la naturaleza. Desde el punto de vista arquitectónico V. Eusa aprovechó esa naturaleza convirtiéndola en material de proyecto, ya que es esa naturaleza la inspiradora - en la tradición romántica que instauró Walpole - del espíritu pintoresco que caracteriza estas dos obras.

Ambas colonias responden a una misma tipología edificatoria: una estructura en “C” con dos alas paralelas que albergan los dormitorios de niños y monitores, y otra estructura longitudinal adosada a la anterior, y ortogonal a las alas de dormitorios. En ambas, una torre se erige como articulación en el encuentro entre las dos partes del edificio. La torre preside el espacio colectivo, que en ambos casos, queda delimitado en dos de sus lados por las alas del propio edificio que se disponen a 90°, y los otros dos lados se abren al paisaje natural. La posición elevada de ambos conjuntos permite una

relación dominante con la naturaleza - más evidente en el caso de la colonia de “Blanca de Navarra” - muy del gusto romántico por el efecto cuasi-patético que provoca la arquitectura observada desde un punto de vista tan bajo³⁵ (Fig. 26).

Este efecto psicológico, que causa el forzado punto de vista del observador, tiene continuidad en la en la fuerte impresión que el carácter provoca en ambos conjuntos. Ese carácter que Eusa imprime a su obra, es un signo distintivo de un alto valor expresivo en la obra arquitectónica, en la que el arquitecto mantiene vivo “un culto a lo remoto, a lo muy específico y a lo muy altamente personal”³⁶.

³⁵ En la representación de la obra de R. Norman Shaw, ya se aprecia esta tendencia a observar la arquitectura desde un punto de vista muy bajo, en un intento de infundir en la arquitectura el efecto patético de lo Sublime. (Ver Fig.11).

³⁶ ROWE, Colin. *Op. Cit.*. p. 71.



Fig. 28. V. Eusa. Colonia escolar Blanca de Navarra. Hondarribia (Gipuzkoa, 1935).

En la colonia San Miguel Excelsis, la estructura jabalconada de los aleros; pero sobre todo de los pórticos de madera de la galería superior; evocan intencionadamente una construcción de ese pasado remoto. La referencia a un tiempo lejano, se mantiene viva no solo por medio de la imitación del sistema tectónico, sino a través de la copia de formas procedentes del modelo idealizado del castillo medieval y de su materialidad pétreo. El cuerpo dispuesto a 45° (Fig. 27) que interrumpe la continuidad entre el ala de tres alturas y la de una planta, en esta colonia de Zudaire, resulta el trasunto de un torreón defensivo, y todo el conjunto en la variedad de sus formas y la articulación aparentemente arbitraria de sus volúmenes, hacen presente la huella de un tiempo que ejerce de *leitmotiv*, instigador de un código que colma de significado a una arquitectura que aparentemente caprichosa, queda enraizada

en una tradición romántica que tendrá continuidad a lo largo del siglo XX, si bien con otro modo de expresión. El mismo efecto se consigue en la colonia Blanca de Navarra (Fig. 28) con el tratamiento del cuerpo de la planta baja formado por una arcada de piedra rematada en su parte superior por una estructura almenada. La coherencia en la imitación del modelo fortificado se extiende al tratamiento material de las fábricas de los edificios, quedando éste - la piedra de la mampostería - visto en los elementos singulares como los huecos de los muros, en la torre y en el ala destinada a las actividades colectivas.

Son estos edificios, construcciones que no pretenden manifestar el “espíritu de la época”, ni el progreso técnico de los nuevos tiempos. Se recurre al potencial expresivo de una forma tectónica que en estos ejemplos es tratada con una gran coherencia y sinceridad,



Fig. 29 .V. Eusa. Colonia escolar San Miguel Excelsis. Zudaire (Navarra, 1934).

En el detalle que ofrece esta vista se aprecia el repertorio formal utilizado por el arquitecto, y cómo el modelo en el que se inspira el proyecto abastece al edificio de todos esos elementos particulares - torre, jabalcones, etc. - que emancipados de su sometimiento a la unidad del conjunto, y elaborados por la impronta personal del arquitecto, imprimen ese carácter tan específico que transmite el edificio. Nada en la diversidad de esta composición es sospechosa de academicismo, la naturaleza en su variación y diversidad, incluso en lo anómalo se ofrece como modelo de imitación, para una arquitectura que ha abandonado el rigor académico y busca en los estándares del gusto satisfacer las exigencias estéticas de una nueva sensibilidad.

De los modelos arquitectónicos que ofrecía el pasado, la Edad Media era la fuente de inspiración que mejor podía satisfacer al espíritu antiacadémico del romanticismo, proporcionándole los modelos renovados que exigía la nueva "voluntad de forma". El éxito de lo pintoresco propagó el gusto por lo gótico, y a pesar del tiempo pasado es innegable que casi 200 años después de Strawberry Hill, la presencia gótica sigue presente en obras contemporáneas que como ésta de V. Eusa hacen alarde del carácter evocador de la ruina, amén de una arquitectura vernácula plenamente recuperada como elemento arquitectónico legítimo.



Fig. 30. V. Eusa. Colonia escolar Blanca de Navarra. Hondarribia (Gipuzkoa, 1935).
En esta vista parcial de la colonia de Hondarribia, los elementos característicos de la arquitectura que daban al edificio su singular carácter en su paralela de Zudaire, quedan renovados aquí en su plena literalidad.

La torre ofrece en su desmaterialización un efecto más conseguido que en su gemela navarra, y el efecto estético de la ruina resulta más estético, más estilizado. La solidez muraria del volumen, el fragmento del muro al pie de la torre horadado por un arco y su coronación irregular se aventuran como una solución previa que ensaya la propuesta que V. Eusa llevará a cabo en el año 1943 en la torre que presidirá el Monumento funerario a los caídos italianos en la Guerra Civil española, de la iglesia San Antonio de Padua (Zaragoza).

ahuyentando de la arquitectura el efecto de lo *kitsch*³⁷. La sinceridad constructiva corrobora en estos casos la solidez aparente de los conjuntos, en un afán por dotar a la arquitectura de un valor de representación y de un significado, que Eusa encuentra en la “reconstrucción” de la arquitectura vernácula. La vuelta a la naturaleza en la que el niño encontraría la salud para el cuerpo y el estímulo para el espíritu, llevaba implícito el estigma roussonianos de la bondad natural, y este ideal romántico que anidaba en la disposición altruista de los “institucionistas” que promovieron las colonias escolares, encontró su correspondencia en una arquitectura dominada por un espíritu igualmente romántico y que se expresaba en términos pictóricos, en el entorno favorecedor de una naturaleza intacta.

El “culto a lo remoto” como una característica del carácter que de manera explícita se enunciaba desde el ámbito crítico de finales del XVIII, y que se exigía como requisito a toda obra que aspirase a ser considerada “buena arquitectura”, queda en esos ejemplos de Víctor Eusa manifestado de manera brillante en el muy específico elemento de la torre.

La torre en la obra de Eusa resulta uno de los elementos iconográficos más personales de su producción. Expresada en lenguajes de diferentes facturas, la encontramos en distintos tipos de edificios, y asume una condición de emblema, que adquiere para sí, la representación más veraz, de la expresión personal de su autor.

³⁷ La palabra *kitsch* se emplea aquí en el sentido de señalar aquello que intenta aparentar lo que no es: en este caso simular un sistema constructivo vernáculo con elementos que no cumplen la función que representan. En el caso de las colonias escolares podemos decir que la construcción aparente coincide con la construcción real.

La presencia de la torre (Fig. 29 y 30) en estos dos ejemplos, está teñida de un significado profundo que va más allá de su utilización como recurso formal necesario para articular las partes del proyecto de una manera plásticamente eficiente. Las torres que construye Eusa en estas colonias escolares han superado la prueba del paso de un tiempo, que ha dejado su huella en estas de construcciones dándoles la apariencia de un estado ruinoso recuperado. Esta insinuación de que en estos variopintos conjuntos se encuentran construcciones procedentes de distintos momentos, introduce en el proyecto el tiempo como material de trabajo, y emparenta esta actitud de Eusa con la experiencia primera de H. Walpole, que en la abigarrada secuencia de formas arquitectónicas de Strawberry Hill quería “imitar la estructura progresiva de una construcción medieval”.

La visión de la ruina en la segunda mitad del siglo XVIII tenía - excepto en el caso de las ruinas falsas de parques y jardines que podemos considerarlas como decoraciones arquitectónicas - algo de elegíaco. En la pretensión oculta a ser vista como una ruina antigua, la obra contemporánea aspiraba a adquirir el estatus de obra clásica. Y así como “a la hora de la muerte todo hombre topa con lo sublime, por urbano y solitario que pudiera haber sido su camino hasta entonces”³⁸, la ruina como representación de la arquitectura “muerta”, permitía a la obra contemporánea su sublimación, su exaltación a una situación idealizada en la que compararse con las grandezas de la antigüedad.

En la iconografía del siglo XVIII, el tema de la muerte aparece representado “a la antigua”, abandonando el que hasta entonces había sido utilizado como símbolo recurrente de la época anterior: el esqueleto. Lessing y

³⁸ HONOUR, Hugh. *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait ediciones, 1991. p. 176.



Fig. 31. J. M. Gandy. Banco de Inglaterra de John Soane. Vista de la Rotonda (1798).
La ruina como transfiguración del presente en una antigüedad clásica.



Fig. 32. J. M. Gandy. Banco de Inglaterra de John Soane. Vista de la Rotonda (1798).
Visión romántica de la arquitectura como manifestación de lo sublime.



Fig. 33. V. Eusa. *Colonia escolar San Miguel Excelsis. Zudaire (Navarra, 1934).*
Vista del Salón principal. La articulación de la armadura insinúa un techo abovedado.

Goethe se congratulaban de lo acertado de esta elección, mucho más estética que el esqueleto, en el que de alguna manera se reconocía la presencia del Medioevo. La atractiva idea de trasladar al presente la presencia del mundo antiguo a través de la representación de la muerte, había encontrado su manifestación más precisa en la obra de A. Canova como el monumento al papa Clemente XIII (Vaticano, Roma 1787-92), o en el monumento a M^a Cristina en la Augustiner-kirche (Viena 1799-1805). J. L. David también plasmó la serenidad clásica de la muerte, en el rictus apacible del sueño en *Marat asesinado* (1793).

En este entusiasmo por trasladar al presente el pasado remoto, Joseph Michael Gandy transfiguró el Banco de Inglaterra, (John Soane, 1788-1833) en una ruina, mostrando así la obra del que fuera su profesor como un resto arqueológico (Fig. 31 y 32). Esta actitud encerraba el deseo no declarado de equiparar a su maestro con los grandes de la

antigüedad. Ciertos detalles de la acuarela como la presencia en el ángulo inferior derecho del fragmento de un orden corintio, delatan las intenciones del alumno de J. Soane, por insuflar en su maestro la singular excelencia de lo clásico. La escarpada roca del ángulo inferior izquierdo permite la observación del edificio desde un punto de vista que transforma al Banco de Inglaterra en una acrópolis transfigurada, y la presencia entre la ruina de una vegetación salvaje construye una atmósfera de un cariz gotizante, netamente romántico. En esta obra de J. M. Gandy, vemos cómo al igual que el rostro de Jano, el pasado histórico se manifiesta de un modo ambivalente, tomando presencia tanto a través de la belleza helenizante de lo clásico, como de la emoción sublime de lo romántico.

La recuperación interesada del pasado para colmar de sentido y significado el proyecto del presente, se hace realidad en esta obra de V. Eusa, en la que también el pasado hace



Fig. 35. V. Eusa. Colonia escolar San Miguel Excelsis. Zudaire (Navarra, 1934).
Detalle de la chimenea.

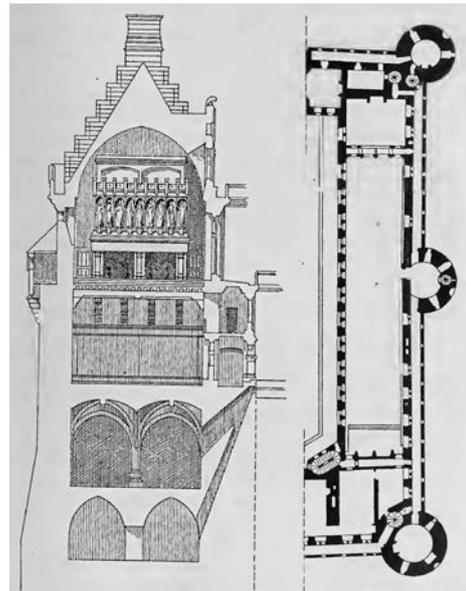


Fig. 34. Château de Pierrefonds.
Sección y planta de la nave gótica con el gran salón. Reproducción de J. Guadet en *Elements et Theorie de l'Architecture* (Vol.2).

acto de presencia; pero esta vez solo manifestado por el eco de un Medioevo capaz de ofrecer el repertorio formal y el lenguaje arquitectónico más acorde con el entorno de estos proyectos - insertos en una naturaleza virgen - y el tema doméstico que domina su programa utilitario. Esa Edad Media rememorada en las formas exteriores de los edificios encuentra en el ámbito íntimo del espacio interior una nueva oportunidad que adquiere su manifestación más preclara en la armadura vista de la estructura de la cubierta y el ambiente de la chimenea que preside la sala (Fig. 33 y 35). La armadura de la cubierta recrea de un modo simplificado un ambiente de neta inspiración gótica como los realizados por E. Lutyens en *Deanery Garden*, y la posición central de la chimenea en el Salón reafirmando la direccionalidad del espacio rectangular, resulta un elemento doméstico de alto valor simbólico que parece inspirado en la nave gótica del gran Salón del

castillo de Pierrefonds (Fig. 34) que J. Guadet reproduce en sus *Elements et Theorie d'Architecture*.

Los hoteles: Hotel Ayestarán (1931) y Parador San Antonio (1938).

Los edificios de Hotel Ayestarán de Lekunberri en Navarra (Fig. 36) y Parador San Antonio (hoy desaparecido) de Hernani en Gipuzkoa (Fig. 37) se construyeron en entornos urbanos más consolidados que los idílicos emplazamientos naturales de las colonias escolares. Sin embargo la organización fragmentaria de ambos edificios así como el lenguaje expresivo empleado volcado de nuevo en la reutilización de los clichés que aporta la construcción popular,

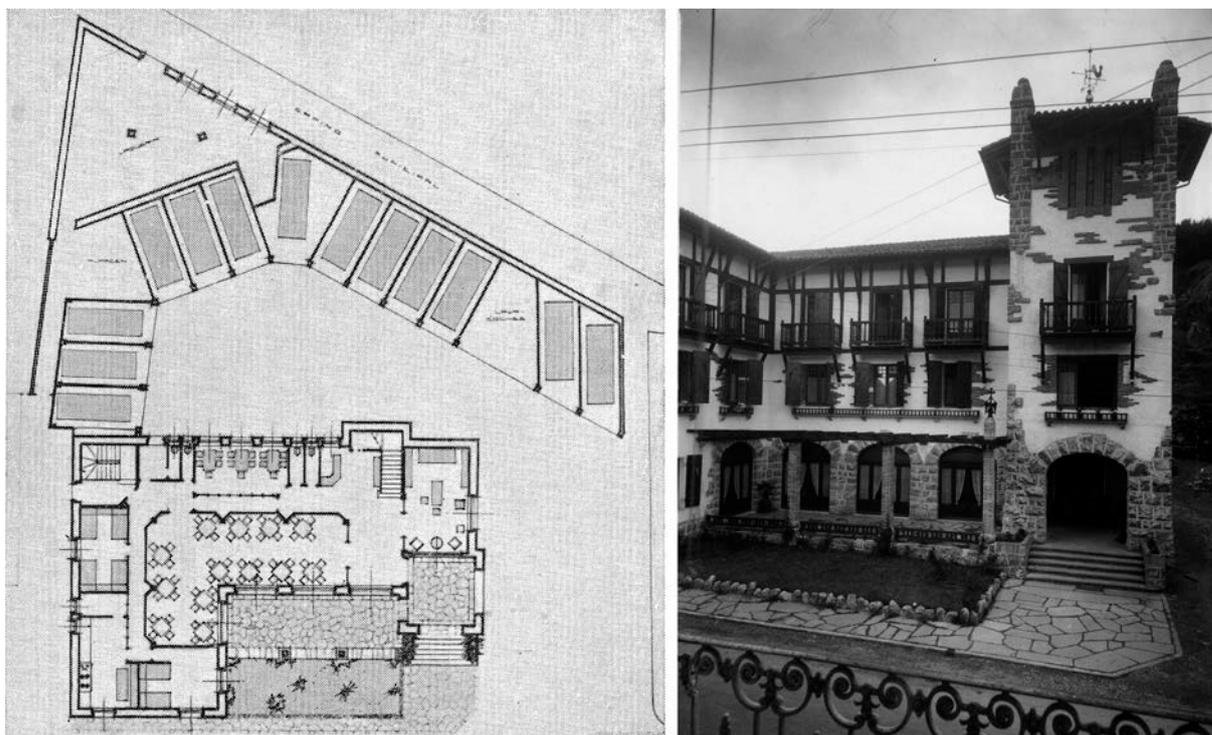


Fig. 36. V. Eusa. *Hotel Ayestaran. Lekunberri (Navarra, 1931)*.
A la izda. Planta baja con el área de aparcamiento. A la dcha. la construcción original.

suponen una continuidad con la experiencia anterior.

Para cuando se realizan estas obras ya iniciado el segundo tercio del siglo XX, había quedado de manifiesto la aceptación de lo pintoresco en ambientes que ya no se correspondía con el entorno primigenio del parque natural. La sensibilidad “antiacadémica” que había ensalzado la composición orgánica y la autonomía de lo particular y anecdótico sobre la unidad totalizadora del conjunto, compartía ahora las aulas de las escuelas especiales de arquitectura desde las que se institucionalizó lo que a mediados del siglo XVIII comenzó con la actitud rebelde y algo excéntrica de un grupo de diletantes.

El uso de estos temas compositivos, que ya durante la segunda mitad del siglo XIX dejaron de entenderse como la manifestación genuina de la libertad creadora del arquitecto, se veían - ahora más que nunca - como escenografías arquitectónicas vacías de contenido, actitudes recalcitrantes que no

seguían el espíritu de los nuevos tiempos. Lo popular implicaba la asunción de un vínculo íntimo con la historia, y era el garante de una tradición no culta que solo podía aportar a la arquitectura la expresión orgánica procedente de la forma histórica.

El Movimiento moderno criticó ferozmente estos modos de expresión historicistas que no aportaban valor alguno al desarrollo plástico que exigían el arte de los nuevos tiempos, y renunció a la expresión de la forma orgánica que la tradición arquitectónica había mantenido desde la Grecia clásica, en favor de una forma geométrica abstracta que emanaba del modelo técnico de la máquina, ensalzada ahora como nuevo paradigma estético.

Eusa reconocía en la historia un valor pedagógico muy estimulante para la invención arquitectónica, y en el contexto de libertad creadora que ofrecía el estilo pintoresco, supo encontrar la ocasión para “ver” en los elementos de la construcción, esa oportunidad que le permitiría recrear el



Fig. 37. V. Eusa. *Parador San Antonio (desaparecido)*. Hernani (Gipuzkoa, 1938).



Fig. 38. V. Eusa. *Hotel Ayestaran*. Lekunberri (Navarra, 1931).



Fig. 39. V. Eusa. *Hotel Ayestaran. Lekunberri (Navarra, 1931)*.

mito sobre el origen de la arquitectura. Dotó de significado a los pilares como elementos básicos de la construcción, explotando formalmente el valor plástico del tronco de los árboles como el primer soporte natural del que surgió la “Cabaña primitiva” para satisfacer el capricho personal de representar físicamente el orden primitivo arquitectónico (Fig. 38).

La metáfora de los troncos como fustes de columnas y las ramas que se abren como jabalcones naturales para sujetar las vigas de madera, resulta una extravagancia de un gran lirismo, por la honestidad y sinceridad constructiva con la que es tratado este tema medular sobre el origen de la arquitectura.

El ámbito así dispuesto para esta transfiguración arquitectónica, se transforma en el espacio celebrativo en el que lo “culto” y lo “popular” conviven en la más espontánea naturalidad. Lo popular queda asumido en el destino utilitario que como comedor tiene asignada dicha estancia, y lo culto renace en el entendimiento, cuando en la presencia articulada de un tronco y una viga

artísticamente tratados, se sabe “leer” ese origen mítico del orden arquitectónico.

Hay otra estancia en el hotel en la que se muestra la insistencia de Víctor Eusa por expresar enfáticamente la presencia de los soportes estructurales de madera (Fig. 39). En este caso, el significado de éstos no trasciende la exigencia mecánica de aguantar el peso que reciben del piso superior, y la atención parece estar puesta ahora en que no pase desapercibida su forma de trabajo. Para ello, el arquitecto multiplica el número de elementos que constituyen cada soporte, y los dispone en abanico uniéndolos por su base. De esta manera consigue que su presencia sea relevante en la configuración espacial de ese ambiente y que el sistema tectónico articulado que en el comedor había sido tratado alegóricamente, aquí resulte racionalmente comprensible, al entenderse que la convergencia de los soportes en sus bases es un recurso eficaz para representar formalmente y con realce, la manera en que las cargas de los pesos aplicadas en la cabeza del pilar se transmiten a la base del apoyo.

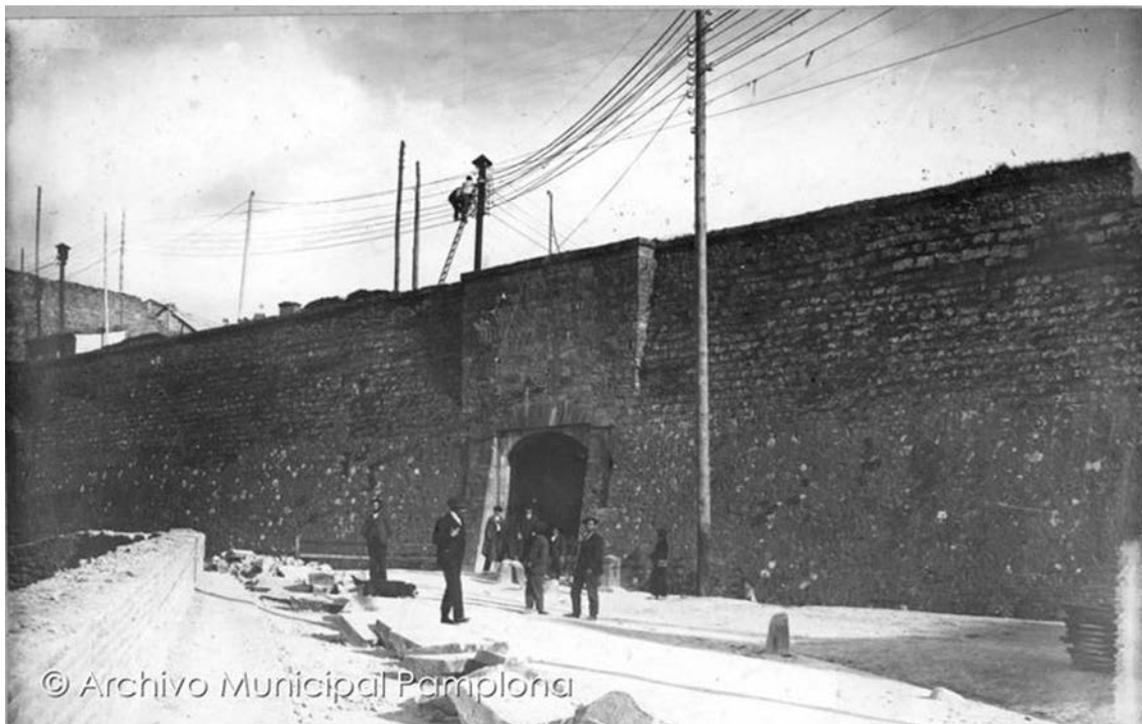


Fig. 40. *Antiguo portal antes de la demolición de 1906.*



Fig. 41. *Aspecto del Portal Nuevo en 1908.*



Fig. 42. V. Eusa. *Portal Nuevo. Pamplona (1950).*

Portal Nuevo de Pamplona (1939).

El Portal Nuevo se sitúa en el lienzo de murallas que delimitan la ciudad por el norte, en el lugar en el que se encontraba el antiguo portal del siglo XVII. Cuando interviene Eusa, las murallas han dejado de cumplir su misión defensiva, por lo que su valor de uso militar había sido sustituido con el paso del tiempo por otro valor conmemorativo altamente sugestivo para la mano del arquitecto que supiera comprender este acontecimiento.

La solidez vetusta de un muro hermético era necesaria cuando existía un riesgo, para el cual la muralla suponía una respuesta cierta; pero en los primeros años del siglo XX esa necesidad ya no existía y se procedió en 1906 al derribo del antiguo portal (Fig. 40), con la finalidad de ampliar el acceso a la carretera de Gipuzkoa. Para mantener el paso por la ronda de la muralla se completó el derribo del portal con una pasarela de hierro (Fig.

41). Esta intervención tan solo resolvió un problema utilitario, dejando una brecha en las murallas que no fue resuelta hasta la intervención de Víctor Eusa³⁹, con la cual, el arquitecto pamplonés consiguió “reparar” la herida producida, construyendo la entrada más hermosa de la ciudad (Fig. 42).

La pérdida del valor de uso de las murallas había conseguido transformar en el declinar del siglo XIX, el defecto de la obsolescencia en la virtud de lo pintoresco, y los sólidos muros de piedra se mostraban ahora a los ojos del arquitecto con una vitalidad renovada capaz de sugerir la inspiración más evocadora.

Eusa proyectó en un mismo edificio, un “puente” - que mantuviera la continuidad del paseo de ronda - y una “puerta triunfal” de bienvenida (Fig. 43) como imagen renovada

³⁹ Víctor Eusa ejercía en esa época las labores de arquitecto municipal, que desempeñó entre los años 1936 y 1940.

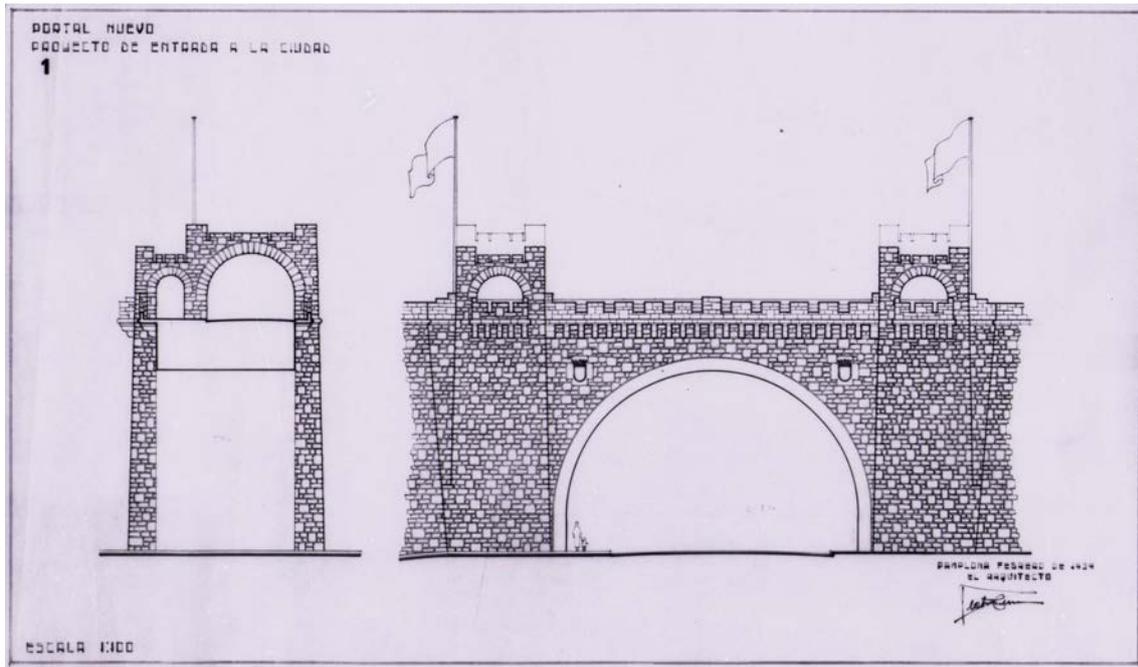


Fig. 43. V. Eusa. Portal Nuevo. Proyecto (1939).

Víctor Eusa, siendo arquitecto municipal redactó el proyecto del Portal Nuevo en el año 1939. Las obras no dieron comienzo hasta el año 1950, y su construcción - salvo algunos pequeños detalles - se realizó tal y como el arquitecto había pensado.

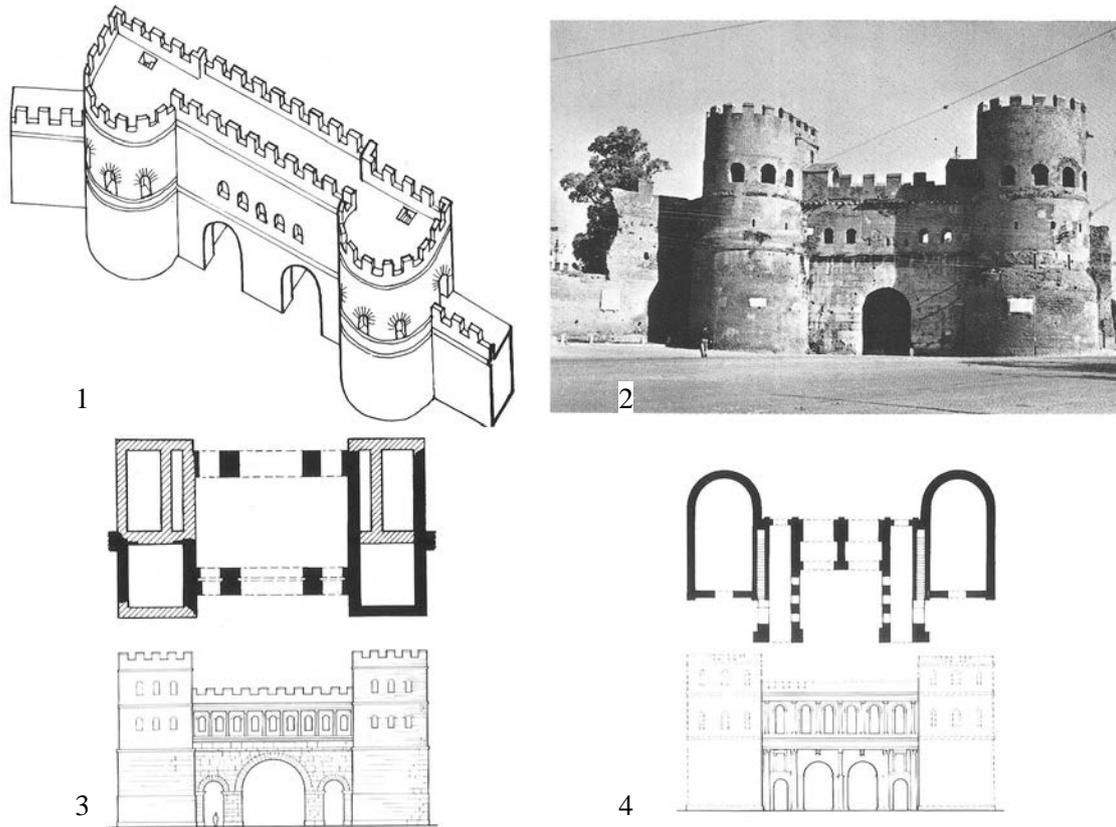


Fig. 44. La estructura tipológica de la puerta romana subyace como modelo en el ejemplo de Eusa.

1. Roma: Puerta Appia.

2. Roma: Puerta Ostiense.

3. Aosta: Porta Pretoria.

4. Nîmes: Puerta de Augusto.



Fig. 45. V. Eusa. *Portal Nuevo*. (1950).
Vista actual del proyecto inserto en el entorno defensivo renacentista.

de la ciudad. Incrustada en la solidez de la muralla, el arquitecto dispuso el conjunto en una composición tripartita, en el que la actualidad del modelo antiguo se hace presente en los elementos de la composición: las torres laterales y el arco central. Los ejemplos romanos (Fig. 44) de las puertas Appia y Ostiense, o las más periféricas Puerta Pretoria de Aosta (Italia) o Puerta de Augusto en Nimes (Francia) dan fe, no solamente de la actualidad de un modelo arquitectónico; sino de la utilidad de la historia para el proyecto. La coronación de almenas apoyadas sobre las recias ménsulas de piedra, es casi el único tema figurativo; y con él, el edificio retorna a la expresión primera del pintoresquismo que encontró en la evocación de lo gótico su sintonía con la voluntad de forma que en aquel momento se estaba renovando.

El tratamiento formal duro y perfilado de los volúmenes, así como su construcción material en la que se ha prescindido de toda figuración anecdótica, hace verosímil la

arquitectura muraria del Portal Nuevo que se incorpora con naturalidad al sistema amurallado barroco y lo completa con éxito. La inserción de la puerta en la muralla no causa ningún efecto de extrañeza (Fig. 45), y la figuración “historicista” utilizada por el arquitecto colabora en dotar al proyecto de un halo de atemporalidad que consuma un hecho brillante: incorpora la intervención de Eusa al pasado de la muralla y con ella a la imagen de la ciudad.

Este proyecto carece de la articulación orgánica de los anteriores; pero mantiene con ellos la intención perseverante de reivindicar la utilidad de la Historia para el proyecto en la medida que en ella se aloja el almacén de la memoria del arquitecto. En cualquier caso, este tipo de arquitectura pintoresca - particularizada en los ejemplos que aquí se han descrito - resultó demasiado fragmentaria y la profusión con la que se entregaba en el desarrollo del detalle particular para manifestar la articulación del sistema tectónico, comprometía el gusto de una época

que establecida en el segundo tercio del siglo XX, aspiraba a emular el modelo ampliamente aceptado que ofrecía la técnica. La propuesta de la máquina como el nuevo modelo estético quedaba comprometida con una arquitectura como la pintoresca tremendamente figurativa. La declaración explícita por la nueva arquitectura de que la “forma” era un corolario de la “función”, mantuvo la continuidad con la tradición del pensamiento arquitectónico; pero en el campo de la expresión, el deseo de un mayor

grado de abstracción como paradigma de la forma artística en general, y de la forma arquitectónica en particular, provocó la tensión más beligerante. Habrá que esperar a la obra de Alvar Aalto para que el espíritu orgánico de lo pintoresco resurja con un nuevo brío.

8. SIMBOLISMO.

La visión heroica de la arquitectura.

Simbolismo: Anasagasti instigador de la forma onírica en la obra de Víctor Eusa.

La experiencia romántica del XIX, iniciada el siglo anterior con el *Sturm und drang* liberador de las reglas que ataban la inspiración del artista, incorporó a la expresión artística una actitud más subjetiva proveniente del mundo la experiencia sensible del artista, de su relación íntima con un mundo convulso y en el que una Naturaleza mítica se mostraba inefable, con un poder altamente seductor para el espíritu libre de un artista que liberado de toda atadura académica se había transformado en un nuevo Prometeo. Esta actitud individual, y personalizada de la experiencia estética, posibilitó el desarrollo de sensibilidades que se enfrentaban - en el terreno de la arquitectura ,mundo de los fenómenos naturales, se incorpora a ellos, en definitiva él mismo se hace naturaleza, y en este trance sensible alcanza a desarrollar un formalismo orgánico en el que su propia obra se funde en feliz comunión en un entorno inspirador lleno de sensualidad y “sapiencia arraigada en el instinto”¹.

¹ WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires: ed. Nueva Visión, 1973, p.35.

En el momento crucial del cambio de siglo, un anhelo de entusiasmo recorría las sensibilidades de aquellos artistas involucrados en su propia liberación del ~~un~~ mecenazgo institucionalizado que mermaba su expectativas como artistas libres. Este levantamiento artístico tuvo en la Viena fin de siglo una de las manifestaciones más decisivas e influyentes para las generaciones que desarrollarían su labor en los inicios del siglo XX. El movimiento de la Secession encauzó las esperanzas de esos artistas a los que proveyó de un nuevo lenguaje para la expresión artística, así como la organización grupal, lo que les garantizaba - en el amparo fraterno que el grupo ofrecía a sus integrantes - plena libertad de creación.

La crisis económica vienesa de 1897, sacó a la luz la crisis larvada en el seno del grupo liberal que hasta entonces había liderado a la sociedad vienesa. Ese momento de debilidad moral en el grupo dirigente, permitió que afloraran, los afanes y deseos reprimidos de unos artistas que manifestaron su malestar cultural con esa herencia decimonónica moralista que habían recibido. Las nuevas ideas que animaban el espíritu de esos jóvenes artistas “influyeron en la



Fig. 1. Arnol Böcklin. *La isla de los muertos* (1883).

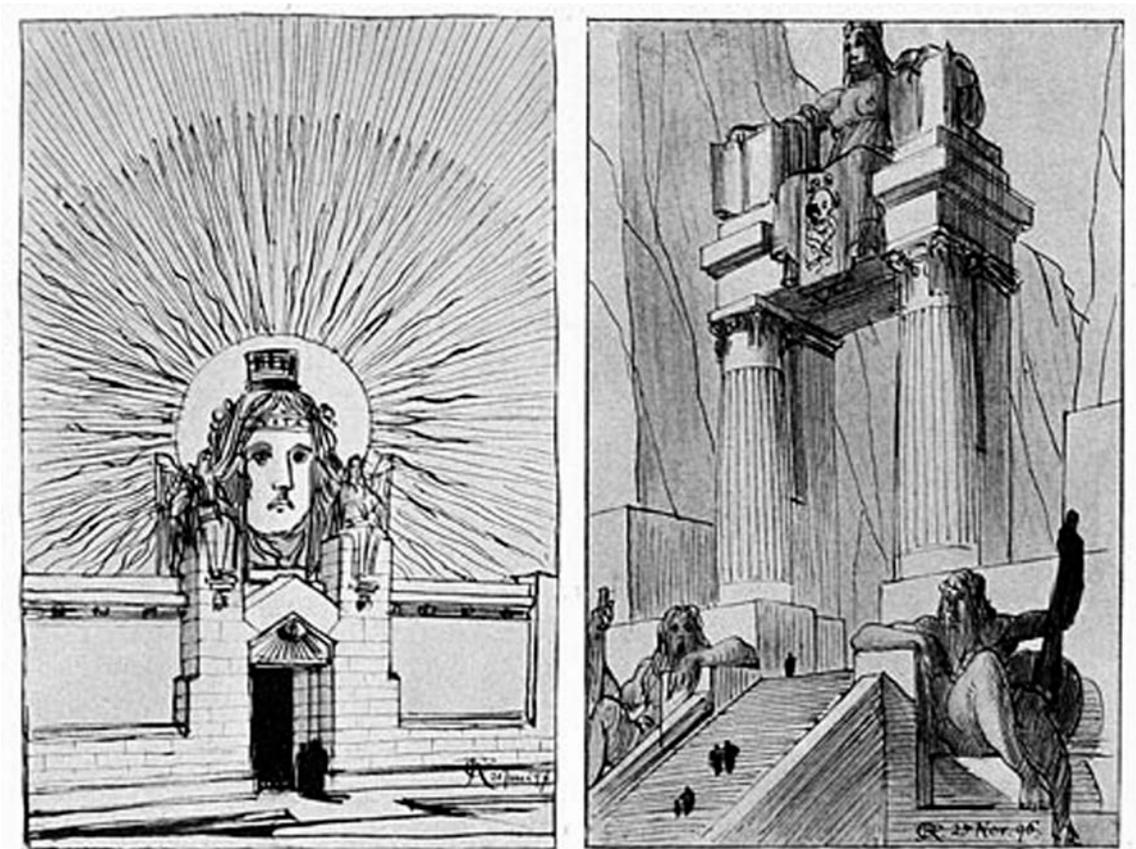


Fig. 2. Otto Rieth. *Fantasías arquitectónicas* (1896)

transformación del modo en que el artista veía y mostraba el mundo”².

En el efervescente momento cultural del cambio de siglo, las teorías freudianas sobre el mundo mítico de la cultura helena, aportaron un significado más introspectivo que fue aprovechado por el de Secession para construir sus propios símbolos con los que identificar su actitud de protesta³. Así, la Secession se manifestó como una rebelión edípica, una búsqueda de la identidad en el arte moderno, y en su representación como grupo se dotaron de un edificio único: el edificio que construyó para el grupo J.M. Olbrich, era a todas luces el nuevo templo del arte, un templo donde los artistas oficiaban como sacerdotes de un arte destinado a ser libre y expresión de la exigencia artística de su época. El lema que reza en el frontispicio de la entrada no deja lugar a la duda sobre las aspiraciones del grupo:

A CADA ÉPOCA SU ARTE,
AL ARTE SU LIBERTAD.

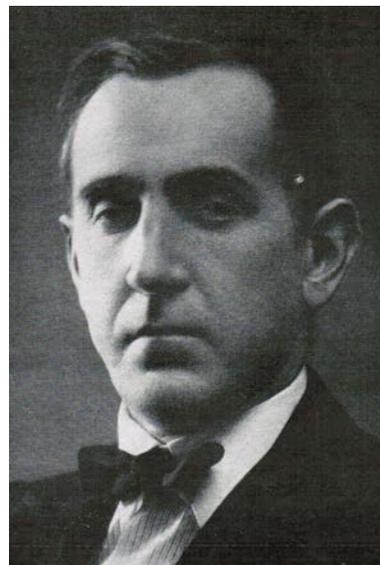
Desde el punto de vista de la manifestación artística, encontraron en el mundo orgánico de la naturaleza, la respuesta a esa exigencia plástica y recrearon en sus formas sensuales y plenas de vida el mundo onírico con el que simbolizaron ese anhelo. El grupo Secession y la figura de Otto Wagner, fueron guías para ese grupo de arquitectos españoles, que se sentían insatisfechos con una enseñanza en la que “aquellos maestros del primer periodo, algunos con ciertas preferencias

² SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*, ed. G.G. Barcelona 1981, p. 213.

³ “En la primera muestra de la Secession, Klimt expuso una lámina en la que proclamaba la rebelión generacional. Eligió como vehículo el mito de Teseo, quien apuñala al Minotauro para liberar a la juventud ateniense. (. . .). Klimt, se apropió de Palas Atenea, sabia virgen protectora de la polis (. . .), y le asignó el papel de patrocinadora en la liberación de las artes”. SCHORSKE, Carl E. op. cit. p. 213.

nacionalistas, que aceptaban todos los estilos, eran, naturalmente, enemigos de las novedades que comenzaban a apuntar hacia 1900”⁴.

Teodoro Anasagasti Algán (1880 - 1938).



Teodoro Anasagasti nacido en Bermeo (Vizcaya) en 1880, supuso como arquitecto brillante y profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, el enlace de la arquitectura española con el pensamiento y la vanguardia artística europea. Su estancia como pensionado en Roma, así como su labor de corresponsal para la revista *La Construcción Moderna*, le posicionaron de manera ventajosa para el conocimiento; pero también para la difusión y transmisión de todo aquello que referido a los movimientos artísticos se estaba llevando a cabo en Europa.

Sus años de pensionado junto a su inquietud intelectual, le permitieron conocer de primera mano los debates en torno a las modernas teorías sobre la intervención en el patrimonio que estaban teniendo lugar en aquellos años en Italia, y como enviado especial de la

⁴ LOPEZ OTERO, Manuel. “Cincuenta años de Enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 116, agosto de 1951, p. 10.

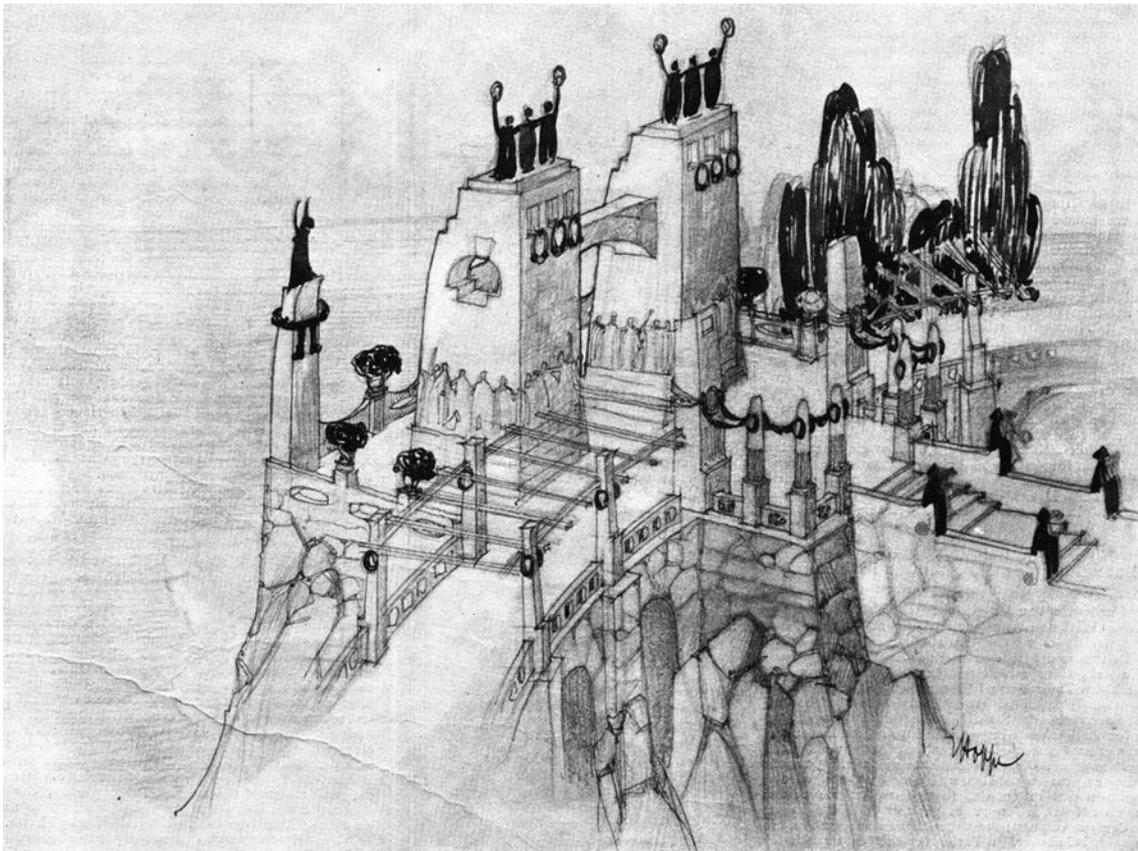


Fig. 3. Emil Hoppe. Estudio arquitectónico publicado en "Der Architekt", (1901).



Fig. 4. Teodoro Anasagasti. Congreso de los Diputados, Alzado (Concurso, 1909).



Fig. 5. Otto Wagner. Parlamento de Budapest, Vista (Concurso, 1883).

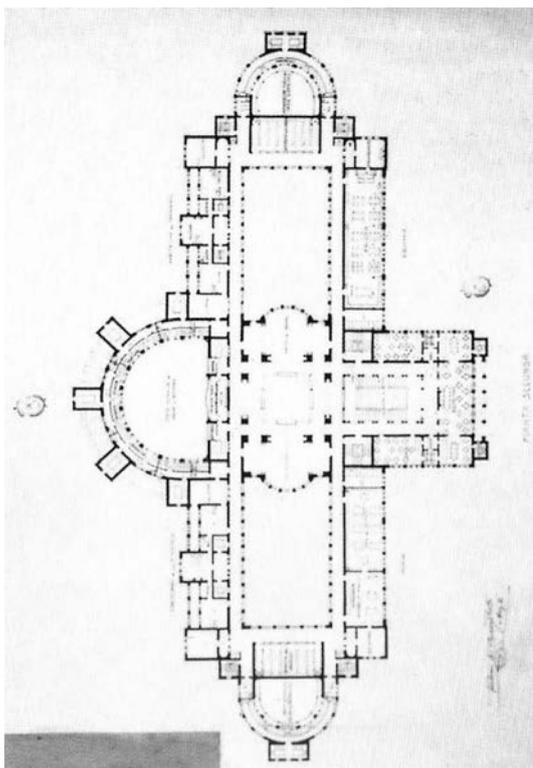


Fig. 6. Teodoro Anasagasti. Congreso de los Diputados, Planta (Concurso, 1909).

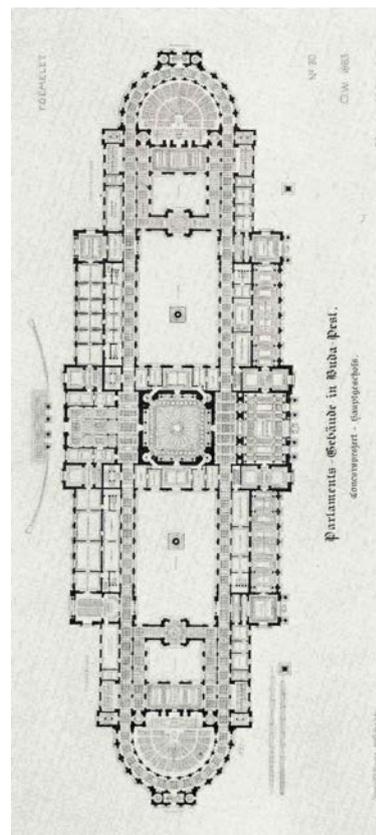


Fig. 7. Otto Wagner. Parlamento de Budapest, Planta (Concurso, 1883).

revista *La Construcción Moderna*, dio cuenta entre otros asuntos de las sesiones que en 1911 se llevaron a cabo en Roma del *IX Congreso internacional de Arquitectos*. Abierto como estaba a las nuevas sensibilidades que despertaban en Europa, participó en debates de actualidad como el suscitado en ese *IX Congreso* en torno al uso de nuevos materiales que como el *cemento armado* se incorporaba a la arquitectura. Anasagasti, no dudó en reconocer “la necesidad de incorporar este material [el hormigón] a todo tipo de construcciones y de la acuciante necesidad de adecuar las formas arquitectónicas a sus características”⁵.

Anasagasti, pronto sintió la seducción - de la mano de su amigo el pintor Marcelino Santa

⁵ HERNANDEZ PEZZI, Emilia. *Anasagasti. Obra completa*. Madrid: Centro de Publicaciones Secretaría General Técnica. Ministerio de Fomento, 2003. p. 41.

María - de un mundo simbólico en el que la forma artística encontraba su acomodo. De temperamento sensible, ~~encontró~~ vio en la compañía del pintor burgalés la oportunidad de conocer a artistas como Rodin, así como la inspiración en la obra del pintor Arnold Böcklin (Fig. 1), “pintor cuyo influjo se dejaría sentir pronto sobre él”⁶, encontrando en su pintura el entusiasmo del mundo simbólico. Este espíritu visionario de

Anasagasti fue una influencia de primer orden en la sensibilidad como arquitecto de Víctor Eusa. Como profesor, inculcó en el joven arquitecto navarro, una voluntad artística de gran potencia formal, una expresión arquitectónica plenamente consciente de la naturaleza material y tectónica de la arquitectura como arte.

⁶ HERNANDEZ PEZZI, Emilia. op. cit. p. 28-29.



Fig. 8. *Teodoro Anasagasti. Templo de la Fortuna Virile, (1911). Envío como pensionado en su segundo año de estancia en la Academia de Roma.*



Fig. 9. *Claude Lorrain. Visiones idealizadas de la arquitectura. Escena de puerto con Villa Médici; Campo Vaccino (Roma); Embarcación de S. Pablo en Roma-Ostia.*

La relación con el mundo del arte y en concreto con las formas de la arquitectura, no provenía del análisis racional propio de la composición académica, ni de la observación desde el racionalismo científico de la obra arquitectónica como un sistema tectónico organizado. Su empatía con la Arquitectura, más bien se establecía a través de la expresión artística anticlásica, donde la comprensión racional de la forma construida cedía ante la capacidad de emoción contenida en dicha forma. Esta relación íntima y personal que Anasagasti estableció con una arquitectura simbólica y de rasgos oníricos, fue cultivándose con la lectura y sobre todo la consulta de revistas extranjeras en las que podía contemplar las fantasías arquitectónicas de Emil Hoppe u Otto Rieth (Fig. 2 y 3). “Entre las revistas extranjeras, la inglesa *Academy Architecture* de Alex Koch y las berlinesas *Architekturwelt* y *Die Architektur*, y la vienesa *Der Architekt* eran de las pocas disponibles en el momento para reconocer las tendencias contemporáneas”⁷.

La familiaridad que el arquitecto encontró en los dibujos arquitectónicos de Hoppe y Rieth - donde podía ver reflejado a través de esas composiciones arquitectónicas su propio temperamento artístico - preparó su espíritu sensible para aceptar las proclamas libertarias del grupo vienés Secession como un estímulo más para su vocación como arquitecto.

En la temprana época de 1908 - T. Anasagasti se graduó como arquitecto en enero de 1906 - se presentó a la convocatoria de dos plazas para la pensión de Roma. Para este concurso presentó entre otras pruebas, el proyecto para un *Congreso de Diputados* (Fig. 4 y 5) en el que revivía la idealización de una arquitectura excelsa ubicada en una isla fluvial. Un tributo sin duda a esa arquitectura proteica reflejada en los cuadros de Böcklin, destinada a conmovier con el aura

melancólica que desprende la atmósfera que recrea, cualquier espíritu sensible.

Los puentes del proyecto que unen la isla con el mundo práctico, denuncian con su estilo desnudo, la deuda contraída con la arquitectura wagneriana. Los mismos puentes que O. Wagner proyectó sobre el Danubio en su Plan General para la ciudad de Viena, surgen en este proyecto de Anasagasti como modelos; pero la misma composición del conjunto arquitectónico con su composición axial tan académica, y su controlada jerarquía de la que destaca un espacio central coronado por una cúpula que se apoya en un tambor de columnas, resulta muy similar en su composición y disposición al proyecto que en 1882 presentó Wagner para el concurso al Parlamento de Budapest (Fig. 6 y 7). Todo el lenguaje desplegado para este proyecto suponía una continuidad con el historicismo que le había acompañado en sus años de formación en la E.S. de Arquitectura; pero los modelos elegidos para el desarrollo del proyecto denotan en Anasagasti la necesidad de un cambio: la búsqueda de una referencia en la expresión arquitectónica que no estuviera en deuda con las formas del pasado.

Los envíos que regularmente hacía desde la academia de Roma, resultan sorprendentes por la representación pictórica de los ejemplos que estudia, dejando de manifiesto su despego de lo clásico. El levantamiento de los Templos de Vesta y Fortuna Virile - ambos en el Foro Boario a orillas del Tiber - lejos de reflejar una arquitectura serena en su completa unidad, fiel muestra del equilibrio armónico de lo clásico, la presenta como parte de un conjunto diverso, fragmentario en el que lo anecdótico comparte la escena con lo arquitectónico. Frente a la unidad compacta de la arquitectura romana, Anasagasti ofrece la visión romántica de la ruina recuperada. Ya no es la reconstrucción arqueológica, que pretende con exactitud científica recomponer la ruina a su ideal

⁷ HERNANDEZ PEZZI, Emilia. op. cit. p. 33.

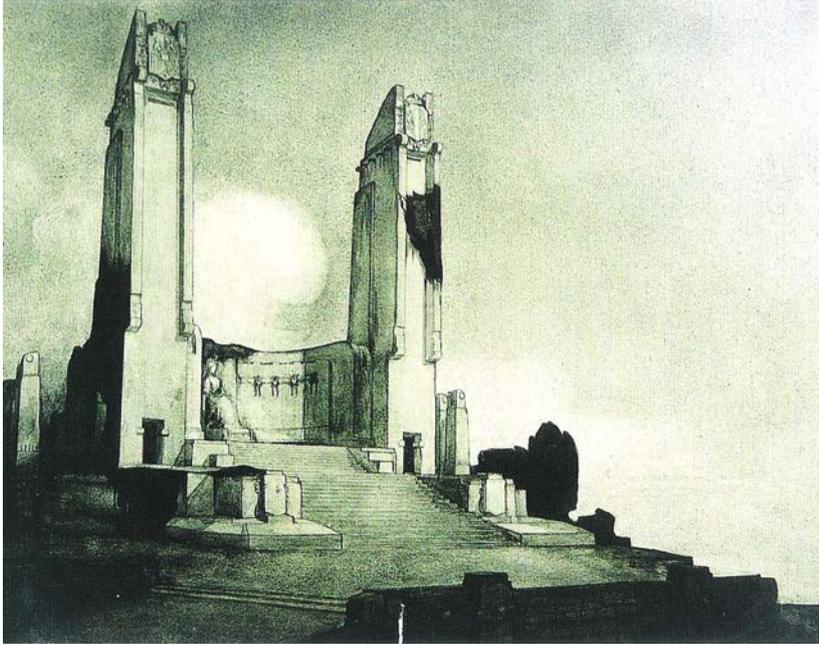


Fig. 10. *Teodoro Anasagasti. Monumento a la Reina María Cristina, (1913). Proyecto pensado para su ubicación sobre la isla de Santa Clara, San Sebastián.*



Fig. 11. *Teodoro Anasagasti. Panteón Ereuzuma, (Mundaka-1913).*



Fig. 12. *Teodoro Anasagasti. Teatro Villamarta, (Jerez de la Frontera, Cádiz-1926).*

clásico, lo que representa en la reconstrucción de los templos de la Fortuna Virile y Vesta, es un cuadro pintoresco, una escenografía arquitectónica idealizada, situada en el mismo universo anímico que sus posteriores proyectos ideales de arquitecturas fantásticas.

En la lámina en la que reproduce el templo de la Fortuna Virile (Fig. 8), la presencia de la barca en las tranquilas aguas del Tiber, el fondo oscuro que realza la luminosidad del templo y su posición elevada sobre el catafalco que construyen los muros que encauzan el río, resultan demasiado literales para ignorar la deuda espiritual con la pintura de Böcklin. En estas láminas romanas, Anasagasti nos ofrece una mirada de la arquitectura desde los ojos del pintor. Y al igual que Claude Lorrain (Fig. 9), aquí el objeto arquitectónico colabora en la construcción de una escena, de una atmósfera destinada a conmovir, a estimular el lado sensible de la percepción.

Ese temperamento, académicamente heterodoxo, pertenecía a un idealismo romántico que tiñó el conjunto de su obra. No solo sus proyectos ideales emularon la agitación de un espíritu dramático. Sus proyectos monumentales a las Cortes de Cádiz y a la Reina María Cristina (Fig. 10) están impregnados de un lirismo similar. En el Panteón Erezuma en Mundaka (Bizkaia, 1913) (Fig. 11), condensa en una escala menor la monumentalidad que presidía el monumento real. Cabría pensar que estos proyectos debido a su naturaleza simbólica y faltos de un programa exigente, adquieren en las manos del arquitecto un lirismo fácil, que se recrea únicamente en la forma, excusada en estos proyectos de la necesidad de lo útil como destino; pero idéntico nervio mostró en el proyecto y construcción de edificios programáticamente más complejos y en los que el uso exigía rigor y disciplina para el correcto funcionamiento del edificio. En la revista *Gran Mundo*, Manuel Abril comentaba estos aspectos del siguiente modo;

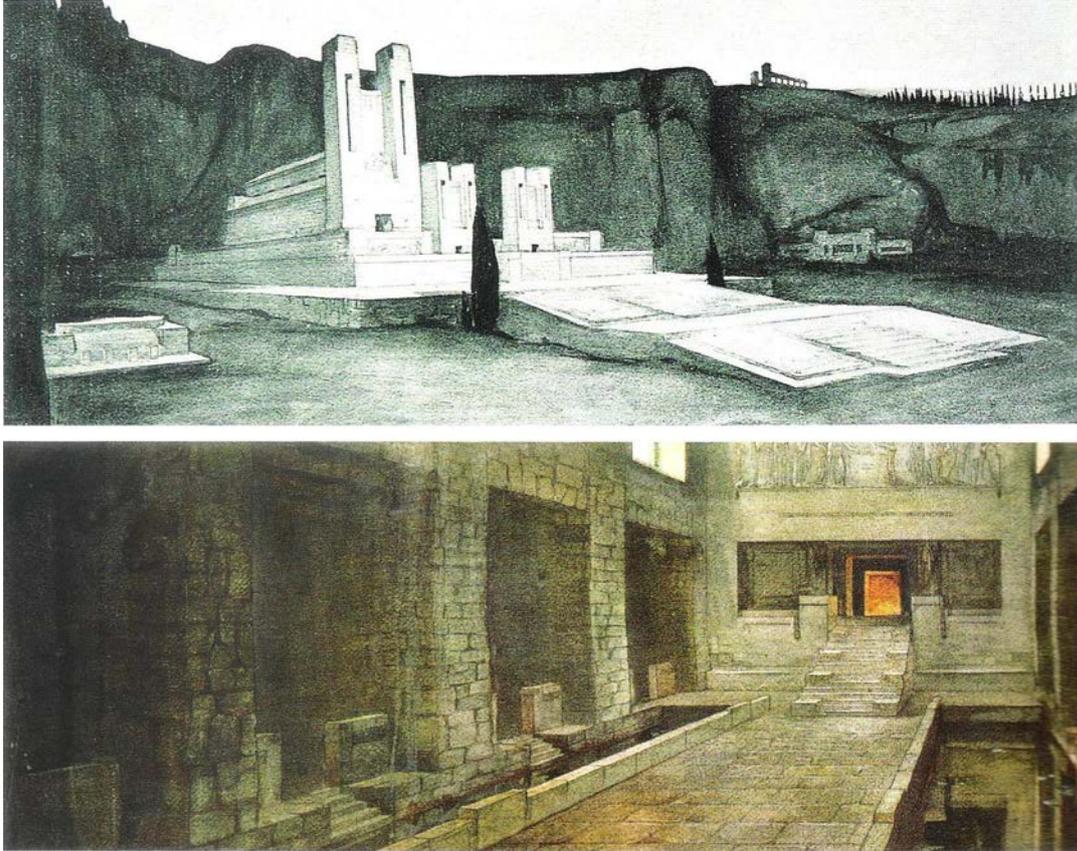


Fig. 13. Teodoro Anasagasti. *Templo del Dolor*, (1912).
Vista exterior y vista del patio interior.

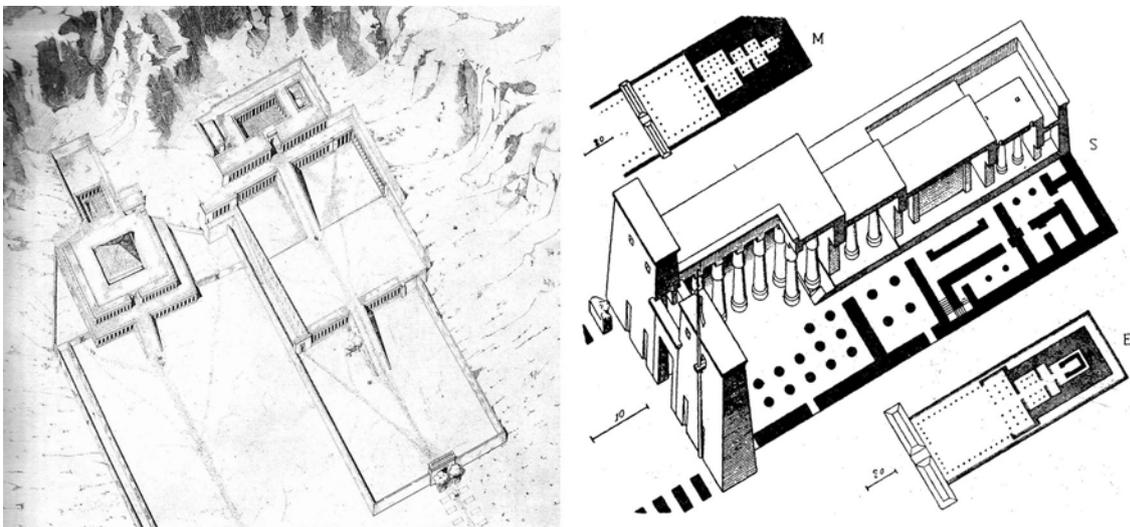


Fig. 14. *Arquitectura egipcia.*

Deir el Bahari
Templos de Montuhotep y Hatshepsut

A. Choisy: representaciones del templo egipcio.
M- Medinet-Habu; S- Templo sur (Tebas)
E- Templo de Edfou.

“...no es Anasagasti - como pudiera deducirse por este valor de literatura que añaden a sus obras sus títulos - un artista literario, en el sentido desdeñoso y depresivo que suele atribuirse a este vocablo, significando con él persona que busca, subrepticamente, el éxito en terrenos ajenos al de su arte propio para disimular así deficiencias de técnica.

Anasagasti es, ante todo arquitecto; es arquitecto poeta, en cuanto que su propósito es el de conseguir con masas constructivas un resultado de orden ideal: transmitir una emoción arquitecturalmente es, a saber, con líneas, masas y emplazamiento”⁸.

La visión mesiánica de una arquitectura empeñada en la construcción de mundos ideales, llevaba implícito el proselitismo de una labor sacerdotal similar al empeño heroico que más tarde llevarían a cabo los expresionistas alemanes del grupo de Bruno Taut. Un sentimiento sacerdotal del que también estaban imbuidos los artistas del grupo Secession, que consagrados como estaban en su condición de artistas para liberar al hombre por medio del arte, precedieron en su labor misionera al grupo expresionista de la generación posterior. “Para los artistas de la Secession, el edificio [de J.M. Olbrich] se concibió como un templo, y ellos mismos se sentían sus sacerdotes, sus profetas. Para el espectador, la Secession debía ser un reflejo donde poder elevar el espíritu y protegerse de la fealdad de la vida cotidiana”⁹. La fealdad de la vida cotidiana, el embrutecimiento de un entorno viciado, no se producía en el campo; sino en la ciudad. Por esto, la ensoñación del mundo

alegórico que evocan esas arquitecturas simbólicas, necesitaba desprenderse de la ciudad, y desplegarse en un entorno natural donde medir la fuerza simbólica de sus volúmenes con la grandeza y dramatismo de esa naturaleza inefable.

Elementos como la *gran escalera*, la *torre* como enseña y la configuración de un *entorno protector*, caracterizan la obra alegórica de Anasagasti. El abrigo protector de un entorno apto para la acción de la arquitectura lo construye recurriendo a la forma cóncava con las que Böcklin representaba en su *Tonteninsel*, el lugar del enterramiento. Este lugar de la arquitectura destinado al abrigo de lo sagrado como representación de lo simbólico aparece señalado en estas arquitecturas de Anasagasti con la presencia de dos torres gemelas. Es éste un elemento simbólico recurrente en la obra del arquitecto, que no duda en utilizar más allá del ámbito monumental. El teatro Villamarta en Jerez de la Frontera (1926) es un vivo ejemplo de la intensidad con la que toda esa simbología arquitectónica que él creó, lo acompañó a lo largo de su obra (Fig. 12).

De entre ese conjunto de proyectos alegóricos, a menudo recubiertos con una ornamentación deudora del estilo *wagnerschule*; hay otros proyectos que suscitan un interés particular. Delatan una evolución en el sentido artístico de su obra, manifestada en el progresivo abandono de la forma orgánica *secesionista*; de ese recargamiento ornamental en el que la forma histórica ya había desaparecido y no tenía cabida. Estos cambios, se producían en el ámbito propio del lenguaje y no interferían en el reclamo de la historia a un nivel más profundo del proyecto. Podemos así, ver cómo, ejemplos significativos de la historia de la arquitectura, devienen en modelos capaces de inspirar una obra plenamente contemporánea.

⁸ ABRIL, Manuel. *El arte de Anasagasti*. Rev. Gran Mundo. Madrid, 1914. Nº 2. pp. 23-27. Citado en HERNANDEZ PEZZI, Emilia. op. cit. p. 69.

⁹ KOJA, Stephan. Conferencia *El Friso de Beethoven: origen, programa y polémica*. Madrid: Fundación Juan March, 9 de octubre de 2006.



Fig. 15. *Teodoro Anasagasti. Casa de Correos, (Málaga-1916).*

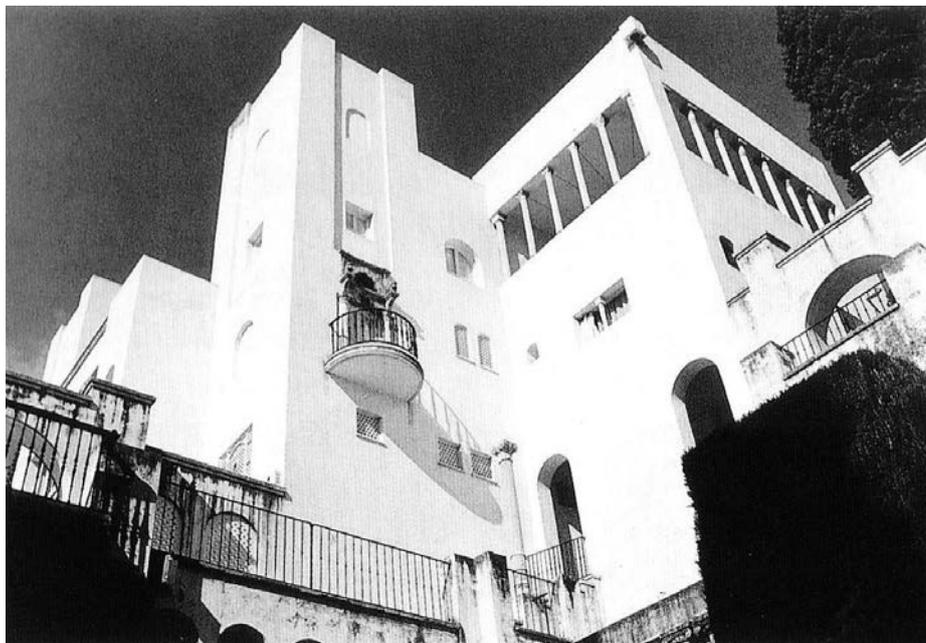


Fig. 16. *Teodoro Anasagasti. Fundación Rodríguez Acosta, (Granada-1921).*

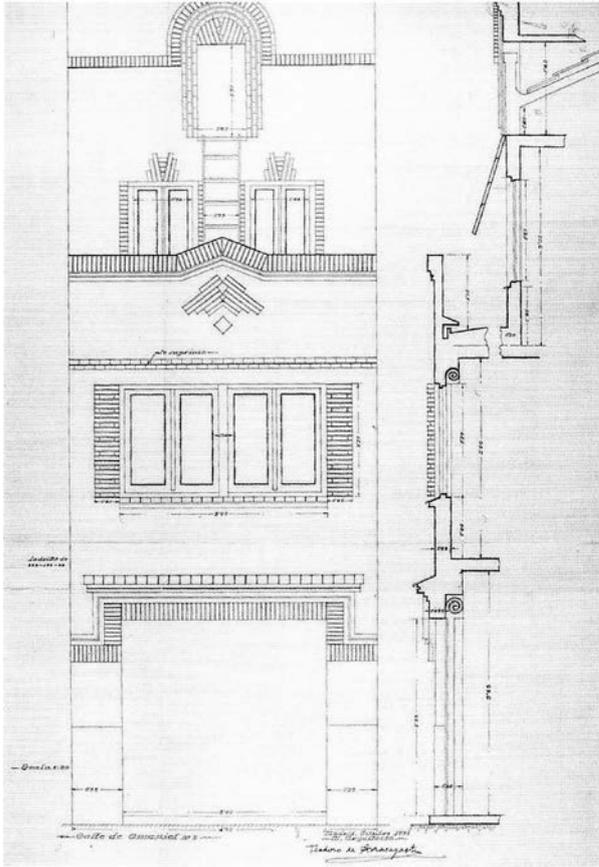


Fig. 17. Teodoro Anasagasti. Edificio de viviendas en la calle Amanuel, (Madrid-1931).



Fig. 18. Teodoro Anasagasti. Casa Erezuma, (Madrid-1934).

En el proyecto Templo del Dolor que junto con otros proyectos ideales Anasagasti presentó en la Internacional de Roma de 1911, la naturaleza aparece como seno protector acogiendo en su regazo cóncavo la presencia luminosa de una arquitectura yacente, plena de solemnidad y rigor. La envolvente curva de la roca muestra en este proyecto una vez más la deuda del arquitecto con la inspiradora obra de Böcklin, en la que el modelo natural es reproducido de una manera más literal. El carácter hierático del conjunto, en el que la arquitectura blanca se recorta sobre el fondo oscuro de la montaña, queda reforzado por la composición axial de los volúmenes, la cual introduce la inmutabilidad de una ley geométrica destinada a gobernar la composición de todo el proyecto en el que quedan perfectamente

alineados, la rampa procesional de acceso; los cuerpos gemelos que a modo de pilonos preceden a la puerta del templo; y finalmente el propio templo contra la roca como un hipogeo. Todo el conjunto emana una reminiscencia antigua donde resulta innegable encontrar en el modelo de la arquitectura egipcia la fuente de inspiración. Tanto las vistas exteriores como la interior del patio (Fig. 13) encuentran su eco en las rampas de Deir el Bahari, y en la disposición canónica de los elementos que caracterizan el templo egipcio. La secuencia temporal de acceso al interior del templo, así como la sugestión psicológica que acompaña la ascensión ininterrumpida desde el exterior hasta el interior profundo del templo, repiten de una manera metódica y precisa la

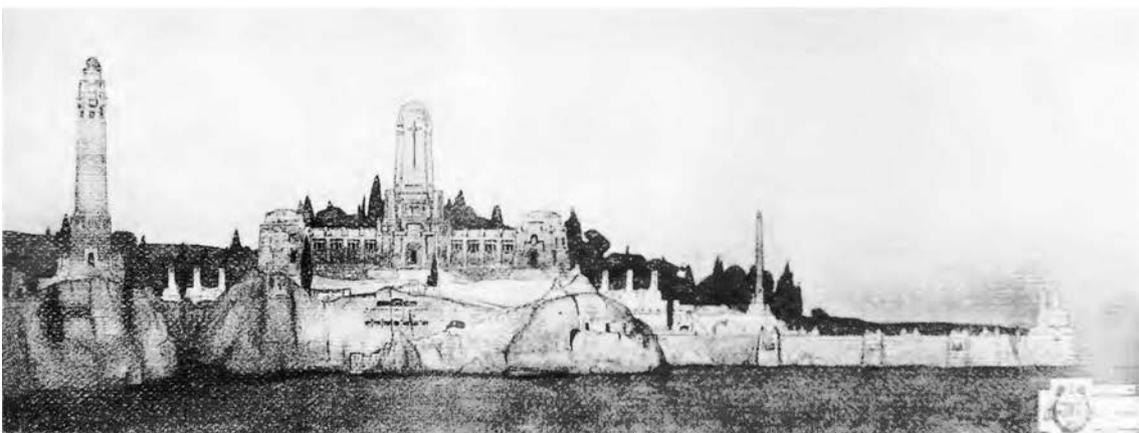


Fig. 19. Victor Eusa. Monumento a un héroe. (1918-19).

Ejercicio realizado en 5º curso de carrera. En la parte inferior vista frontal del "Cementerio Ideal". Proyecto presentado por T. Anasagasti a la Nacional de Bellas Artes en 1910.

experiencia vital y sobrecogedora que se experimenta en el templo egipcio (Fig. 14).

En este proyecto las formas arquitectónicas se han despojado del ornamento innecesario, y los volúmenes aparecen desnudos, con las superficies de sus caras limpias. La abstracción figurativa de las masas de este templo prefigura una tendencia que se ensaya en la Casa de Correos de Málaga (1916); pero que adquiere toda su vitalidad figurativa en la pictórica Fundación Rodríguez Acosta (Granada, 1921) (Fig. 15 y 16).

La contención figurativa de estos ejemplos, derivará hacia una expresión artística en la cual la presencia del material adquirirá un mayor protagonismo. Tras el abandono aparente del adorno sobrepuesto al muro, la necesidad de expresar la forma artística surgirá en esta etapa final, en el valor material de la forma arquitectónica. La forma figurativa *wagnerschule* que aparecía en los primeros proyectos se abandona a favor de un redescubierto valor atectónico del material constructivo. El muro de fachada, como cerramiento del espacio habitable permite tratarlo como mero revestimiento, y en este potencial expresivo del lienzo del muro aparecerán los primeros escarceos de ornamentación geométrica.

La superficie continua del muro ofrece la posibilidad de manifestar un contraste cromático y de textura entre figura y fondo. En el edificio de viviendas (Fig. 17) de la calle Amaniel, 5 de Madrid (1931), se produce una autocontención figurativa del ornamento. La materia no se moldea para interpretar o reproducir un modelo conocido; se despliega un nuevo lenguaje restringido ahora, a las posibilidades modulares que ofrece el material, en este caso el ladrillo. Y con él, Anasagasti elabora un repertorio compositivo en el que usando el ladrillo sin revestir, dibuja sobre el fondo neutro de la fachada una figuración de base geométrica. La potencia figurativa del ornamento con el

que cubría los proyectos iniciales, ha quedado muy disminuida, pero aún se aprecia un cierto *horror vacui*, una inseguridad en la utilización de la pureza abstracta del volumen arquitectónico, y en el uso del vacío como tratamiento estético de esos volúmenes.

En la casa Erezuma (Fig. 18) de la calle Bosque, 29 de Madrid (1934), el juego cromático se confía al ladrillo como único material, y el ornamento producido por el aparejo queda - salvo en las esquinas - plenamente integrado en la superficie de la fachada. La manera virtuosa de aparejar el ladrillo era conocida por Anasagasti a través de la arquitectura mudéjar; pero la abstracción geométrica que manifiesta en esta obra no tiene evocación histórica. Su tratamiento superficial, está más bien inspirado en la obra de los arquitectos de la Escuela de Amsterdam como Michel de Klerk.

Toda esta experiencia final en la obra de T. Anasagasti, encuentra continuidad y desarrollo en la personalísima obra que Víctor Eusa Razquin llevo a cabo en el segundo cuarto del siglo XX. La exploración de este plasticismo basado en la capacidad expresiva del material, ya no contenía el germen poético de aquel primer simbolismo monumental, y acercaba la arquitectura a una esfera tectónica más táctil, donde la percepción sensible causante de la emoción evocadora, había sido reconducida a las posibilidades plásticas del material.

Víctor Eusa.
Monumento a un héroe: ejercicio de realizado en 5º curso (1918-19).

Este ejercicio de curso lo realizó Eusa ocho años después de que T. Anasagasti presentara en la Nacional de Bellas Artes (1910) su proyecto de "Cementerio Ideal". Este tipo de ejercicios de alto valor simbólico, adiestraban al alumno desde su formación, en el desarrollo de conceptos abstractos que

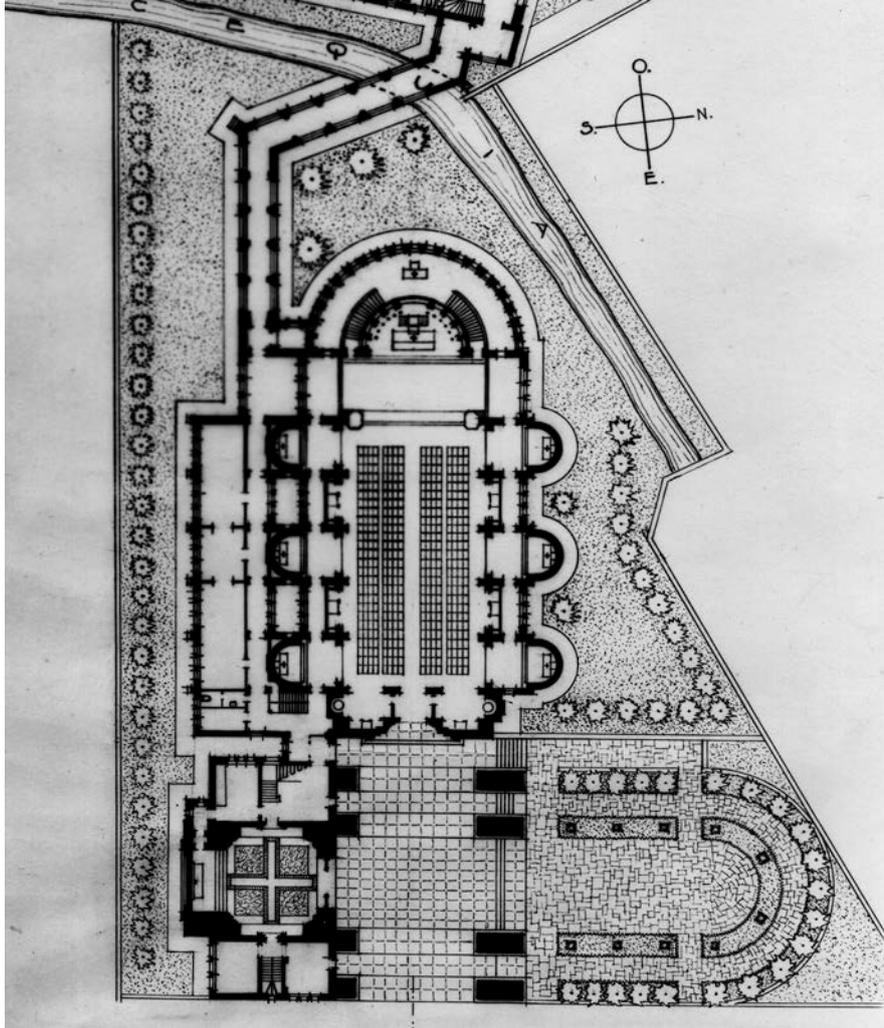


Fig. 20. Víctor Eusa. *San Antonio de Padua: Monumento a los caídos italianos* (Zaragoza-1943-45).

Planta del conjunto.



Fig. 21. Víctor Eusa. San Antonio de Padua: Monumento a los caídos italianos (Zaragoza-1943-45).

Maqueta del conjunto proyectado con la torre de 72 m. de altura y la corona de cruces



Fig. 22. Otto Rieth. Fantasía arquitectónica (1896).

Visión sublime de la arquitectura como antesala del mundo olímpico de lo bello.

requerían para su manifestación de una representación arquitectónica. El alumno que se familiarizaba con estos temas simbólicos desde las aulas y talleres de la escuela de arquitectura, era sensible a las ideas y pensamientos de sus profesores, y en este ejercicio de Eusa se comprueba la poderosa influencia que su laureado profesor ejerció sobre él.

El ejercicio (Fig. 19) representa en su solución final, un grupo funerario muy similar al modelo de Anasagasti de 1910. En la comparación podemos comprobar, cómo los elementos de la arquitectura y la composición académica de este trabajo de Eusa, imitan con gran exactitud el frente del conjunto monumental del “Cementerio Ideal” de su profesor Anasagasti.

*San Antonio de Padua:
Monumento a los caídos italianos en la
Guerra Civil española (Zaragoza-1943-45).*

Tras la guerra civil española de 1936 en la que murieron varios miles de soldados italianos, el capellán capuchino que les atendía, P. Pietro de Varzi, comenzó las gestiones para edificar un mausoleo e iglesia, con el objetivo de agrupar a estas víctimas de la guerra, dispersas por los cementerios de España. Para ello, encontró apropiado un terreno en Zaragoza, a pocos metros del Canal Imperial, en el actual Paseo Cuéllar 10; así como el permiso y la ayuda económica necesaria del Gobierno Italiano, para financiar el proyecto primero (Fig. 20), y las obras después. En tres años quedó terminado



Fig. 23. Víctor Eusa. San Antonio de Padua: Monumento a los caídos italianos (Zaragoza-1943-45). La torre en su estado actual desde el jardín.

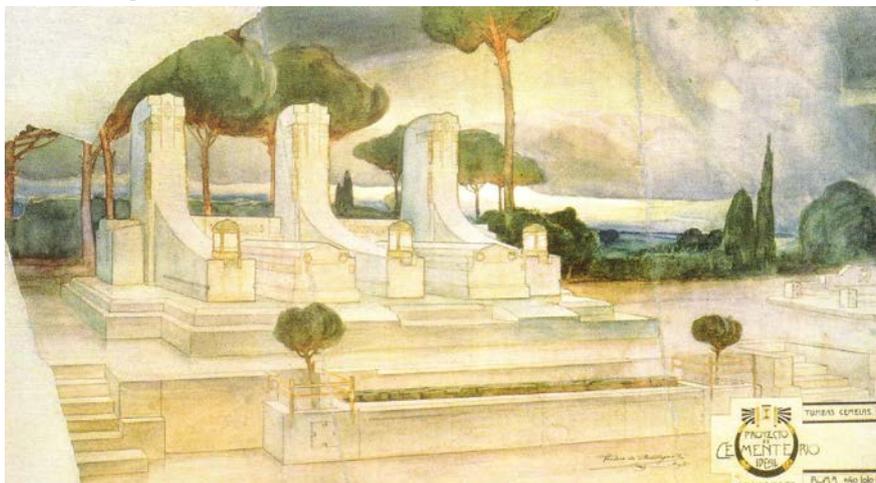


Fig. 24. Teodoro Anasagasti. Cementerio Ideal, (1910).
Tumbas gemelas.

este edificio que comprendía el Mausoleo, donde se guardan los restos mortales de unos 3.000 italianos, y la iglesia dedicada a San Antonio de Padua, pudiendo finalmente inaugurarse el 25 de julio de 1945.

“El recuerdo de los hechos heroicos en los campos de batalla, el que aquella fuera la gran “Cruzada española”, ha llevado a pensar que el lugar más apropiado para ese fin, debe expresar una espiritualidad tal que anule la idea de muerte”¹⁰. Este sentido elevado de la misión que el monumento funerario debía satisfacer, transmitiendo la proyección espiritual que solo la forma arquitectónica es capaz de construir, era una exigencia artística ineludible en la que el arquitecto navarro encontró el reflejo de su temperamento.

Eusa, proyectó con ese afán, una torre en cuyas paredes dispuso colocar ordenadamente los féretros de los caídos en la batalla, según fuera el cuerpo del ejército al que pertenecieran: desde los zapadores en la parte inferior en contacto con la tierra, hasta los aviadores que estarían situado en la parte superior próximos a su medio natural de combate. En el interior de esta torre, una rampa asciende adosada a sus paredes dejando en su centro un espacio libre, a través del cual se ve la gran cruz en el pavimento de mármol de la Capilla funeraria que ocupa toda la base de la torre.

Situado en el centro de la cara sur de la torre, un arco de ladrillo cara vista permite ver desde el exterior el Mausoleo. En la parte más alta de la torre, se instaló la *Campana de los caídos* para transmitir un canto de esperanza que resonara majestuoso en su

¹⁰ “Il ricordo dei fatti eroici dei campi di battaglia, il concetto di quella che fu la grande “Crociata Spagnola”, ha portato a pensare che il posto più appropriato a tale fine, deve esprimere una spiritualità tale che cancelli il concetto della morte”. Texto extraído del folletín divulgativo editado por el Gobierno Italiano con motivo de la inauguración del monumento (1945).

interior¹¹. En lo alto de la torre, se dejó una abertura circular hacia el cielo. Entre la Cruz de la Capilla funeraria y el óculo del techo, Eusa construye un eje cósmico que mantiene en permanente comunión la naturaleza telúrica, con un universo de eternidad.

Atravesado por ese eje simbólico, había previsto colocar una gran cruz en la parte superior (Fig. 21). Una gran cruz que estaría acompañada de otras más pequeñas, y que se iluminarían hacia el cielo por medio de grandes focos. Así, la torre se convertía en faro, en manifestación vital de la unión de lo contingente con lo perpetuo, construía un efecto - hoy desaparecido por la imposibilidad de financiar el proyecto visionario de Eusa - que exaltaba una arquitectura destinada a ensalzar la memoria del héroe.

Esta tensión simbólica que imponía el programa del proyecto, tenía en las arquitecturas visionarias de los arquitectos de la *wagnerschule*, un modelo estético de indudable valor. Eusa conocía esas láminas, y en su biblioteca aún podemos encontrar algún volumen con reproducciones de Otto Rieth, que permiten pensar - ahora que, de su biblioteca original tan solo queda una muestra exigua de lo que fue - que también le resultarían familiares las ilustraciones de Emil Hoppe o Hermann Billing (Fig. 22).

El conjunto formado por el mausoleo y la capilla se agrupaba entorno a dos ejes de composición. Uno, el que recorre la dirección norte-sur para el monumento funerario (Fig. 23); y el que discurre de este a oeste para el edificio religioso. Si atendemos al carácter, las dos partes son independientes y el grupo puede entenderse como la conjunción de dos proyectos en uno. Ambas manifiestan una

¹¹ “Nella parte più alta della torre, verrà installata la campana dei Caduti a trasmettere un canto di speranza che risuonerà maestoso nell’interno della torre”. Texto extraído del folletín mencionado.



Fig. 25. Víctor Eusa. San Antonio de Padua: Monumento a los caídos italianos (Zaragoza-1943-45). Fragmento del proyecto desde el jardín.



Fig. 26. Víctor Eusa. San Antonio de Padua: Monumento a los caídos italiano. (Zaragoza-1943-45). Atrio de acceso a la capilla.



Fig. 27. Víctor Eusa. San Antonio de Padua: Monumento a los caídos italianos. (Zaragoza-1943-45). La visión romántica de la tumba con la evocación de la ruina en este espacio sin techar, parece evidente.

singularidad tanto en su significado como en su representación, que queda confirmada en la propuesta de Eusa, con la composición de cada parte según un eje propio.

A pesar de que el proyecto era en origen más pretencioso - la torre debía de tener 7 plantas más con una altura total de 72 m - el conjunto final construido a pesar de ver su altura final reducida a 42 m, mantiene el vigor de una arquitectura funeraria que encuentra su inspiración en las arquitecturas visionarias y simbólicas de su maestro Anasagasti.

El conjunto funerario de la torre y mausoleo, contiene en sí mismo un tema específico de proyecto: el enterramiento como monumento; y que hace de esta parte una unidad completa y separada del resto, tanto por su carácter como por su significado. La iglesia es una construcción de ladrillo cara vista, y sus formas remiten a modelos conocidos de arquitectura religiosa. Su tamaño no causa

extrañeza, y puede considerarse dentro de los límites de lo usual para este tipo de edificios. La torre en cambio, así como los cuatro muros situados a sus pies, están revestidos de piedra rugosa de gran tamaño, las dimensiones de sus elementos; muros, arcos y la propia torre, no atienden a la dimensión humana, la torre con su altura de 72 m iniciales remite a una escala más colosal, en el que la utilidad queda anulada ante la exigencia de representación.

La estructura de la torre y del pórtico es de hormigón armado, y tienen sus superficies revestidas de piedra negra de Calatorado. El revestimiento no adquiere en este mausoleo el valor testimonial y reivindicativo que sí podemos encontrar en la obra final de Otto Wagner. Si en éste, el revestimiento de la arquitectura manifiesta la voluntad de incorporar la técnica al mundo figurativo; en este ejemplo de Eusa, el revestimiento está tratado de acuerdo a la significación que

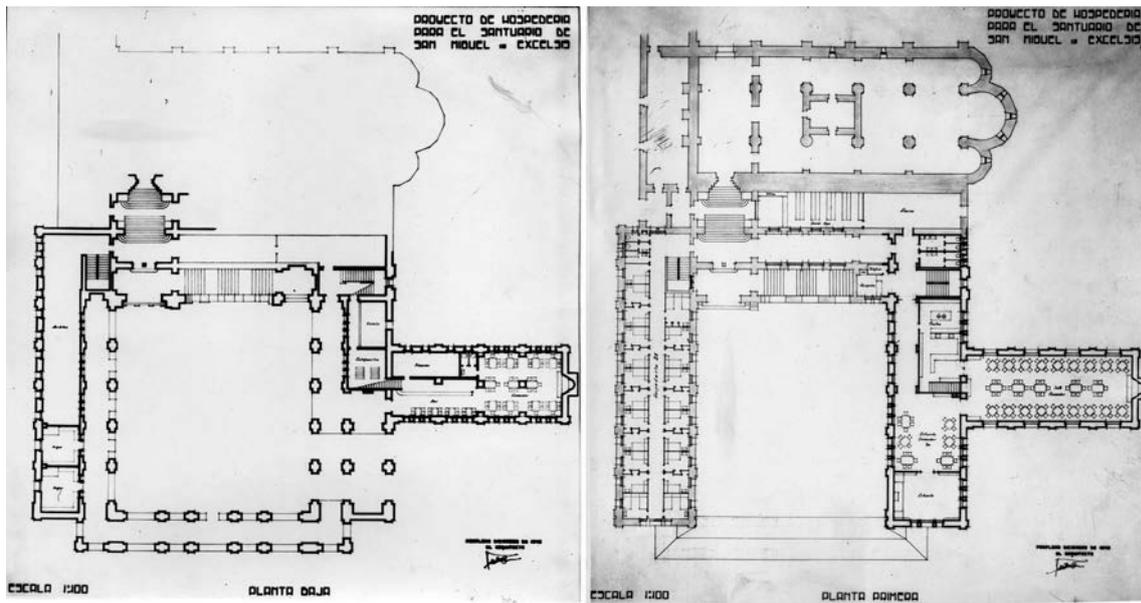


Fig. 28. Víctor Eusa. Santuario San Miguel in Excelsis, Hospedería. (Huarte-Araquil 1942)
Planta Baja y Primera.

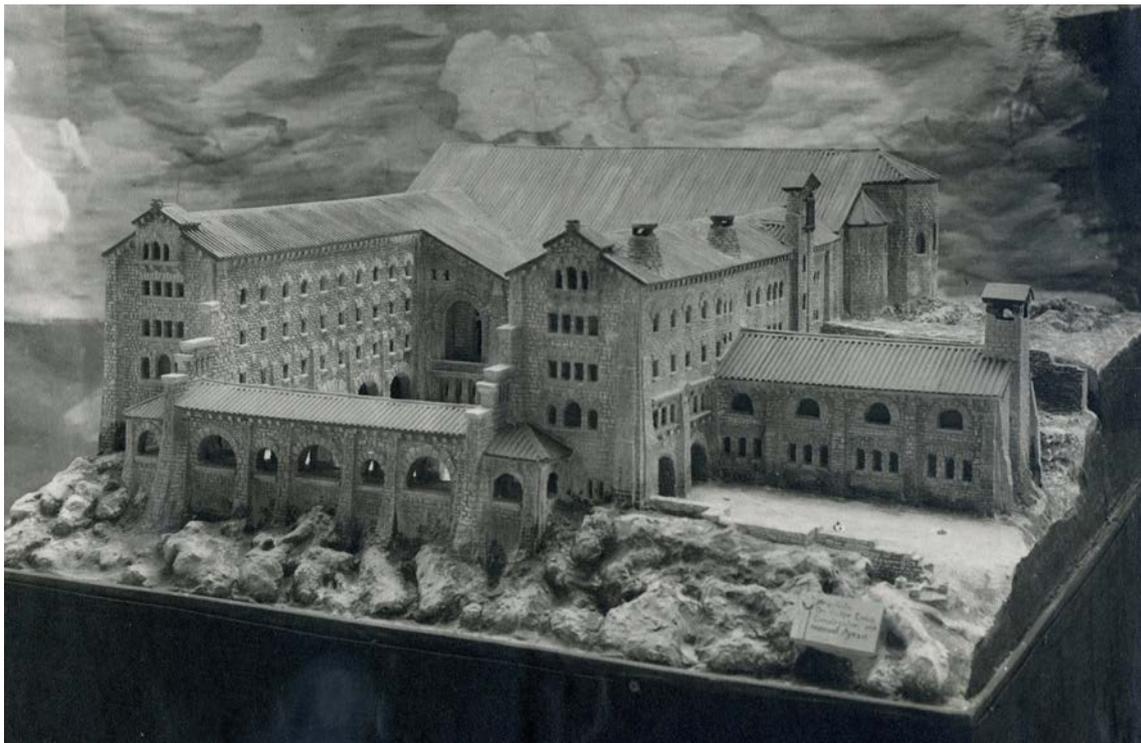


Fig. 29. Víctor Eusa. Santuario San Miguel in Excelsis, Hospedería. (Huarte-Araquil 1942)
Vista de la maqueta desde el sureste.

exige el monumento, y simula en su tamaño, disposición y textura, un sistema tectónico verosímil, y adecuado en su robustez a la grandeza de su significado.

La presencia de los gruesos muros, enhiestos y estáticos, se orientan hacia el jardín como simulacro de un enterramiento que recuerda alguna de las escenas que Anasagasti ideó para su Cementerio ideal (Fig. 24, y 25). Estos muros de sillería, en su confluencia con el eje de la capilla están horadados por sendos arcos de 11 m. de luz cada uno. Y el efecto que esta sucesión de arcos causa en la entrada a la iglesia es de un gran patetismo (Fig. 26). La profundidad del recorrido, la ascensión de las gradas a través de la secuencia de muros, aporta a la experiencia estética, la vivencia de un tempo, de una solemnidad y una gravedad, que sume el ánimo en la atmósfera propia de un cenotafio. Toda esta experiencia vital, se ve condensada en una arquitectura fragmentaria y de una gran solidez.

La disposición secuenciada de los muros, reproduce el espacio interior de una nave que ha perdido la cubierta y se ve incompleta. La falta de cubierta en este trayecto de acceso a la capilla y la definición casual y fragmentaria de la coronación de los muros, aventuran el efecto de una ruina; la evocación de que el tiempo pasa, junto a la presencia de una construcción de gran solidez y dispuesta a perdurar (Fig. 27).

El conjunto monumental, simula una construcción de fábrica que no ofrece carácter alguno de falsedad, permitiendo que la forma tectónica caracterice a la forma arquitectónica. El tratamiento material de la piedra, su dimensión, incluso su aparejo y rugosidad, hacen que el grupo destile la severidad e indiferencia artística, propia de una construcción civil romana. Ante la desnudez que exige la necesidad de representar el monumento como símbolo, apenas hay elementos figurativos, y todo se

confía a la rotundidad de unas formas voluntariamente desnudas, para que nada anule la potencia de su expresión material. Tan solo dos signos, el escudo de Italia que da fe del comitente del proyecto, y las cruces que apenas sobresalen en la cúspide de la torre, denunciando la pertenencia religiosa de los ahí enterrados, alteran discretamente la dureza de esos volúmenes desnudos. En origen, los cuatro arcos del pórtico tenían los gruesos machones de los muros rematados sobre el lado del jardín con *fasci littorio*, elementos que por su evidente significación política hoy han desaparecido. El jardín se sitúa en la parte derecha de los arcos - en la zona norte del grupo arquitectónico - aprovechando la irregularidad del terreno para rehundirlo, y con un tratamiento muy sencillo de los elementos naturales que lo componen para acentuar el ambiente de reposo.

Reconstrucción de la Hospedería para el Santuario de San Miguel in Excelsis: (Huarte Araquil, Navarra, 1942).

El Santuario de San Miguel Arcangel, en la sierra de Aralar en Navarra - término municipal de Huarte-Araquil - se cree que está situado sobre un templo anterior del siglo IX, que resultó destruido, y en su lugar se construyó el actual templo románico de los siglos XI y XII.

Con motivo del incendio que en 1942 destruyó la hospedería del Santuario, Eusa desarrolló ese mismo año un proyecto ambicioso con la finalidad de recuperar las instalaciones que habían desaparecido. El proyecto, reconstruye una arquitectura de tono medieval; un neo-románico que a través del estilo incorpora la nueva arquitectura al contexto arquitectónico del Santuario.

Dado lo escarpado del terreno, el complejo de la hospedería ocuparía un nivel inferior al del santuario. El proyecto de Eusa (Fig. 28 y 29) definiría un espacio público de planta

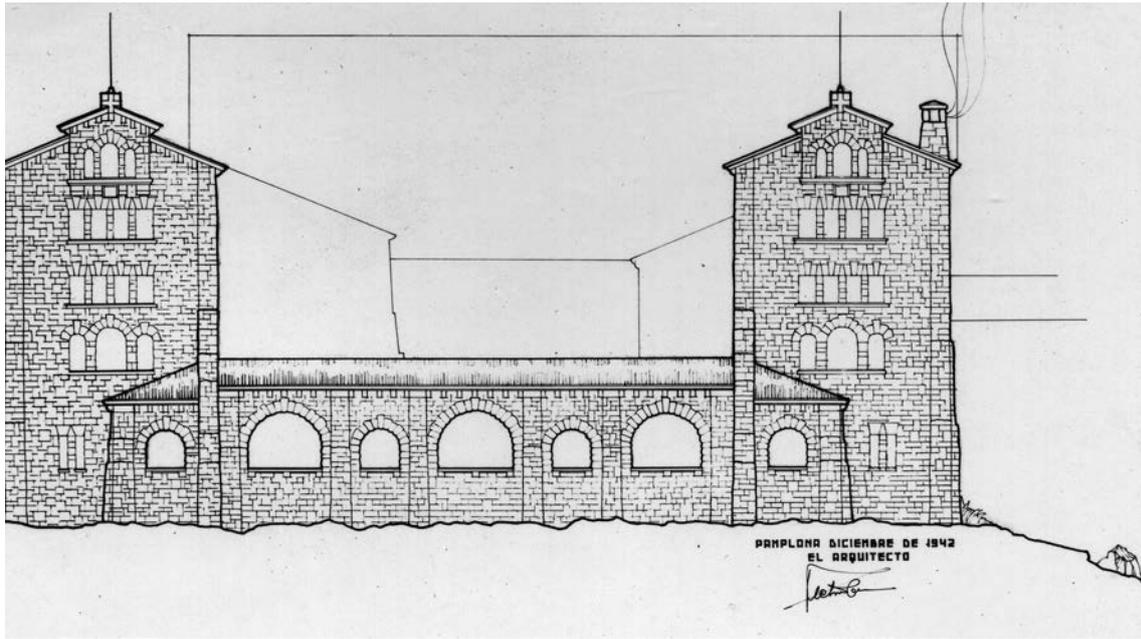


Fig. 30. Víctor Eusa. Santuario San Miguel in Excelsis, Alzado sur. (Huarte-Araquil 1942)

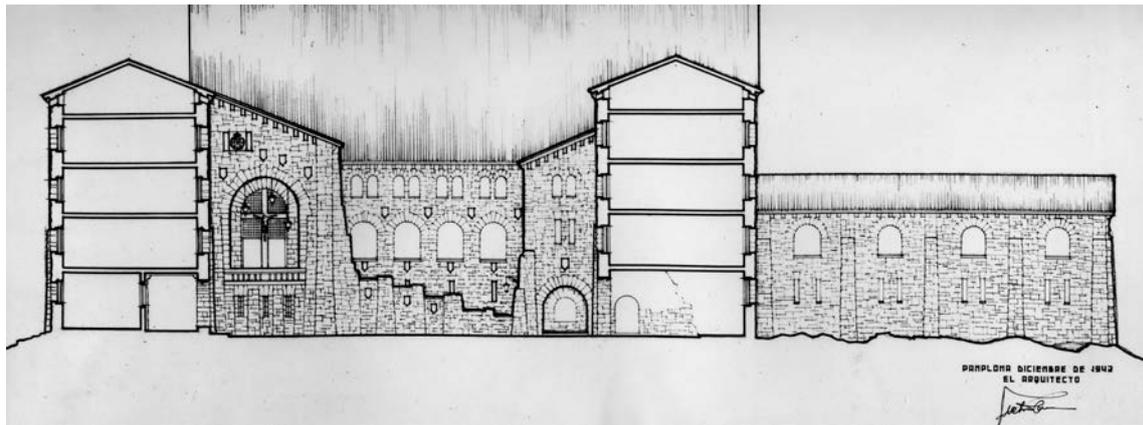


Fig. 31. V. Eusa. Santuario San Miguel in Excelsis, Sección-Alzado int. sur. (Huarte-Araquil 1942)

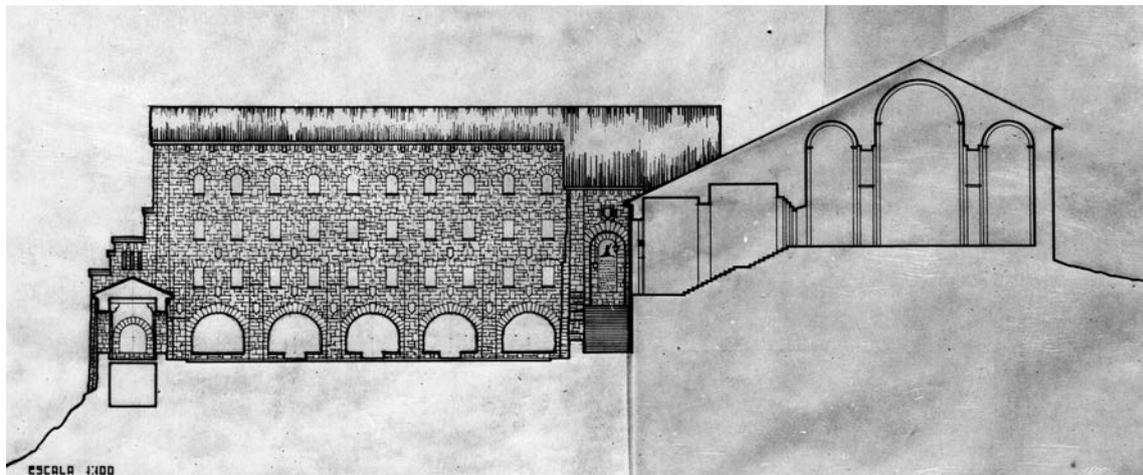


Fig. 32. Víctor Eusa. Santuario San Miguel in Excelsis, Sección-Alzado int. oeste. (Huarte-Araquil 1942)

cuadrada destinado a reunir a los participantes en las romerías que se celebran a este santuario. Según la tradición, la imagen que se venera reproduce al Arcángel San Miguel, tal como se apareció a Teodosio de Goñi en la cima del monte Aralar. El Arcángel San Miguel, se convirtió según establece esta leyenda, en el protector del Reino de Navarra, a quien los reyes y el pueblo invocaban ayuda en momentos de dificultad.

Dos cuerpos de cuatro alturas flanquean el santuario por su lado sur dejando la plataforma abierta a través de un pórtico de arcos irregulares orientando al valle. En el ala oeste se ubicaban las instalaciones de la hospedería y sus servicios; mientras que en el ala este estaban las instalaciones de calefacción, carbonera, cocina y otras estancias para los usuarios y huéspedes. Perpendicular al ala este se adosaba una edificación menor de dos alturas que contenía en planta baja un bar comedor y en la planta superior un comedor que ocupaba toda la planta. Uniendo las dos alas, y adosado al flanco sur del santuario, se disponía una monumental escalera que unía la plataforma de celebraciones con la planta de comedores y estancias (Fig. 30, 31 y 32).

A este conjunto, y aunque no aparece en los planos, pertenece un dibujo que hizo Eusa reproduciendo una vista del Faro (Fig. 33) que acompañaba y completaba las instalaciones descritas. Es la arquitectura que aparece en este dibujo, así como el modo elegido para su representación lo que me interesa señalar en este apartado. Pues en él aparecen esas visiones arquitectónicas evocadoras de un mundo heroico. La imagen del héroe sale aquí al paso como representación idealizada del cristiano católico, ensalzado en la obligación moral de librar una cruzada personal frente a ese mundo exterior que él percibe agresivo y sin dios. Unos héroes que en la vista de Eusa

aparecen escalando esforzadamente la gran escalinata que conduce al faro, luz guía que conduce al creyente, residencia de la Verdad. El símbolo que ondea a la derecha del grupo, transforma la escena en un acto patriótico, en el que fe y nación permanecen inextricablemente unidas. Una escena que rememora a esas otras arquitecturas épicas que encontramos en los dibujos de O. Rieth, o las reproducciones de E. Hoppe para la revista vienesa *Der Architekt* (Fig. 34).

Monumento al Sagrado Corazón (Tudela, Navarra. 1942).

El monumento al Sagrado Corazón que proyectó Eusa (Fig. 35), está situado en lo alto del cerro de Santa Bárbara, dominando la ciudad de Tudela. Su posición avanzada y dominante sobre el territorio circundante - el río Ebro se encuentra a sus pies - no pasó desapercibida en la historia de la ciudad, y aunque hay sospechas de que pudo haber fortificaciones en esa ubicación desde la época romana, la verdad es que los restos más antiguos que pueden datarse se fechan en el siglo IX durante la dominación musulmana de la península. Esta alcazaba en manos cristianas se transformó en un castillo medieval y posteriormente, una vez desaparecida su necesidad defensiva, Carlos III El Noble lo transformó en palacio real. Durante el siglo XVI, los acontecimientos no fueron propicios para esta destacada edificación que produjeron su declive hasta su casi desaparición física¹². A principios del siglo XVII, aprovechando los restos maltrechos del torreón principal, se edificó la

¹² Fue demolido en 1516 por orden del Cardenal Cisneros, reduciendo las torres y rellenando los fosos. Carlos I de España, V de Alemania donó los materiales del castillo a la ciudad agravando la integridad de la construcción que fue degradándose, al punto de transformar en un despojo de lo que fue, y sus inmediaciones y fosos en vertederos improvisados con el material de desecho del edificio.



Fig. 33. Víctor Eusa. *Santuario San Miguel in Excelsis, Faro.* (Huarte-Araquil 1942).

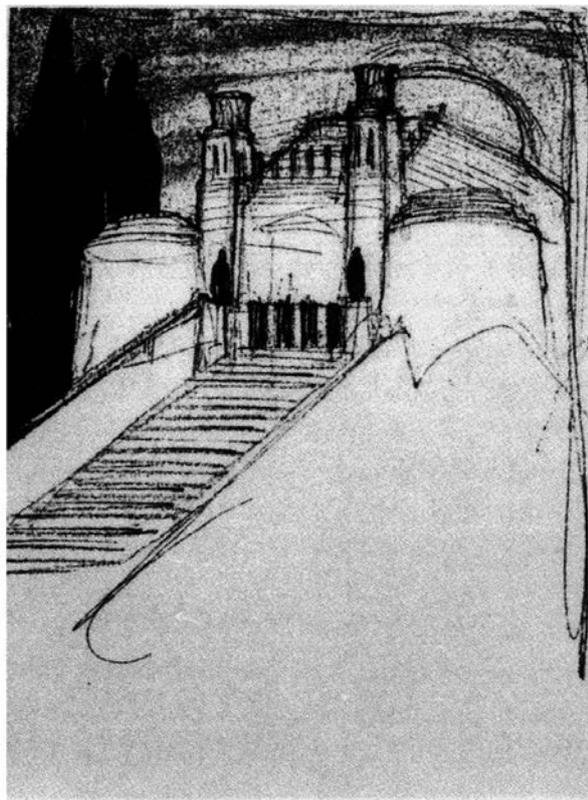
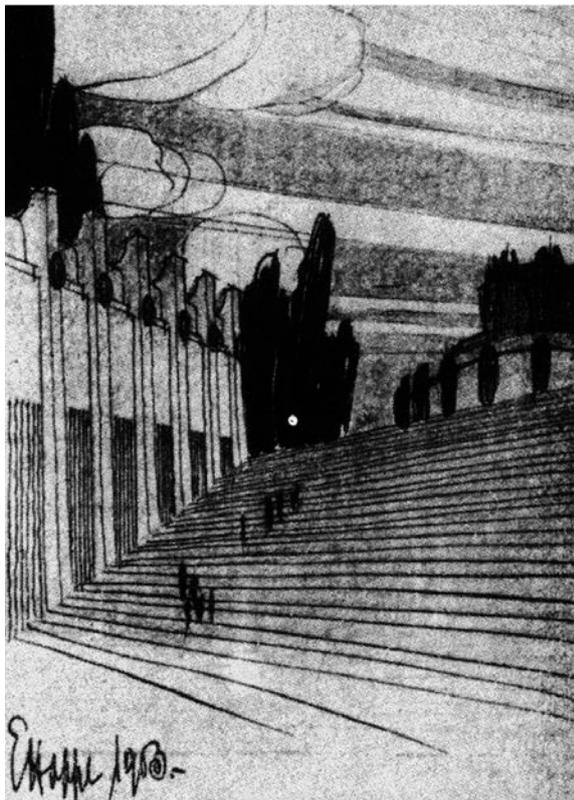


Fig. 34. Emill Hoppe. *Fantasías arquitectónicas* publicadas en *Der Architektur* (1904)



Fig. 35 Víctor Eusa. *Monumento al Sagrado Corazón. (Tudela 1942)*
Foto del día de la inauguración. Festividad de Cristo Rey, 25 de octubre de 1942.

ermita de Santa Bárbara. A pesar de su uso religioso, su posición estratégica hizo que siguiera manteniendo funciones defensivas para la población. Ya en el siglo XIX, los franceses transformaron la ermita en fortificación. El destino militar del sitio era innegable, y la convivencia de la religión con la milicia no podía prosperar. Para evitar que esta atalaya cayera en manos del enemigo, en 1816 Espoz y Mina volvió a demoler la edificación de la ermita. Aun hubo durante ese siglo XIX algún intento por consolidar la ruina construyendo un pequeño fuerte.

Los avatares de la historia, han construido en la memoria colectiva la imagen de la construcción sobre el cerro de Santa Bárbara como un símbolo de la población, pleno de significado. El proyecto de Eusa, mantiene el vestigio de la ruina que no oculta el origen militar que significó por vez primera el vínculo de relación mutua entre la ciudad y el lugar. En el contexto sociocultural de 1942,

lo religioso ejercía el poderoso influjo de un adoctrinamiento evangélico, era aquello que definía la unidad social al tiempo que mostraba la particularidad nacional frente a lo extranjero. Sobre la ruina vieja, Eusa construye la ruina nueva, la reposición de un fragmento del fuerte, la construcción a la postre de un baluarte, que mostrado como ariete espiritual fuera capaz de fustigar las embestidas beligerantes de una espiritualidad atea proveniente del exterior.

La construcción de este emblema necesitado de significar lo que se es; pero también aquello a lo que se aspira ser; encuentra su modelo estético en la representación de la ruina. La ruina como símbolo de aquello que habiéndose desprovisto de lo innecesario, de toda contingencia caduca, solo muestra lo sólido y firme, aquello destinado a perdurar: lo esencial. Esta visión romántica exenta de toda referencia a la forma clásica, permite en su desnudez, mostrar la consistencia rocosa



Fig. 36. Otto Rieth. *Composición para una decoración teatral* (1896).



Fig. 37. Víctor Eusa. *Monumento al General Sanjurjo*.

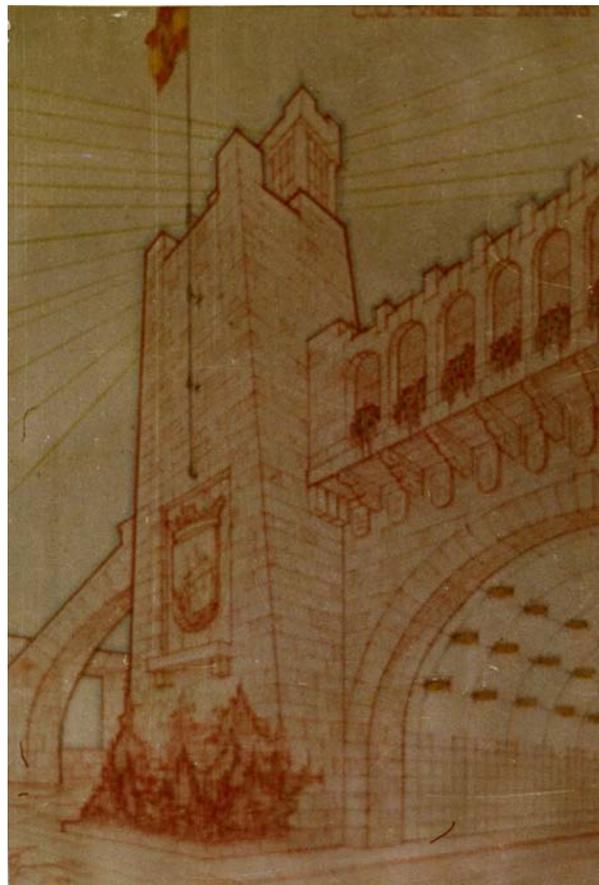


Fig. 38. Víctor Eusa. *Túnel del Antiguo (San Sebastián)*.



Fig. 39. Víctor Eusa. Iglesia sin torres.
"Ego sum veritas"

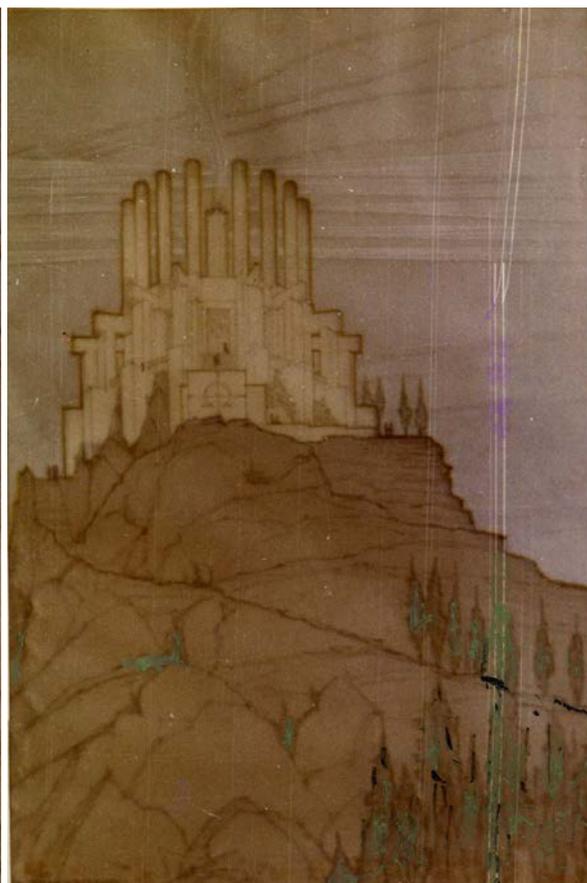


Fig. 40. Víctor Eusa. Crematorio.

de esa creencia que a través de la figura de este "Sagrado Corazón" queda ensalzada como monumento colectivo.

Monumento al General Sanjurjo.

Con ocasión de un recuerdo homenaje al General Sanjurjo, Eusa llevó a cabo la instalación de una pequeña escenografía en una de las capillas de la Catedral de Pamplona. Presidía la escena un gran crucifijo colocado a contraluz frente al ventanal de la capilla. Ésta estaba a su vez, cruzada por la bandera española que hacía el efecto de un cortinaje por el que se filtraba la luz transformando el espacio arquitectónico en una atmósfera de recogimiento. La posición de la bandera - cruzando el ancho del ventanal de arriba abajo - introducía en la composición arquitectónica un dinamismo que recordaba alguna de las composiciones teatrales de Otto Rieth (Fig. 36). En la parte

inferior de este "cuadro", y situado contra la pared, había un altar apoyado sobre dos gradas. A los pies de este altar yacía finalmente el sarcófago mortuorio del militar homenajeado, que a su vez, permanecía custodiado por las llamas de cuatro lámparas (Fig. 37).

Todo el conjunto estaba organizado por un único eje compositivo que ponía en relación cada una de las partes ordenando las en una estricta secuencia jerárquica. La composición resultaba hierática y serena, de una gran quietud como corresponde a un monumento funerario, que tan solo se veía alterado por el movimiento lánguido y blando de la bandera a media asta.

Fantasías arquitectónicas.

En las postrimerías de su vida profesional, cuando Eusa hubo abandonado la práctica

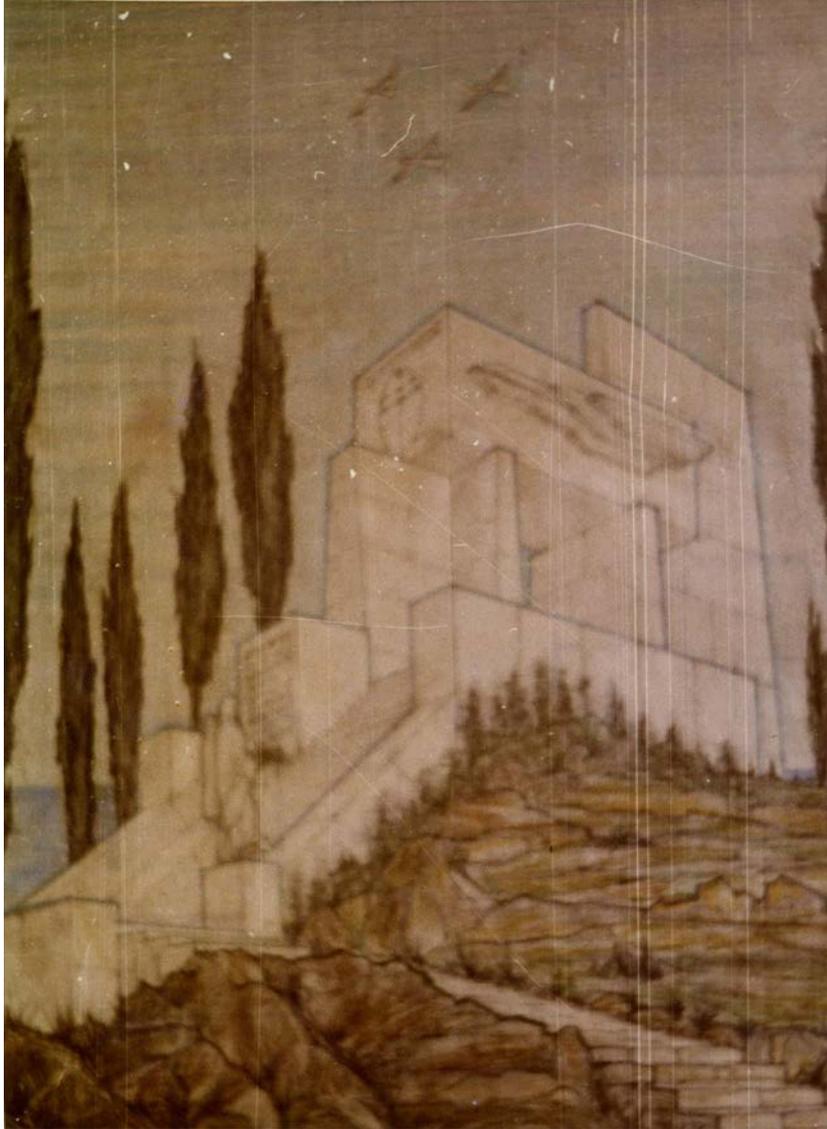


Fig. 41. Víctor Eusa. *Tumba para el hijo de Onassis, Alexander*. (1973).

Las visiones de estas arquitecturas ideales se ofrecen desde un punto de vista obstinadamente bajo, reforzando psicológicamente el hecho de que lo humano y terrenal habita un plano inferior, separado de ese otro nivel superior por ahora relegado a un mundo de héroes, y destinado a lo sublime.

profesional, continuó su actividad como arquitecto proyectando y aplicándose, en la imaginación de arquitecturas sin encargo, en las que no había límite ni para el tema ni para la imaginación.

Tras una copiosa vida profesional, estas arquitecturas redentoras satisfacían en el ánimo del arquitecto inquietudes no satisfechas y encauzaban la energía vital de un arquitecto que no podía dejar de serlo.

Víctor Eusa, un hombre profundamente religioso, realizó una serie temática de dibujos sobre los lugares santos de Palestina. En estas reconstrucciones aún late la herencia inspiradora de su profesor Anasagasti, y en la reconstrucción del “Santo Sepulcro” que realiza Eusa, se encuentran presentes las atmósferas que aquel dibujara en su “Templo del dolor”.

Las otras fantasías arquitectónicas que han sobrevivido al paso de los años, muestran temáticas muy variadas, y van desde propuestas de reforma para arquitecturas existentes como la versión dibujada para la “mejora” del “Túnel del Antiguo” en San Sebastián (Fig. 38), la vista de una “Iglesia sin torres” (Fig. 39), o las visiones más excelsas sublimes de un “Crematorio” (Fig. 40) y la “Tumba para el hijo de Onasis” (Fig. 41).

En el trayecto de esta obra de Eusa que he expuesto hasta aquí, altamente afectada por la exaltación del valor simbólico de la obra artística, encontramos presente, la experiencia romántica del XIX.

9. EXPRESIONISMO

La afirmación personal en el nuevo estilo

Durante el siglo XIX, los artistas y arquitectos buscaron denodadamente un nuevo modo de expresión que representara verazmente el auténtico espíritu de la época. Había factores psicológicos en esa sociedad cambiante que urgían la necesidad del cambio: el uso indiscriminado de las formas históricas había dejado exhausta su capacidad de expresión y la vertiginosa industrialización había provocado cambios profundos en una sociedad que se veía arrastrada por la velocidad del desarrollo técnico. Los artistas y arquitectos como miembros sensibles de esa sociedad en plena transformación, manifestaban públicamente la exigencia de un estilo propio que resultara útil y eficaz para representar la nueva realidad.

A pesar del deseo rupturista e innovador, la inercia de una tradición consolidada a lo largo de los últimos seiscientos años hacía difícil si no imposible ese acto heroico y revolucionario que impusiera con determinación las nuevas ideas. Fue necesaria la eclosión de la Gran Guerra (1914-18) para que ese paisaje físico y espiritual quedara transformado definitivamente en un campo yermo a partir del cual todo estaba por hacer, y todo quedaba por construir.

El colapso conmocionó a una sociedad estupefacta que necesitaba del amparo de un arte que fuera capaz de expresar y hacer comprensible la nueva realidad. Esos grupos de artistas determinados a expresar plásticamente la nueva realidad se constituyeron definitivamente como la *avant-garde* espiritual. La reconstitución moral de esa sociedad seriamente dañada tenía su trasunto estético en la reconstitución de un arte que veía ahora, cómo “la vida del hombre culto contemporáneo se aleja gradualmente de la naturaleza; se convierte más y más en una vida a-b-s-t-r-a-c-t-a”¹, y por lo tanto había decidido abandonar lo anecdótico y particular de una realidad figurativa y natural, por otra realidad más atenta a los caracteres absolutos; una realidad última y abstracta, expresada a través del carácter permanente de la geometría, a través de lo “espiritual en el arte”.

Esta actitud resultaba tremendamente novedosa y original en un palmarés artístico dominado hasta entonces por una tradición.

¹ Con esta declaración, Mondrian comienza su artículo en el número inicial de la revista *de Stijl*. BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A. 1985. p.161.

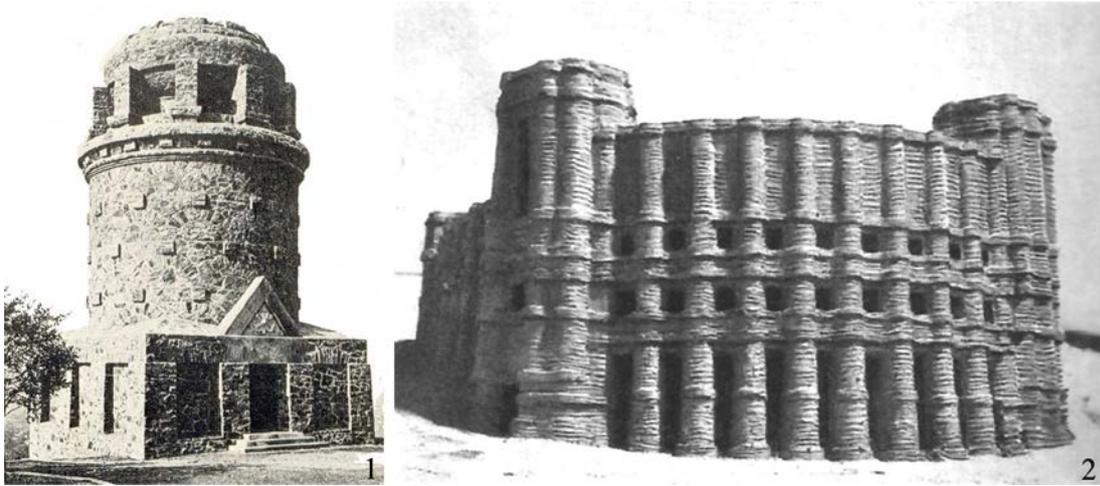


Fig. 1. Arquitecturas megalíticas y primitivas.

Como cabía esperar de un arte que no reconocía canon alguno, al expresionismo no le interesaba la armonía si no el carácter (Wolfgang Pehnt. *La arquitectura expresionista*. p. 21).

1. Wilhelm Kreis. Torre de Bismarck, Lössnitz, Dresde (1902).

2. Hans Poelzig. Propuesta de Concurso para el Monumento a Bismarck en Bingerbrück (1910).

figurativa que encontraba en la historia la sustancia de la que extraía su inspiración. En ella se alojaban los tipos, los modelos de referencia y los ejemplos de imitación. Lo novedoso, lo raro y original ya no extrañaba, se habían incorporado con éxito al acervo cultural y artístico a lo largo de la centuria anterior admitiéndose con naturalidad en las manifestaciones artísticas. “En realidad, la “decadencia de todas las categorías actuales del arte” como condición previa de lo nuevo (Gottfried Semper), el énfasis sobre virtudes morales como la honestidad, la naturalidad y la espontaneidad, y una dedicación religiosa a lo novedoso y lo original constituyeron el polémico equipamiento básico de casi toda la vanguardia”².

El pasado remoto: la búsqueda del origen para un nuevo renacer cultural.

En la agitación cultural de esos años, no todo movimiento artístico de ánimo redentor, se veía en la tesitura moral de renunciar a la

historia como condición *sine qua non* de su voluntad artística. El Estilo internacional fue el que llevó más lejos esta actitud secesionista y aún así, su ruptura no fue completa. Otros movimientos observaron la historia con una mirada más antiacadémica que anti histórica para fundamentar en su actitud heterodoxa, la ortodoxia disciplinar desde la que construirían el nuevo arte. El expresionismo reunió en torno a sí, multitud de sensibilidades que tenían en común su interés en la capacidad de la obra artística por causar emoción, en el efecto psicológico que la arquitectura era capaz de provocar. Encontraron en el pasado remoto de culturas primitivas y exóticas la ocasión de retornar a un origen de la humanidad casi desaparecido, y que se ofrecía como trampolín para ese impulso definitivo que permitiría alcanzar una cultura más elevada y más auténtica (Fig. 1). Cuando la arquitectura comenzó a exigir la construcción de muros exentos de decoración, una acusada sencillez, y el pronunciamiento de un marcado carácter, Egipto se presentó como el nuevo pasado renacido al que acudir. El templo de Horus en Edfu o el recinto funerario de Saqqara (Fig2)

² PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1975. p. 49.



Fig. 2. La arquitectura egipcia ofrecía a la arquitectura expresionista una volumetría definida y carácter monumental.

1. Pilonos de acceso al templo de Horus en Edfu (Siglo I a.C.).
2. Acceso reconstruido al recinto funerario de Zoser, Saqqara (ca. 2650 a.C.).

resultaron especialmente atractivos para algunos miembros del grupo expresionista como P. Bonatz y F.E. Scholer o W. Gropius y A. Meyer que imitaron en sus proyectos esas volumetrías limpias y la abstracción de la línea geométrica sencilla (Fig. 3). Bonatz y Scholer infundieron a los cuerpos laterales bajo la gran torre de la Estación Central de Stuttgart, la sólida robustez del muro ciego que delimita el recinto sacro de Saqqara. Incorporaron las ventanas de las plantas inferiores en grandes nichos verticales que favorecieron la unidad volumétrica de una construcción robusta y abstracta en la que los elementos arquitectónicos que delatan la actividad en el interior del edificio resultan accidentes inocuos para la forma dominante del conjunto. Gropius y Meyer por su parte reprodujeron de un modo menos alegórico, en su fábrica modelo para la Werkbund de Colonia, el muro macizo y estriado egipcio, al que añadieron un acceso flanqueado por dos cuerpos simétricos como una reminiscencia de los pilonos que flanquean la entrada al templo de Horus en Edfu. Eusa también experimentó la seducción de esta arquitectura cuando en la segunda mitad de los años veinte, realizó un viaje por el Medio Oriente que incluía la estancia de unos días en Egipto. Queda constancia del impacto

emocional que esta visita causó en su ánimo, y quizás una parte de la razón que explique el tratamiento estricto y geométrico de los volúmenes de las capillas laterales del Seminario Conciliar de Pamplona (1931) radique en los recuerdos de este viaje (Fig. 4) de los que queda constancia en este fragmento de sus notas del viaje:

“El Oriente magnífico, maravilloso, el Oriente lleno de luz y de armonía, el Oriente lleno de vida y misticismo, ha aparecido por fin ante mí, con toda su fuerza y esplendor en esa inolvidable tarde de Masr-el-Kâhira”³ (Fig. 5).

Lo antiguo, que a través de la experiencia expresionista ya no quedaba tan lejano, permitió fijar una afinidad electiva entre aquel pasado y ese presente, y en ese espacio temporal disminuido, el misterioso Egipto proporcionó su imagen sólida y eficaz para impregnar a ciertas obras arquitectónicas de un carácter monumental, y de su estabilidad intemporal.

En la búsqueda de un origen para el rescate de la nueva cultura, el gótico fue uno de los

³ Apunte manuscrito de V. Eusa en unas cuartillas del The Continental - Savoy, Cairo durante su viaje a Egipto, posiblemente en 1923.



Fig. 3. La arquitectura expresionista extrajo de la arquitectura egipcia la definición volumétrica libre de ornamento y la marca de un carácter monumental.

1. Walter Gropius y Adolf Meyer. Edificio administrativo de una fábrica modelo. Werkbund, Colonia (1914).
2. Paul Bonatz y Friedrich Eugen Scholer. Estación ferroviaria, Stuttgart (1915).

La arquitectura egipcia aportaba para los arquitectos expresionistas la determinación de una geometría axial y estática en la composición de los volúmenes (1), así como el tratamiento murario de una gran potencia formal por su solidez, y por su tratamiento netamente estereotómico. Este tratamiento arquitectónico perseguía como fin último dotar a la arquitectura de un marcado carácter monumental.

estilos que sobrevivió al rechazo colectivo que los artistas del siglo XX manifestaron sobre la generalidad de los estilos históricos. “Los arquitectos rechazaron aquellas épocas excesivamente explotadas durante el siglo XIX, con excepción del gótico y el barroco alemán, que parecían haber encontrado un partidario en Hans Poelzig”⁴. El grupo de arquitectos expresionista compartía su afinidad ideológica con el ideario político del socialismo. Esta actitud sensible hacia el trabajo social y colectivo les predispuso con gran receptividad hacia autores como Geoffrey Chaucer (1343-1400) o Piotr A. Kropotkin (1842-1921) que veían en el Medioevo el atisbo de una sociedad proto-anarquista, la referencia real de una sociedad de individuos emancipados del poder dominante.

G. Chaucer sorprendió con la publicación de su obra en un inglés popular, cuando los idiomas “oficiales” de la literatura inglesa eran en esa época el latín y el francés. Esta

actitud novedosa sería considerada en los siglos posteriores como un acto de afirmación nacional frente al dominio cultural y político de Francia e Italia. Mario Manieri-Elia analiza esta circunstancia en su estudio sobre William Morris, y reconoce en la obra de G. Chaucer la inspiración de “un horizonte anarco-católico” al que referir las ideas socialistas de W. Morris. El autor de *The Canterbury tales*, se muestra a través de su obra, y en palabras de M. Manieri-Elia, como un “contra-sistema” sugeridor de “un anarquismo vitalista a medio camino entre las dos especies - llamadas, quizá, a confundirse - de Dios y el sexo”⁵. La reunión de un grupo de hombres y mujeres animados por un mismo afán, la cooperación necesaria entre las diferentes personalidades individuales en pro del bien común son otros aspectos que M. Manieri-Elia señala como subyacentes en la obra del autor inglés.

⁴ PEHNT, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 49.

⁵ MANIERI-ELIA, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 2001. p. 73.



Fig. 4. Víctor Eusa. Capilla lateral del Seminario Conciliar, Pamplona (1931).

La precisa definición y densidad material de los volúmenes, remiten a un tratamiento estereotómico de la forma arquitectónica, al entendimiento de la forma construida como un todo indivisible. La línea geométrica abstracta define la oquedad en el volumen macizo colaborando con esa volumetría limpia y sin ornamento adherido en impregnar de carácter monumental esa sólida masa construida.

Más próximo en el tiempo, y por lo tanto con una capacidad de influencia mucho más directa, Piotr A. Kropotkin desarrolló en su obra “Apoyo mutuo: un factor de la evolución” (1902) el concepto de “ayuda mutua”, en la que ensalza la cooperación, la reciprocidad y el trabajo en equipo. Para ello identificó en la Edad Media el momento histórico en el que la unión de fuerzas entre hombres y mujeres produjeron los grandes resultados que aún hoy admiramos, en una explícita referencia a las ciudades de esa época y sus edificios admirables: “En cualquier ciudad pequeña, en cualquier parte donde los hombres encontraban o pensaban encontrar cierta protección tras las murallas de la ciudad, ingresaban en las “conjuraciones” (cojurations), “hermandades y amistades” (amicia), unidas por un sentimiento común, e iban atrevidamente al encuentro de la nueva vida de ayuda mutua y de libertad. Y lograron realizar sus

aspiraciones tanto que, en trescientos o cuatrocientos años cambió por completo el aspecto de Europa. Cubrieron el país de ciudades, en las que se elevaron edificios hermosos y suntuosos que eran expresión del genio de las uniones libres de hombres libres, edificios cuya belleza y expresividad aún no hemos superado”⁶.

El entusiasmo de este relato, ofrecía en la imagen que proyectaba de la sociedad medieval, la esperanza de una redención del individuo con el mundo y con su época.

⁶ KROPOTKIN, Piotr Alekseyevich. *El Apoyo mutuo: un factor de la evolución*. Móstoles: Ediciones Madre Tierra, 1989. p. 173.

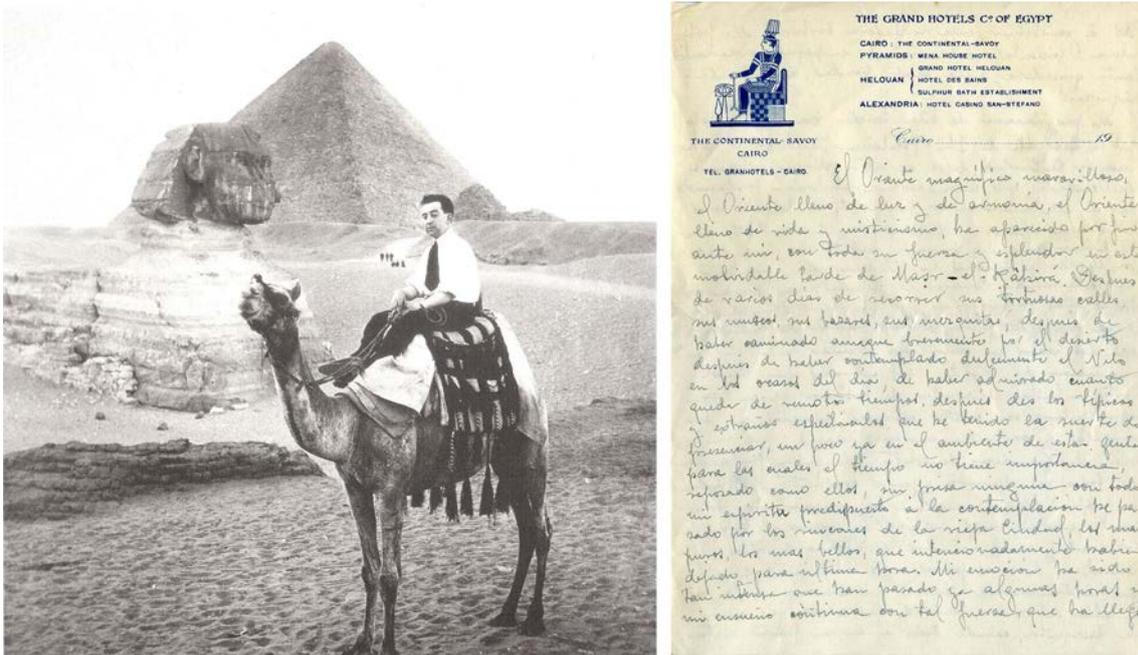


Fig. 5. Víctor Eusa en su visita a las pirámides (1923).
Una de las cuartillas con las impresiones del viaje.

El Medioevo y por extensión lo gótico presentaban una cierta afinidad ideológica entre la hermandad gremial medieval y el sindicalismo del movimiento obrero de la época moderna⁷. Esta afinidad electiva entre un pasado histórico y un presente activo y revolucionario, fue sin duda facilitada por autores como los mencionados, que presentaron la sociedad medieval como una sociedad fraterna, “una comunidad de espíritus libres y emancipados por el derecho que confiere el ejercicio del talento”⁸.

En la idea sugerida por estos autores, de una construcción colectiva a partir de múltiples individualidades aglutinadas en torno a una

feliz fraternidad, subyace el núcleo de un anarquismo que en G. Chaucer encontramos premonitorio y que en P.A. Kropotkin resulta decididamente explícito. La Edad Media como momento libertario del pasado, reaparecía así mismo, como una época de florecimiento artístico, cuya causa, un tanto idealizada eso sí, debía encontrarse en la unión fraterna de los gremios, en el trabajo comunitario, en definitiva, en el “apoyo mutuo” entre los individuos, congregados en torno a la misión colectiva de una sociedad supraindividual, que se veía dinamizada por el afán de un destino común.

Autores como los mencionados ayudaron con su obra, a configurar una disposición de ánimo en el espíritu de ese grupo ilusionado de arquitectos centro europeos hacia un arte gótico, que en la lucha reciente llevada a cabo durante el siglo XIX, no solo reproducía en un nuevo contexto el enfrentamiento antiguo entre “*anciens et modernes*”, si no que los investía de una cierta rebeldía como atributo necesario para el ejercicio de la vanguardia militante.

⁷ En este sentido resulta oportuno mencionar la viva sensibilidad que el expresionismo alemán de la época mostró hacia los movimientos sociales. El gran activismo de arquitectos como B. Taut, propició la creación junto con el crítico Adolf Behne del *Arbeitsrat für Kunst* (consejo obrero para el arte), y al que más tarde se adhirieron arquitectos como W. Gropius, E. Mendelsohn, O. Bartning y L. Hilberseimer, todos ellos ligados en algún momento al movimiento expresionista.

⁸ MANIERI-ELIA, Mario. *Op. cit.* p. 57.



Fig. 6. Alfred Messel. Almacenes Wertheim, Berlín (1900).

A comienzos del siglo XX lo gótico mantenía su presencia; pero ahora, asimilada a los grandes edificios de la época moderna, que como los grandes almacenes representaban el comercio en una incipiente sociedad de consumo.

Lo gótico resultaba altamente sugestivo y no tanto por la seducción de la forma figurativa. Una forma que contenía en su manifestación más excelsa, en la catedral, los principios de una abstracción en los que la vanguardia artística más militante intentaba con denuedo encontrar la expresión apropiada del “hombre culto contemporáneo”. Lo que entusiasmaba a los expresionistas del arte gótico era el espacio “catedralicio”, el efecto patético que ese interior arquitectónico causaba en el ánimo sensible. Porque lo gótico, además, representaba en la imagen de la catedral, el trabajo colectivo, la acción social de un esfuerzo en común bajo el interés de un único propósito.

Esta visión romántica de la sociedad medieval, proyectaba desde el pasado una imagen idealizada en la que se reflejaba el ideario de izquierdas que incluía e sus cuadros militantes, también a los artistas. El

historiador y filósofo del arte Herbert Kühn (1895-1980) lo expresó de un modo certero cuando observó que “El expresionismo es como el socialismo, el mismo grito contra el materialismo, contra el anti-espíritu, contra la máquina, contra la centralización, por el alma, por Dios, por lo que hay de humano en el hombre”⁹. Esta identificación con lo gótico en el plano ideológico, encontró en la esfera artística una apoyatura teórica en la obra de Wilhelm Worringer (1881-1965) *La esencia del estilo gótico*, pero sobre todo, con la influyente *Abstracción y Naturaleza*; y en el crítico de arte alemán Karl Scheffler (1869-1951), en particular en su obra *El espíritu del gótico*.

W. Worringer con su método psicológico de análisis del arte, consiguió identificar lo

⁹ PEHNT, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 26.



Fig. 7. Peder Vilhelm Jensen-Klint. Iglesia de Grundtvig, Copenhage (1921-40).

Todos los elementos de esta iglesia están invadidos de un mismo espíritu plástico., Desde los elementos más relevantes como la fachada principal hasta el púlpito para las homilías, todo queda integrado en una gran unidad material y formal.

gótico con la Europa germánica, y lo mostró como un carácter específico de voluntad de forma que trascendía el periodo histórico que habitualmente atribuían a este estilo los historiadores del arte. Abarcando un periodo - según la perspectiva de Worringer - mucho más amplio, desde la Edad del Bronce hasta la II Edad de Hierro, identificaba sus inicios “en el periodo Hallstatt y La Tène, y en sus

más hondas raíces, antes aún”¹⁰. De hecho, expresiones artísticas como el Románico y el Merovingio suponían una manifestación frustrada del espíritu gótico, en los que había permanecido “cohibido por poderosas circunstancias exteriores y no pudiendo desenvolverse libremente, adopta[ba] una

¹⁰ WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires (Argentina): Ediciones Nueva Visión, 1973. p. 39.

vestidura ajena”¹¹. Era ésta una formulación que identificaba lo gótico con un estado espiritual, con una voluntad gótica de forma que latente o explícita había recorrido la historia y la cultura del “hombre germánico” hasta conseguir su manifestación más genuina en la época gótica del medievo, y alentaba tácitamente en esta visión “amplificada” de lo gótico, la posibilidad para la constitución renovada de un estilo artístico pangermánico.

El “ofrecimiento” de un estilo propio como algo genuino, entregaba a este grupo de artistas en busca de un estilo, la oportunidad y el medio para el desarrollo de una expresión acorde con el espíritu de los nuevos tiempos, en los que lo gótico aparecía así, como vigorizante de una forma artística nueva al tiempo que entroncaba la acción del artista contemporáneo con una tradición profunda que progresaba hasta el pasado más arcaico.

Lo gótico aportaba al movimiento expresionista el bagaje de un estilo artístico transformado en bandera de los movimientos díscolos que se habían rebelado contra el *statu quo* definido y gobernado por el clasicismo histórico en el que Grecia y Roma (la cultura mediterránea) imponía su dominio sobre el mundo conocido, y en él, sobre la cultura germánica. Frente a la belleza clásica, accesible al conocimiento a través de la razón, mensurable, ordenada y estática; lo gótico aspiraba a una relación suprasensible con el individuo, cuya finalidad ya no era la belleza, sino la emoción. Frente al deleite de los sentidos ante la belleza serena de lo clásico, la excitación de la emoción como fenómeno del espíritu.

Estas razones profundas, contrapuestas al modo clásico de expresar la voluntad de forma artística han atravesado todo el siglo XIX a lomos de lo gótico hasta instalarse de

nuevo en el siglo XX a través de un sentir espiritual nuevo que reconoce en ese carácter anti-clásico su propia naturaleza artística. No copia la forma figurativa del medievo, sino que expresa su naturaleza gótica con una nueva voluntad de forma. En la búsqueda del carácter y expuesto a una emoción continua, el expresionismo buscó la verticalidad de las formas construidas, mantuvo la geometría en un cierto grado de abstracción, e intentó reproducir la conmoción que causa el espacio catedralicio, como manifestación suprema de un arte dirigido a la impresión sensible del ánimo.

En los inicios del siglo XX los grandes edificios que representaban a la sociedad contemporánea ya habían asimilado el estilo gótico, como lenguaje que transmitía a la nueva arquitectura una parte del contenido y significado del templo gótico. Las estaciones, las entidades bancarias o los grandes almacenes, eran ahora los nuevos templos, y representaban en todo su esplendor los símbolos antropológicos de la nueva sociedad laica.

Alfred Messel (1853-1909) construyó en Berlín para los almacenes Wertheim (1900) una “catedral” dedicada al consumo. La referencia al estilo gótico se mostraba de un modo explícito en la reproducción de los motivos figurativos y la verticalidad del tema compositivo reproducía en este edificio “gentil” la imagen evocadora de una capilla del siglo XIII (Fig. 6). En la segunda década del siglo XX, el arquitecto danés Peder Vilhelm Jensen-Klint (1853-1930) construyó en Copenhague la iglesia de Grundtvig (1921-40). En ella interpretó el espíritu gótico en la clave de una tradición lombarda que había sido asimilada con anterioridad en la arquitectura de la región.

El tratamiento característico de las superficies de los muros, enfatiza la

¹¹ WORRINGER, Wilhelm. *Op. cit.* p. 39.

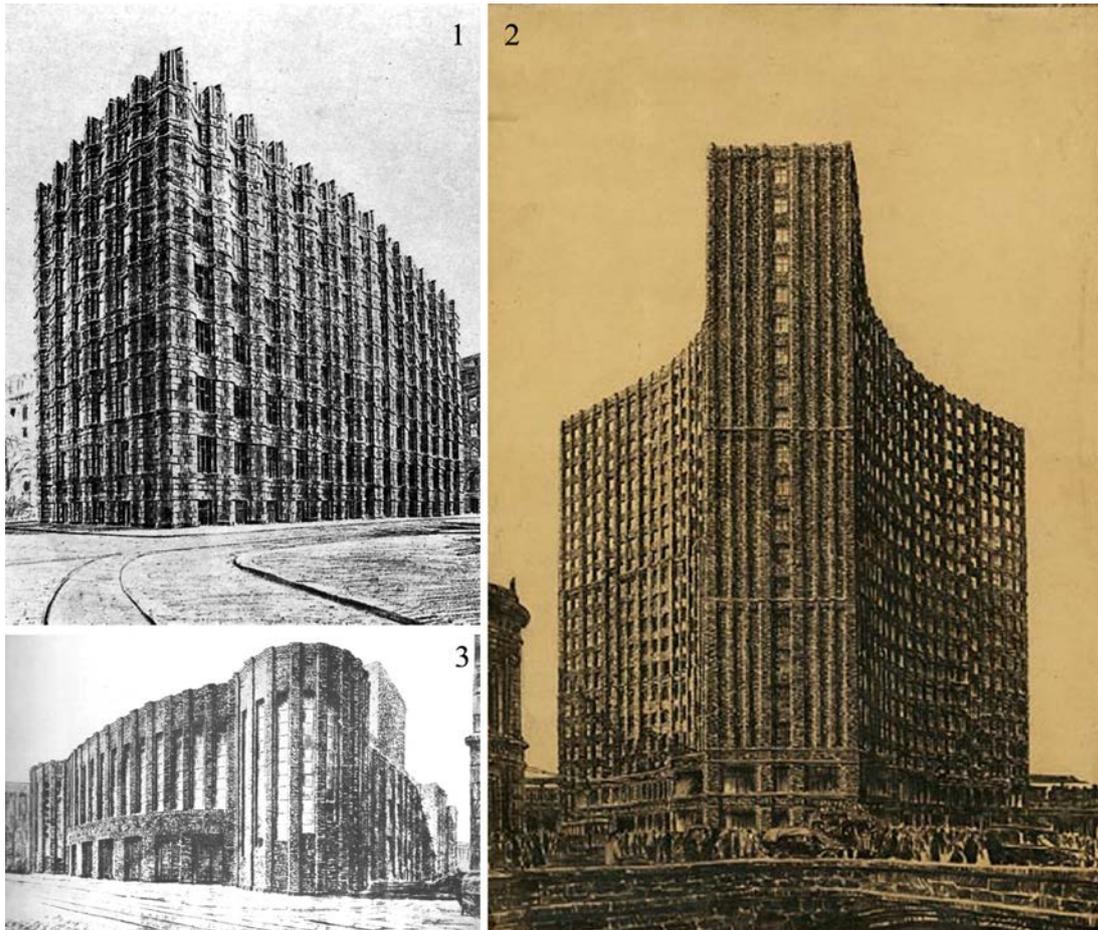


Fig. 8. Hans Poelzig. El tratamiento vertical como leit-motiv de la expresión arquitectónica. 1. Proyecto para un Banco en Dresde (1921); 2. Proyecto de concurso para un Rascacielos de oficinas en la Friedrichstrasse (1921); 3. Teatro Rheydt (1924).

La verticalidad del edificio queda aumentada por el tratamiento apilastrado que recorre el edificio en toda su altura, y muestra este refuerzo “tectónico” como una reminiscencia del arbotante gótico.

verticalidad de la forma arquitectónica de la iglesia, con un ornamento de naturaleza tectónica que constituye parte indivisible de la forma construida. Su corporeidad no revela ningún indicio de constituir un elemento adosado a la construcción, y esta cualidad del ornamento así tratado, favorece que la construcción muestre la materialidad arquitectónica como una clave de su carácter, de tal modo que su capacidad expresiva quedaría profundamente alterada sin este tratamiento artístico. En este edificio ejemplar, todo el quehacer del arquitecto estaba dominado por una misma voluntad de forma que afecta tanto a la globalidad el

edificio como a cada una de sus partes constituyentes (Fig. 7).

Hans Poelzig (1869-1936), en quién el arte gótico y barroco alemán parecían haber encontrado un partidario, subrayó la verticalidad de la arquitectura y la aumentó por medio de un estriado tectónico que recorría la totalidad del edificio agrupando los distintos elementos en un todo congruente. Transformó el ornamento tectónico de Jensen-Klint en *leit-motiv* de la expresión arquitectónica. Extrajo el motivo ornamental de su contexto constructivo y lo transformó en pura expresión, en la síntesis de su carácter arquitectónico. En los mismos

años en que se construía la iglesia de Grundtvig, Poelzig redactó los proyectos para un Banco en Dresde (1921), el proyecto de concurso para un Rascacielos de oficinas en la Friedrichstrasse de Berlín (1921) o el Teatro Rheydt (1924). Todos ellos ofrecen el uso de un elemento que inspirado en la forma tectónica gótica, había evolucionado como elemento compositivo autónomo aplicado a la totalidad del conjunto arquitectónico, confiriéndole a éste, una gran unidad formal y material (Fig. 8).

“Gótico era un término que significaba muchas cosas: el triunfo de la expresión sobre la finalidad; el predominio de un arte unificado y único sobre el conjunto de numerosas artes aisladas entre sí; la garantía de una comunidad nueva que se alzaba por encima de la mentalidad tenderil del presente”¹².

Dada la naturaleza de la enseñanza en la época en la que Víctor Eusa se formó como arquitecto, su relación con la historia del arte se consideraba un acto connatural a la propia formación del arquitecto. La historia era para éste el almacén de la memoria y en ella encontraba su fuente de inspiración. Para un arquitecto como Eusa la forma histórica, plena de significado, ofrecía un amplio abanico de posibilidades expresivas que se adecuaban al edificio según fuera su destino.

El proyecto presentado a concurso junto con su compañero Saturnino Ulargui a la semana de haber terminado los estudios de arquitectura, para el Casino Gran Kursaal de San Sebastián, supuso la primera experiencia seria profesional, para un joven arquitecto de 26 años, y la muestra de un modo de hacer que entendía y valoraba la necesidad de dotar de significado a una arquitectura que exigía del carácter para expresar la finalidad del edificio. Un edificio que como el Kursaal debía servir para el recreo y el

entretenimiento ocioso, recurría a la forma histórica clásica libremente tratada para expresarse en el tono ampuloso y engolado que correspondía a la sociedad burguesa de comienzos del siglo XX. En este contexto artístico, el arquitecto era consciente del significado implícito en un estilo histórico, y lo utilizaba en consecuencia a fin de que éste expresara adecuadamente el uso del edificio. En el año 1924, Eusa redactó el “Proyecto de Convento para las Hijas de M^a Inmaculada del Servicio Doméstico”, en un solar del II Ensanche de Pamplona que hace esquina con las calles Amaya y Avda. Roncesvalles. El edificio era en origen de tres alturas, y a pesar de tener el acceso por una de las dos calles, guardaba en su aspecto exterior una gran unidad formal y compositiva entre sus dos fachadas exteriores (Fig. 9 y 10) La referencia al espíritu gótico que anida en la imagen del edificio es nítida, y la composición colabora en la evocación de ese espíritu con una modulación vertical que remata cada pilastra de la fachada con su correspondiente pináculo.

Esta identificación del destino del edificio con su modelo histórico, tiene continuidad por el interior en la capilla, que como el ambiente arquitectónicamente más cualificado, refuerza la impresión anti-clásica del espíritu gótico con una cubierta explícitamente vernácula (Fig. 11). Lo popular y lo medieval compartían la representación del mundo anti-clásico. En ambos residía en potencia, esa otra manera de manifestar la expresión artística que sin perseguir la belleza, era capaz de provocar una emoción sentida al margen de la razón.

A pesar de la reunión de dos modelos contrarios, lo culto como referencia externa y el interior de la capilla como alusión a lo popular, Eusa los utiliza de un modo coherente, impidiendo que su efecto artístico se anule, y logra inmiscuir a ambos en el propósito de significar el edificio como un

¹² PEHNT, Wolfgang. *Op. Cit.* p. 52.

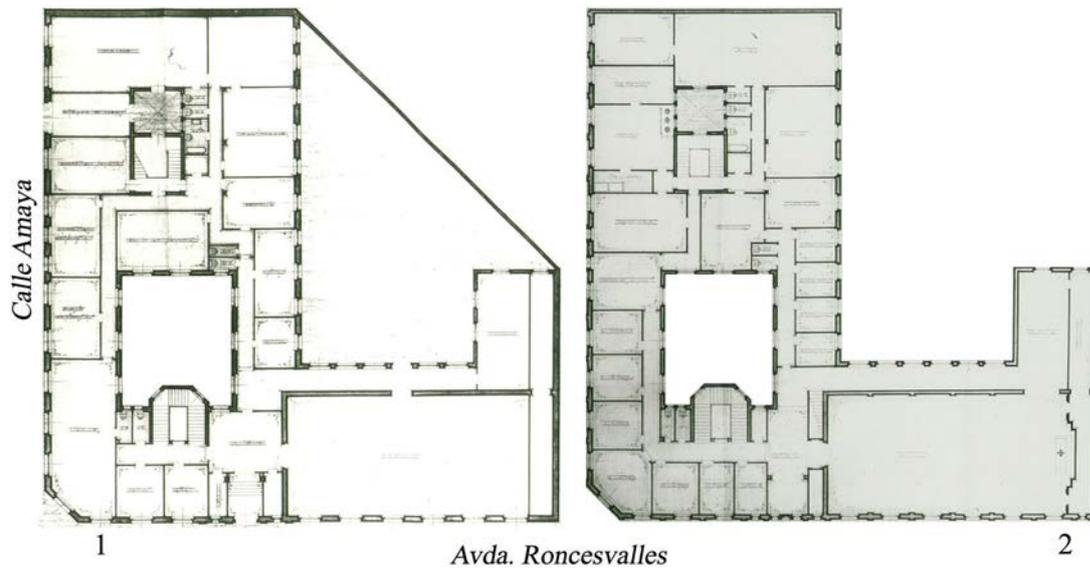


Fig. 9. Víctor Eusa. Residencia de las Hijas de Mª Inmaculada (1924).
1. Planta baja; 2. Planta primera.

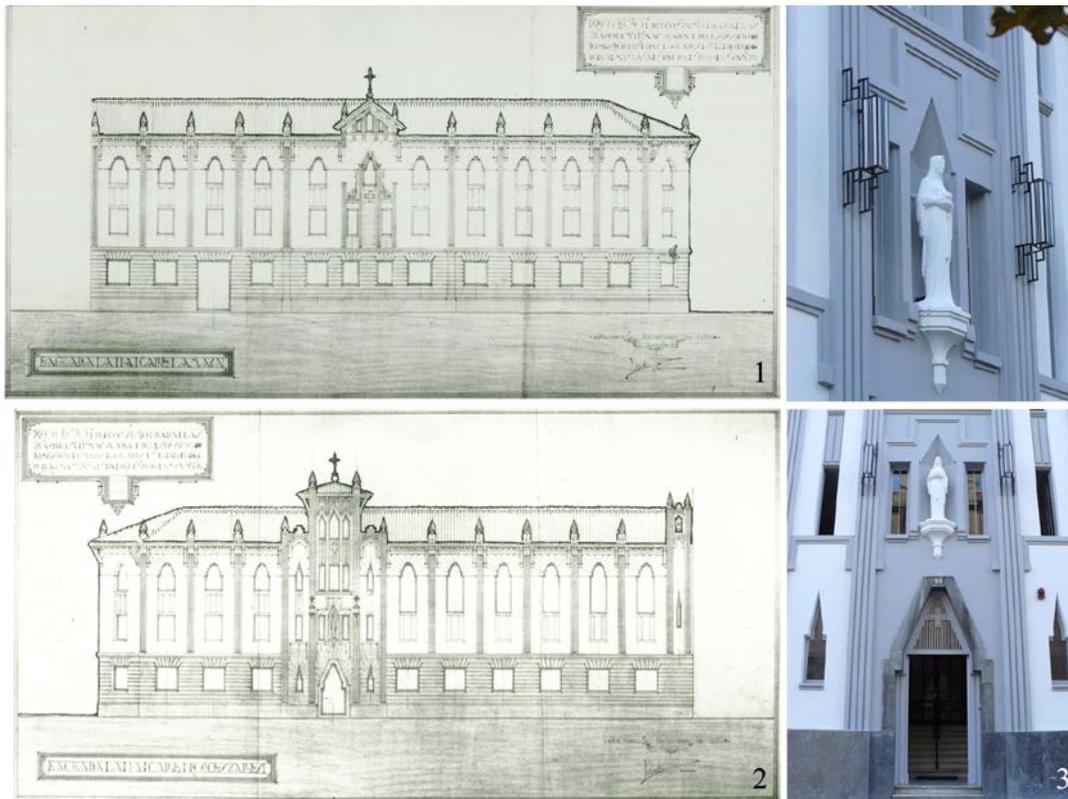


Fig. 10. Víctor Eusa. Residencia de las Hijas de Mª Inmaculada (1924).
1. Alzado a la calle Amaya; 2. Alzado a la Avda. Roncesvalles; 3. Detalles del acceso.



Fig. 11. Víctor Eusa. *Residencia de las Hijas de M^a Inmaculada* (1924).

En este interior de la capilla Eusa ofrece un ambiente arquitectónico que recrea en la armadura de la cubierta el sabor de lo popular.

todo expresivo y dotado de un carácter propio y específico.

Esta unidad de estilo se vería afectada años más tarde, cuando el propio Eusa se vio en la tesitura de ampliar y reformar el edificio por encargo de la misma orden religiosa. El edificio se vio seriamente afectado por la reforma en su lado noreste que da a la calle Amaya. El cuerpo que contiene la capilla mantuvo su aspecto original. Eusa redactó el proyecto de reforma en el año 1962, y para entonces había culminado la etapa cumbre de su obra dentro de los estándares de un expresionismo de clara influencia centro europea. A pesar del tiempo transcurrido, la experiencia “gotizante” de H. Poelzig o de Ph. Shaefer en su edificio Karlstadt (Fig. 12) a finales de los años veinte queda revivida en la ampliación que el arquitecto navarro

propuso para la ampliación de su propio edificio.

La verticalidad del espacio arquitectónico que constituía la esencia del espíritu nórdico, había sido sintetizada en la representación de un ornamento tectónico aplicado a la superficie de la fachada que encontró en la línea vertical continua la marca del carácter gótico y el *leitmotiv* de su expresión artística. Esta “marca” de la línea vertical continua es la que caracteriza la ampliación que Eusa lleva a cabo sobre el edificio, y a pesar del lenguaje estricto que impone la utilización limitada del tema ornamental restringido a un único motivo, el edificio modificado muestra una congruencia estilística con la que el arquitecto ha podido transferir de lo antiguo a lo nuevo, el espíritu gotizante que caracterizaba el proyecto originario (Fig. 13).



Fig. 12. Philipp Shaefer. Edificio Karlstadt (1927-29).

La línea vertical como elemento compositivo autónomo aplicado a la totalidad del conjunto arquitectónico, confiriere a éste, una gran unidad de estilo.



Fig. 13. Víctor Eusa. Residencia de las Hijas de Mª Inmaculada. Reforma y ampliación (1962).

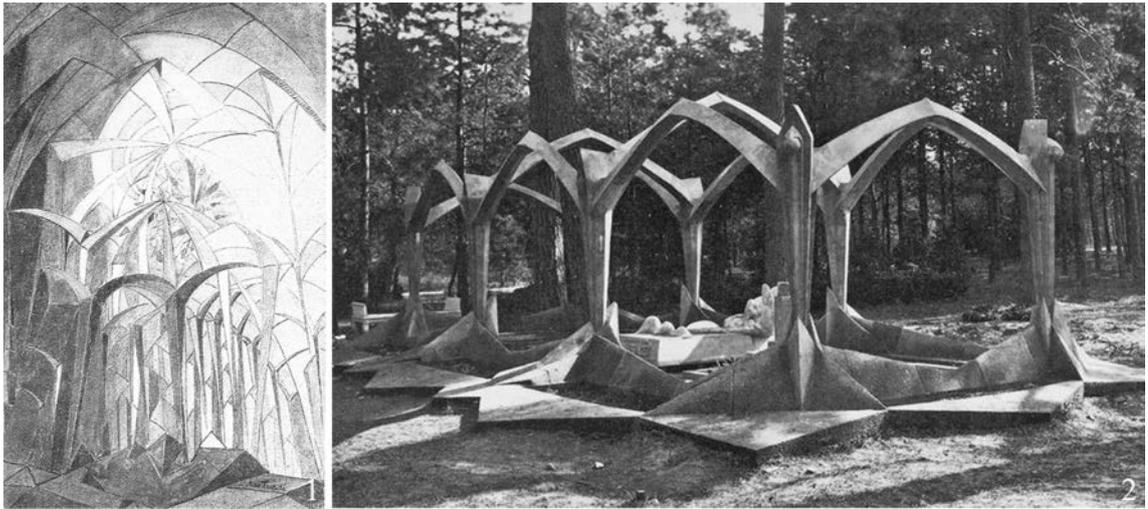


Fig. 14. Max Taut. *Arquitecturas expresionistas.*

1. *Arquitectura fantástica, dibujo (1921)*; 2. *Tumba de la familia Wissinger, Stahnsdorf, periferia de Berlín. (1920).*

Hasta aquí, el aspecto gótico que adquiría el expresionismo como modo de encontrar en el pasado histórico las claves de un renacer cultural, han sido tratado en su manifestación externa, haciendo hincapié en su evolución hacia una expresión cada vez más sintética y abstracta. Su aplicación sobre la superficie del volumen arquitectónico se había visto abocada a la manifestación de una línea geométrica, que había quedado reducida a su mínima expresión: la línea recta vertical continua.

El espíritu gótico consumaba en el espacio arquitectónico “la impresión del movimiento infinito [de la ornamentación nórdica,] acentuando uniformemente la verticalidad”, y en el afán de los arquitectos expresionistas por construir un espacio para el recogimiento espiritual, encontraron en la catedral gótica, el espacio modelo que contenía en su trascendencia, la exigencia arquitectónica que ansiaban.

El espacio “catedralicio” como modelo arquitectónico era susceptible de ser percibido desde la lógica de su construcción distinguiendo los elementos constructivos fundamentales que constituyen su sistema tectónico articulado: la osamenta estructural

estilizada y la plementería laminar como límite físico que separa la experiencia sensible, procedente de la realidad exterior de aquella otra interior y trascendente, y que por su propia naturaleza pertenece al espíritu. O podía ser sentido desde un plano supralógico, en el que la experiencia emocional se funde con la experiencia suprasensible. Para W. Worringer en la idea constructiva del goticismo “el resultado expresivo excede, pues, de los medios con los que es alcanzado y la expresión íntima que en nosotros enciende el espectáculo de una catedral gótica no es la de un juego de procesos constructivos, sino la de una irrupción de afanes trascendentales expresados en la piedra. (. . .) Extínguese en nosotros el sentimiento de nuestra limitación terrenal y nos sumimos en un movimiento infinito que apaga y ensombrece toda conciencia de las cosas finitas y limitadas”¹³.

La percepción lógica de ese sistema tectónico, fue expresada en unos términos de gran austeridad formal, caracterizado por geometrías elementales de volúmenes sólidos que oscilaban entre la pureza cristalina y la abstracción geométrica.

¹³ WORRINGER, Wilhelm. *Op. cit.* p. 84.

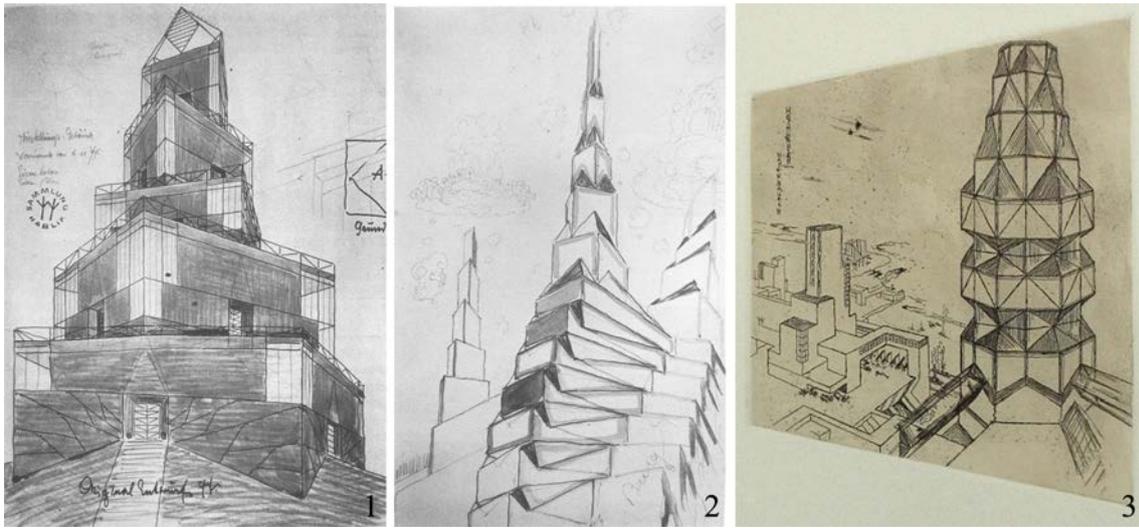


Fig. 15. Wenzel August Hablik. *Arquitecturas fantásticas* (1919-20).
1. Edificio para exposiciones; 2. Torre; 3. Rascacielos.

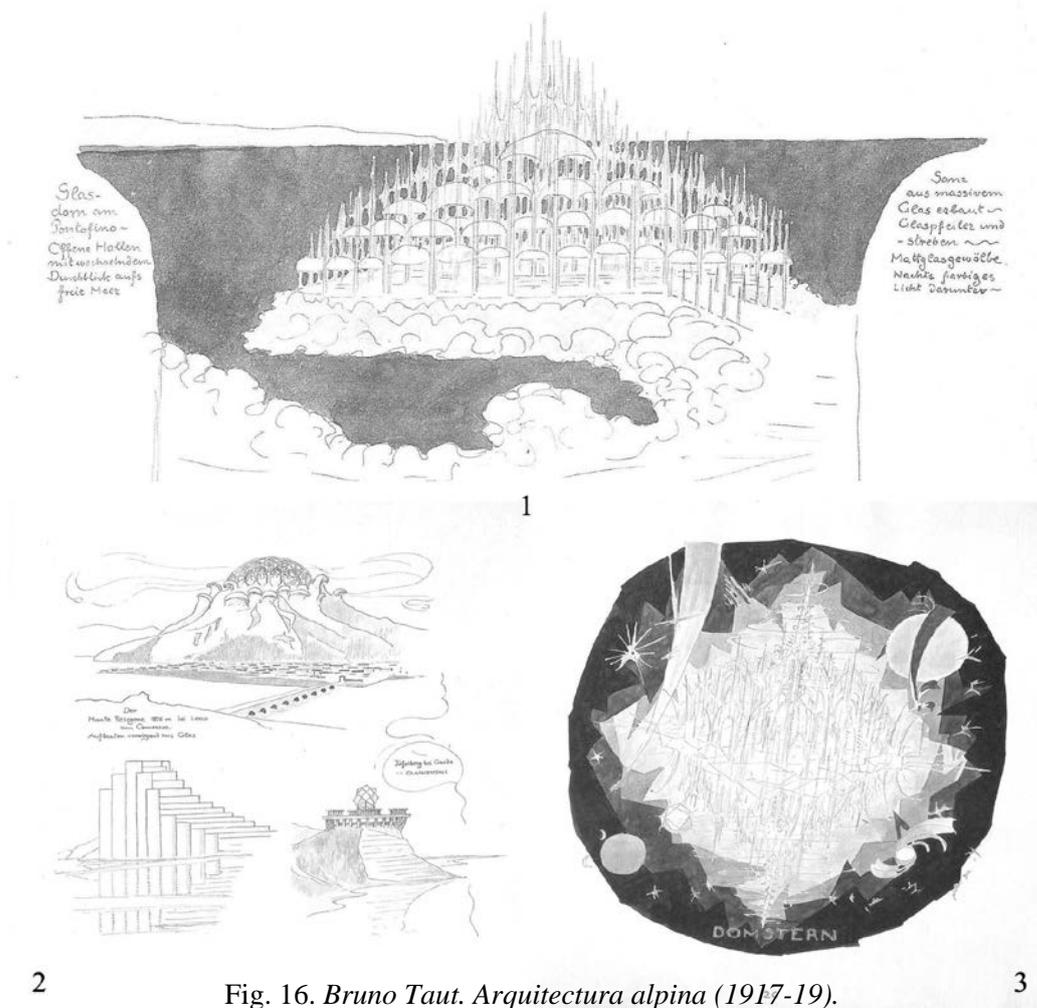


Fig. 16. Bruno Taut. *Arquitectura alpina* (1917-19).
1. Catedral de cristal; 2. Construcciones de cristal en las estribaciones de los Alpes junto a la Riviera; 3. Construcción en una estrella: catedral.

Max Taut (1884-1967), dibujó fantasías arquitectónicas que representan en sus vistas, arquitecturas mineralizadas cuya estructura íntima presenta la forma evocadora de la catedral gótica. Premonitorio de estas fantasías fue el mausoleo que el propio M. Taut construyó para la familia Wissinger en las afueras de Berlín en 1920 (Fig. 14). En esta obra, la estructura construida en hormigón que confina en su interior un fragmento del espacio exterior reproduce la imagen literaria de una ruina abandonada en el interior de la naturaleza, delatando en este ejemplo conmemorativo, la deuda espiritual contraída con el movimiento romántico alemán, siempre presente, y del que este grupo era su heredero natural.

Wenzel August Hablik (1881-1934) carpintero de formación y arquitecto por vocación, interpretó la dualidad estructura-cerramiento desde la visión lógica de una geometría ordenada (Fig. 15), en perfecta coherencia con la línea utópica del grupo *Gläserne Kette*, que B. Taut había iniciado en 1919¹⁴.

¹⁴ Tras el colapso que produjo la Gran Guerra (1914-18), algunos de los arquitectos más activos, se entregaron a la preparación de un mundo nuevo que inevitablemente surgiría de los escombros imperiales que había generado el conflicto bélico. Para ello, la vanguardia se organizó en “milicias” activas de artistas encargados de mantener viva la esperanza de un nuevo arte, en definitiva de un nuevo mundo. En este programa artístico militante, Bruno Taut y artistas pertenecientes a su círculo próximo como W. Gropius, los hnos. Luckhardt (Hans y Wassili), W. Hablik, o H. Scharoun. constituyeron en 1919 la *Gläserne Kette* (Cadena de cristal) con el objeto de intercambiarse correspondencia bajo pseudónimo con propuestas que superando las exigencias académicas, utilizaran formas arquitectónicas absolutamente nuevas. Y para ello, se inspiraron en la naturaleza, contemplándola bien como un organismo biológico, bien como un mineral fósil. El grupo se mantuvo activo hasta finales de 1920.

Hablik dibujaba unas arquitecturas cristalinas cuya forma geométrica se inclinaba hacia el crecimiento inanimado, mineral.

Bruno Taut (1880-1938) instigador del grupo “La cadena de cristal”, dibujó las arquitecturas visionarias con las que ilustró *Alpine Achitektur* (Fig. 16). En los dibujos que realizó, se reproducen en entornos de la naturaleza incomparable de la región Alpina, arquitecturas fascinantes amparadas por amaneceres fulgurantes, como alegoría de ese futuro esperanzador, y portador del nuevo renacer para el individuo y para el arte, con el que soñaba este grupo entusiasta de arquitectos.

En el mundo menos etéreo de la realidad práctica, B. Taut construyó en la Werkbund de Colonia (1914), el Pabellón de Cristal para la asociación de fabricantes alemanes del vidrio, y el año anterior junto con Franz Hoffmann en Leipzig el Pabellón de las Industrias del Acero (1913) (Fig. 17).

Este sistema tectónico binario en el que distinguimos la línea como soporte y el plano como cerramiento, resultaba de suma utilidad para trasladar a la forma arquitectónica la morfología cristalina de una naturaleza mineral que contenía en la geometría perfecta de su naturaleza interna, la realidad última y permanente que exigía el arte contemporáneo para rescatar a la abstracción como la forma de expresión propia del “hombre culto moderno”. Por eso, en estos ejemplos “industriales” el efecto espiritual sugerido por el sistema tectónico gótico queda muy mitigado, y ante la forma geométrica de esta arquitectura excesivamente abstracta, la voluntad gótica de forma tan solo se percibe como un eco lejano.

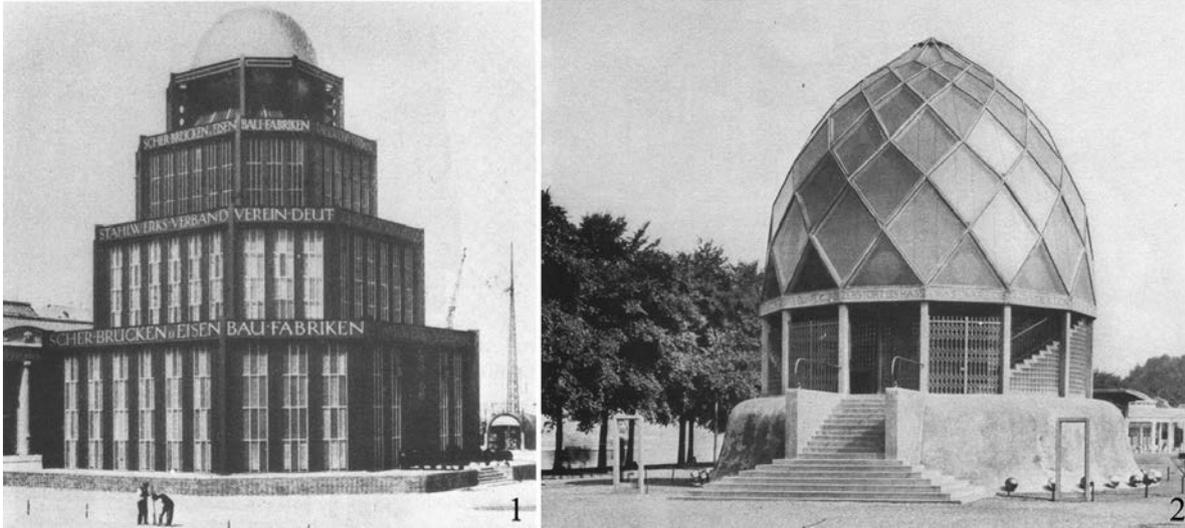


Fig. 17. Morfologías cristalinas como expresión de la forma arquitectónica.
 1. Bruno Taut y Franz Hoffmann: Pabellón de las industrias del acero, Leipzig (1913).
 2. Bruno Taut: Pabellón el vidrio en la exposición Werkbund, Colonia (1914).

En la definición del espacio religioso, la voluntad expresionista de forma encontró un repertorio muy útil para la manifestación del nuevo espacio sagrado, en la tipología de formas arquitectónicas procedentes del gótico, y evocó en sus construcciones ese repertorio histórico que le ofrecía la empatía con un formalismo que había quedado indefectiblemente ligado con el signo de lo sagrado.

En los años veinte y dentro del movimiento expresionista, apareció en las realizaciones de proyectos religiosos - dentro del ámbito cristiano - un nuevo modo de representar la liturgia tanto en la familia protestante como en la católica. En ambos casos, había despertado la conciencia por reavivar el vínculo colectivo que establece la pertenencia a una comunidad religiosa a través de una nueva consideración de la relación entre la congregación y el lugar del “sacrificio”. Esta exigencia de renovación propició la creación de dos propuestas de templo prototipo, una para cada una de las dos confesiones cristianas. En el lado protestante, era una necesidad encontrar una alternativa para llevar a cabo la reforma, pero esta vez en el

modelo arquitectónico. El tipo gótico de templo, tan adecuado para la liturgia católica, con sus naves dividiendo el espacio interior, resultaba incómodo e insuficiente para un culto como el protestante, en el que todos son llamados para ver y oír. El espacio procesional católico tan característico, y ocupado por columnas, resultaba incómodo para una liturgia que se amparaba en la visión y el sonido de la “palabra”, la posición del coro en la nave ya no era útil, y la profundidad de los presbiterios donde se guardaban los misterios de la fe carecían de sentido.

Otto Bartning, en su visión de una sociedad futura transformada, encaró la misión de encontrar un nuevo tipo de templo específico para el culto protestante, y en 1921 propuso su proyecto *Sternkirche* (iglesia-estrella). Prácticamente al mismo tiempo, en el año 1922, Dominikus Böhm, que ya había iniciado su renovación de la arquitectura religiosa católica, proponía su proyecto *Circumstantes* para una iglesia de la Misa.

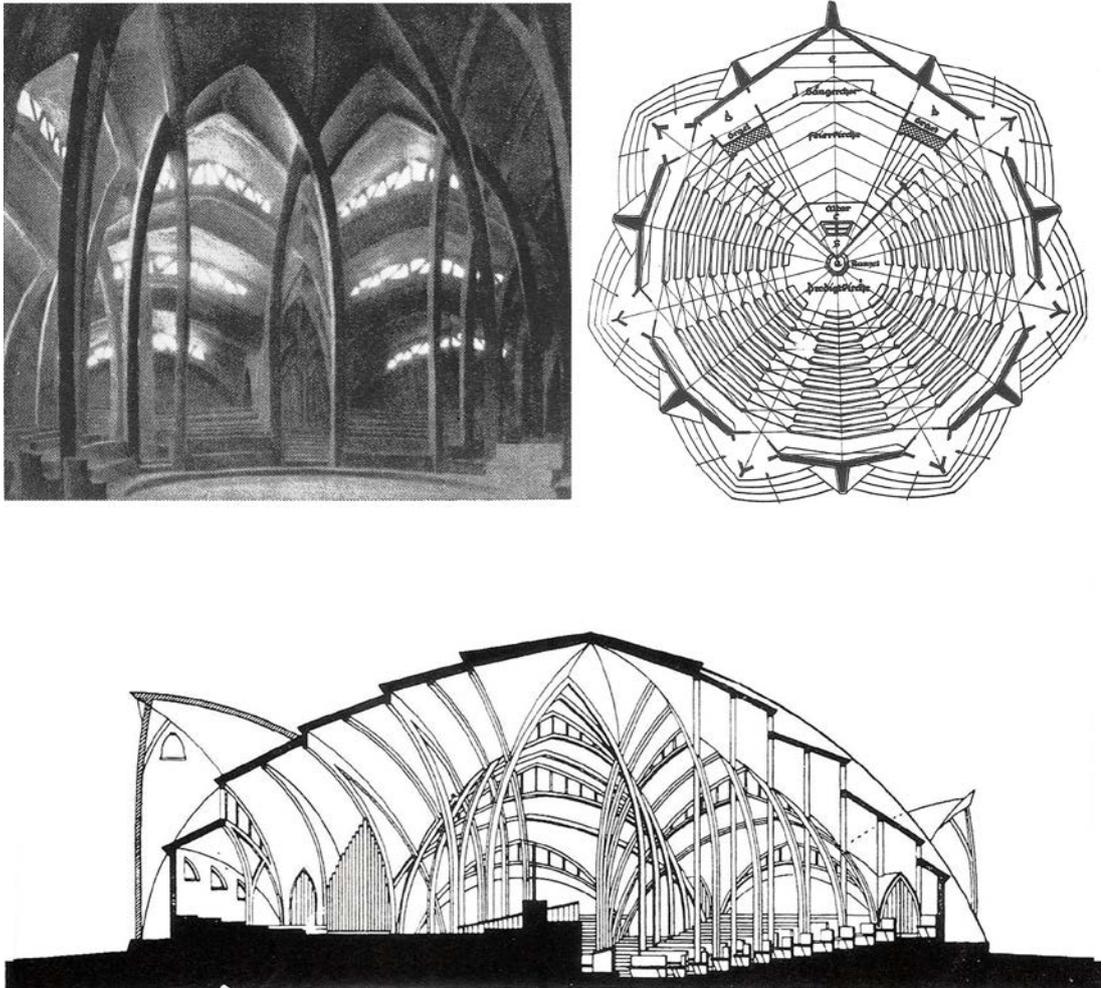


Fig. 18. Otto Bartning. *Iglesia-estrella* (1921-22).

En ambos casos, el tipo arquitectónico elegido se refería a modelos conocidos de planta central que podemos situar tanto en el Renacimiento como en el Barroco.

En la *Sternkirche*, la preocupación de O. Bartning (1883-1959) era diferenciar de una manera inequívoca el momento de la predicación – tan importante en el oficio protestante – del momento de la adoración. Para ello dispuso a los fieles entorno a un centro que dividió en dos niveles, situando en el superior el altar y en el inferior el púlpito (Fig. 18). Esta dislocación del centro en dos niveles, obligaba a los fieles a desplazarse de un área a la otra; del dominio del altar al dominio del púlpito, provocando en ese desplazamiento ceremonioso una vivencia consciente del espacio arquitectónico que se

percibía en su interior como un endoesqueleto de formas apuntadas que se entrelazaban en la bóveda del techo creando un ambiente espiritual de formas pseudogóticas. La dualidad del centro y su desplazamiento en la vertical en dos niveles, quedaba plenamente justificado en la intención del arquitecto desde un plano netamente alegórico. Bartning imaginaba el oficio sacramental en la “iglesia” de la predicación como el descenso al “valle” situado bajo el púlpito, mientras el altar, encaramado en el nivel superior y hacia la “iglesia” de la adoración, representaba la cumbre de una montaña bajo un techo nervado en el que de manera irrevocable se representaba la bóveda celeste.

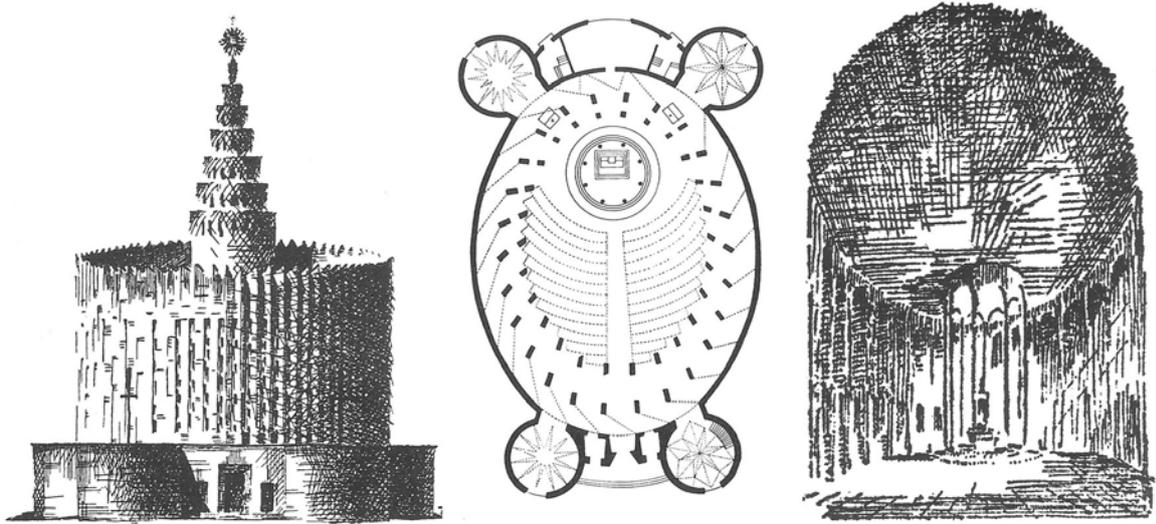


Fig. 19. Dominikus Böhm. Proyecto "Circumstantes", prototipo de "Iglesia para la Misa". (1922).

La implicación metafórica de los distintos elementos arquitectónicos en la definición del proyecto como una alegoría del cosmos mítico que gobierna la vida cristiana, transforma este proyecto en un prototipo novedoso que recuerda en su planta poligonal, la estrellada y visionaria "Casa del cielo" que B. Taut publicara en 1920 en el nº 7 de su revista *Frühlicht*. La visión modélica de este proyecto tuvo su oportunidad, cuando ocho años más tarde, Bartning construyó la Iglesia de la Resurrección (1929-30) en Essen-Altstadt Ost. En este templo, el arquitecto reprodujo la planta de la *Sternkirche* y resolvió el volumen con unas formas telescópicas menos orgánicas que el proyecto modelo y sí más en la línea de la síntesis geométrica del proyecto de B. Taut y F. Hoffmann para los industriales del acero en Leipzig.

Por su parte, los católicos encontraron en Dominikus Böhm (1880-1955) el renovador de la arquitectura religiosa, que buscaba en sus iglesias, inspirado por el patetismo del interior de la catedral gótica, el ambiente circunscripto y profundo que inspirara en la comunidad religiosa el recogimiento espiritual deseado. A D. Böhm le preocupaba mantener en el interior de la iglesia, la

reunión de la congregación en torno al altar como centro místico; pero le incomodaba la solución de planta central como la utilizada por O. Bartning. Él prefería el espacio elíptico tal y como dibujó en su proyecto "Circumstantes" para un *Messopferkirche*, un prototipo de "Iglesia de la Misa" (Fig. 19). Incluso en iglesias que proyectó con planta central como la de St. Engelbert en Riehl, en la periferia de Colonia, el altar lo desplazó al ábside, para que nada impidiera en el momento de la comunión, renovar el camino que sigue los fieles hasta recibir la Hostia, como símbolo del camino de salvación.

D. Böhm definió la atmósfera interior en alguna de sus iglesias por medio de un revestimiento de hormigón suspendido de la estructura portante. Con este procedimiento se perdía la posibilidad de establecer un discurso lógico que hiciera comprensible la relación física estructura-cerramiento.

La claridad que ofrecía en la relación de esos elementos el sistema tectónico articulado del modelo gótico, quedaba en la obra de D. Böhm disminuido, transfiriendo la sugestión del espacio catedralicio a las superficies continuas y plegadas de la bóveda del techo que sin solución de continuidad se entregan

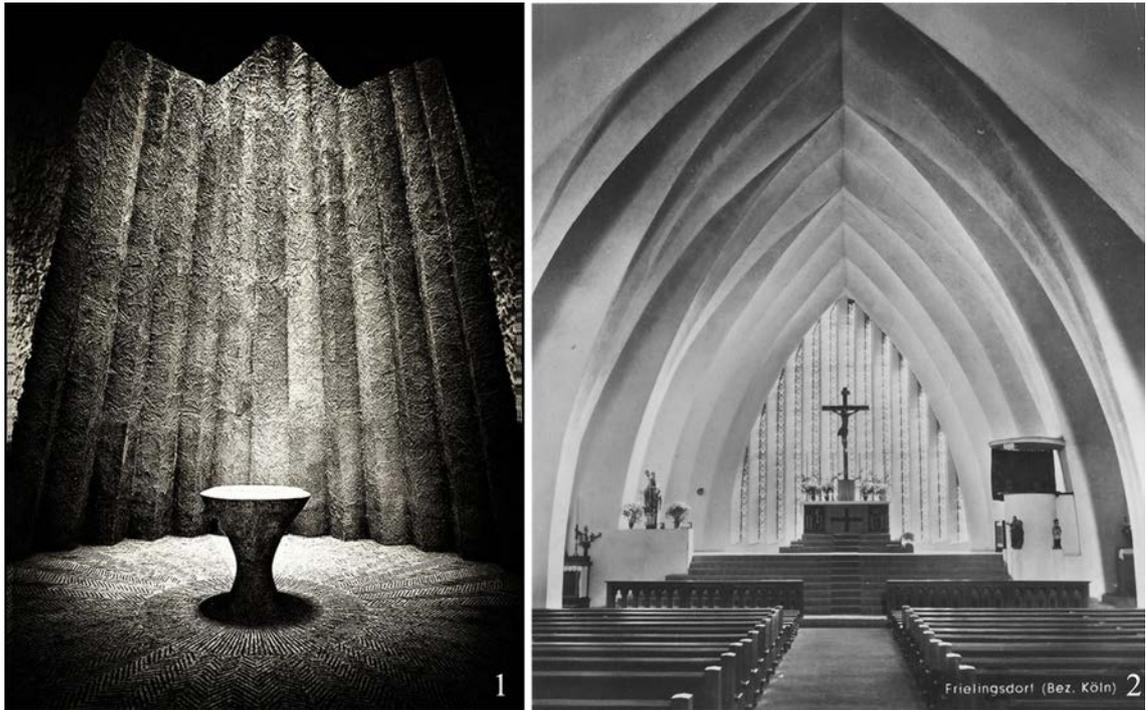


Fig. 20. Dominikus Böhm. Interiores de iglesias.

1. San Juan Bautista en Neu-Ulm (1921-26); 2. Iglesia parroquial de Frielingsdorf (1926).

sin elementos intermedios en el suelo (Fig. 20). Las formas apuntadas que forman los pliegues de la bóveda laminar remiten al repertorio formal gótico, y hacen evidente de este modo su vínculo cultural y espiritual con el Medioevo como época trascendente a la que se refería el mundo germánico.

La experiencia formal de estos dos arquitectos alemanes que se enfrentaron, cada uno a su modo, con el tema del espacio religioso, es muy similar a la vivida por Víctor Eusa en su obra de la Basílica del Puy (1949)¹⁵ en la ciudad navarra de Estella. Si bien, y al igual que los anteriores, Eusa expresó su pensamiento arquitectónico de una manera personal y muy particular como venía siendo habitual en toda su producción arquitectónica. El 25 de mayo de 1932, se inauguró la nueva basílica de la Virgen del Puy “con limosnas de los devotos de Estella y de los pueblos comarcanos por haber sido

derribada la antigua basílica, que amenazaba ruina”¹⁶. La basílica pertenece a un conjunto más amplio de edificios cuya construcción quedó incompleta; por lo que las trazas del plano original no se reconocen en la obra terminada, si bien, la basílica, sí se ejecutó conforme al proyecto inicial (Fig. 21). Eusa propone para la basílica una planta compleja formada por dos figuras poseedoras de un centro: el círculo estrellado con doce puntas para el altar, y el cuadrado como forma envolvente de una cruz griega de tres brazos; ya que el cuarto queda implícito en la unión entre ambas. La línea imaginaria entre los centros del cuadrado y del círculo, orienta el edificio según la disposición canónica del templo cristiano: de este a oeste.

La presencia del círculo queda difuminada por la forma estrellada de la planta

¹⁵ 1949 es la fecha del proyecto definitivo de la obra, la cual se inició antes del año 1936.

¹⁶ Datos extraídos de la noticia de prensa: “Inauguración de la nueva basílica de la Virgen del Puy”, en ABC, 26 de mayo de 1932, p. 54.

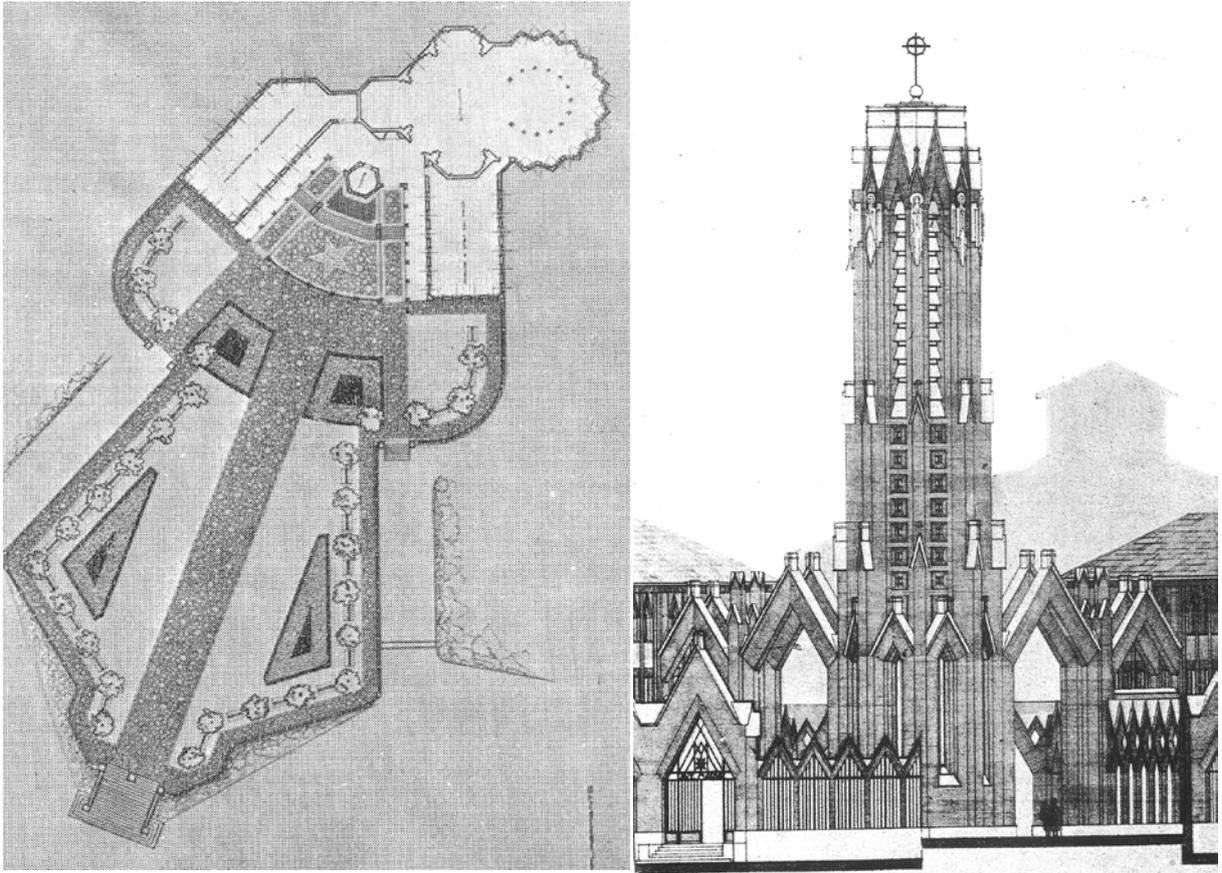


Fig. 21. Víctor Eusa. *Basílica del Puy. Plano del conjunto y alzado del proyecto (1949)*¹⁷.

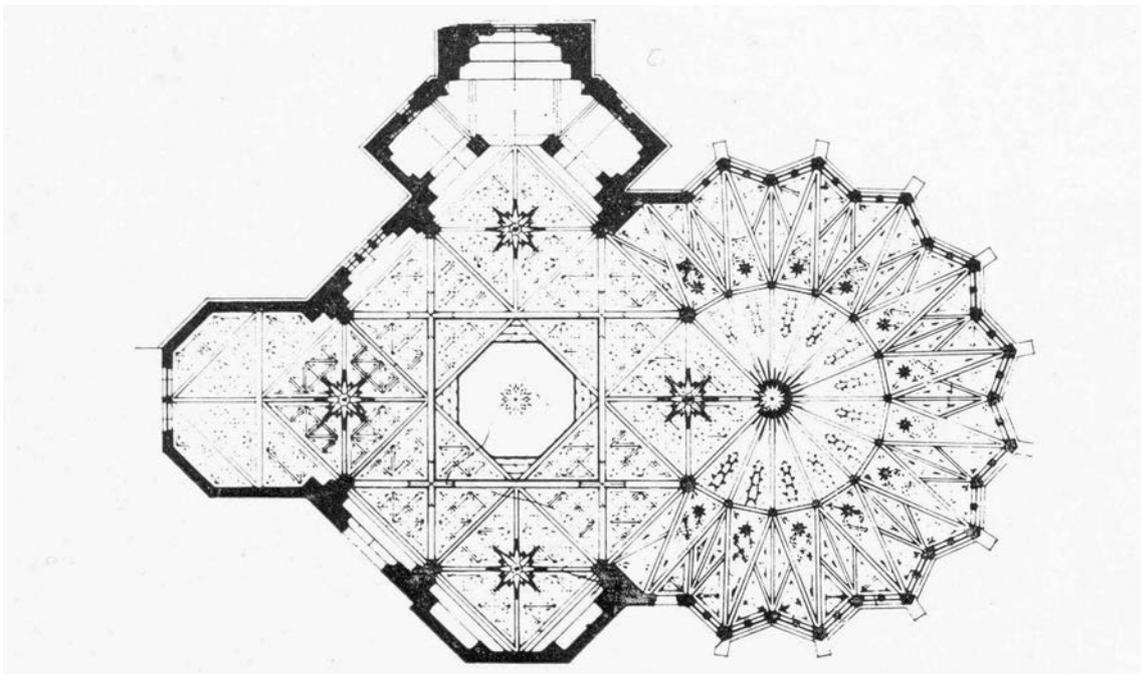


Fig. 22. Víctor Eusa. *Basílica del Puy. Detalle de los techos (1949)*.

¹⁷ Fecha de los planos definitivos. Las obras se inauguraron el 25 de mayo de 1932.

que es característica del edificio y lo emparenta morfológicamente con la forma cristalina y expresiva tan característica del expresionismo visionario de B. Taut y su círculo, y por proximidad temática, con la *Sternkirche* de O. Bartning, también de planta poligonal y con forma de estrella. La doble centralidad que provocan el cuadrado y el círculo, reconduce la necesidad del funcionamiento litúrgico a las coordenadas que estableció D. Böhm para sus iglesias bifocales, en la que el camino procesional seguido por los fieles en el interior de la iglesia como metáfora del camino de salvación cristiano, se mantiene vigente. Esta simbología del modo en que se desarrolla la liturgia, con el universo místico cristiano, alcanza también a la planta de edificio. Si la analizamos desde un punto de vista tipológico, encontramos en ella la confluencia de dos tendencias siempre tan presentes en la obra de Eusa, por un lado la influencia oriental reconocible en la cruz como un eco lejano de la arquitectura bizantina, y por otro lado la presencia del occidente romano implícito en la planta circular con deambulatorio como un remedo de Santa Constanza (Fig. 22). Este mundo culto y monumental aparece contenido y a penas manifestado en la abstracción de una planta que tan solo puede mostrar y de manera incompleta la realidad más compleja del edificio.

En la basílica del Puy, el espacio del “misterio” litúrgico queda transfigurado por la luz que filtra esa “celosía” cuidadosamente geométrica que revive en la memoria la obra “que los genios han dorado como un sueño y llenado de armonías”¹⁸. Esta impresión de Víctor Hugo que reza en el título de la obra

¹⁸ Este texto consta como parte del título de la publicación sobre la Alhambra que realizó y editó el arquitecto Owen Jones. El título reza: *La Alhambra Palais que les genies ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies*. Es texto que se cita (traducido) se atribuye a Victor Hugo.

La Alhambra de Owen Jones y que éste dedica a su amigo Jules Goury¹⁹, resulta esclarecedora del ánimo que impulsaba en Víctor Eusa la recreación actualizada de una expresión artística culturalmente lejana; pero espiritualmente tan próxima (Fig. 23). La geometría de la línea continua con que se perfila esa “celosía” separadora, contenía un afecto expresivo con la forma geométrica abstracta y pura que exigía el arte moderno de la vanguardia, pero gracias a la organicidad de su tratamiento, a la inclusión del detalle particular y característico que le era propio, la obra de Eusa resulta menos desnaturalizada que ésta, y más cercana por la cualidad humana de un sentimiento artístico que mantiene vivo el palpito de la emoción. Como D. Böhm, V. Eusa señala el altar como un centro desplazado en el espacio unitario interior, y al igual que en el proyecto “Circumstantes” del germano, la luz como elemento inmaterial de la arquitectura construye ese centro sagrado. Eusa, arropado por la historia tenía la capacidad de obtener de ella, ese patrimonio cultural e intangible que colmaba sus edificios de significado y de un contenido en cuyas trazas nos es permitido descubrir la continuidad en la acción humana a lo largo del tiempo y del espacio, de las invariantes morfológicas del tipo arquitectónico, de las enseñanzas ejemplarizantes del modelo y de la capacidad expresiva de la voluntad de forma de otras culturas.

¹⁹ Jules Goury, murió prematuramente en Granada el 28 de agosto de 1834 de cólera mientras preparaba los dibujos originales para la publicación. En su memoria, Owen Jones, editor de *La Alhambra*, le dedicó la obra.



Fig. 23. Víctor Eusa. Basílica del Puy. (1949).

Vista del presbiterio con el pórtico que conforma el deambulatorio.

La luz tamizada recrea un ambiente mágico con el que Eusa quiso significar el lugar sagrado que ocupa el altar y lo inefable del misterio de la fe. El arte oriental acudía en esta obra de Eusa, representando una manera nueva de expresar la voluntad de forma artística al margen del canon clásico heleno, y que produjo un profundo efecto seductor en el espíritu romántico del siglo XIX, por la novedad de descubrir en lo sensual, una característica altamente cualificadora del espacio arquitectónico. No es de extrañar, que un romántico como Victor Hugo identificara la experimentación sensible de esas atmósferas con un sueño.



Fig. 24. Víctor Eusa. *Basílica del Puy. Detalle de los techos (1949).*
Vista frontal de la capilla norte.

La abstracción figurativa de esta imagen sintetiza el mundo formal gótico, en un formalismo expresionista destinado a recrear el espíritu trascendente del espacio catedralicio medieval.

En ese espíritu abierto de Eusa era posible hacer confluír las tendencias artísticas de occidente y oriente superando las limitaciones estilísticas del regionalismo histórico que había transformado un eclecticismo de aspiración universal en una manifestación local y reducida; y en la trivialidad de un tipismo condenado a desaparecer. Esta actitud del arquitecto como un activo amalgamador, no era posible reconocerla en aquellos contemporáneos

suyos que adscritos a una vanguardia militante más dogmática e inflexible en sus presupuestos artísticos, se había entregado con furia desatada a negar la validez de la historia como instrumento artístico. La desconfianza en los recursos que la tradición histórica podía ofrecerles para la creación artística, produjo un estado de *tabula rasa* que obligaba a abordar los temas del arte en general y de la arquitectura en particular prácticamente desde cero, con la pretensión

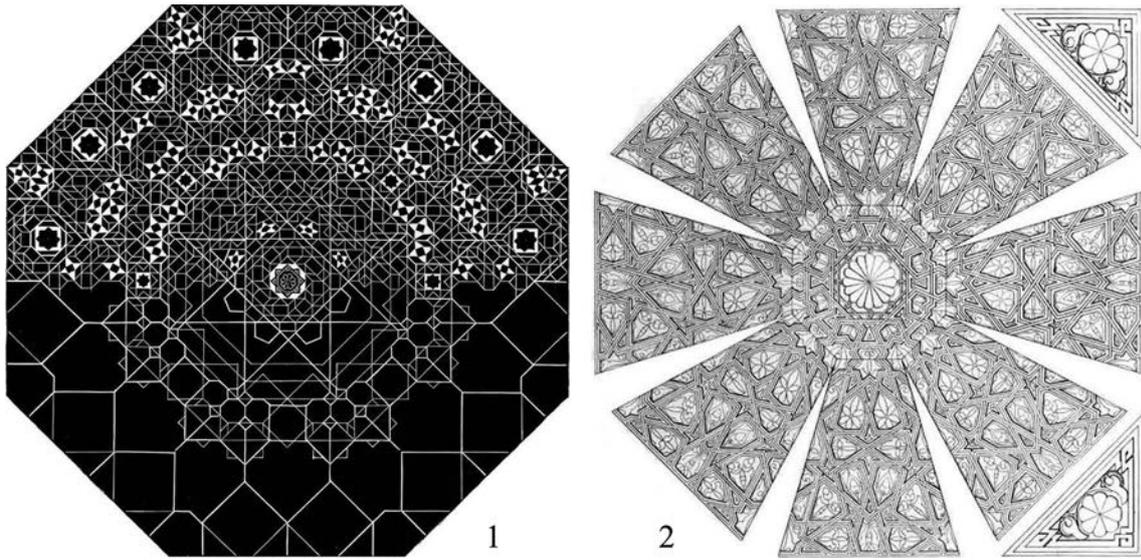


Fig. 25. Owen Jones. *Palacio de la Alhambra* (1842).
1. *Planta del techo de la Sala de la Barca (desarrollo de la traza geométrica).*
2. *Desarrollo del techo del nicho al lado de la mezquita.*

La geometría de la línea continua utilizada con tanta profusión en el mundo artístico de ese oriente espiritualmente tan próximo al sentir plástico de Eusa, tenía en el Palacio de la Alhambra un modelo, y la excelencia de un ejemplo magnífico.

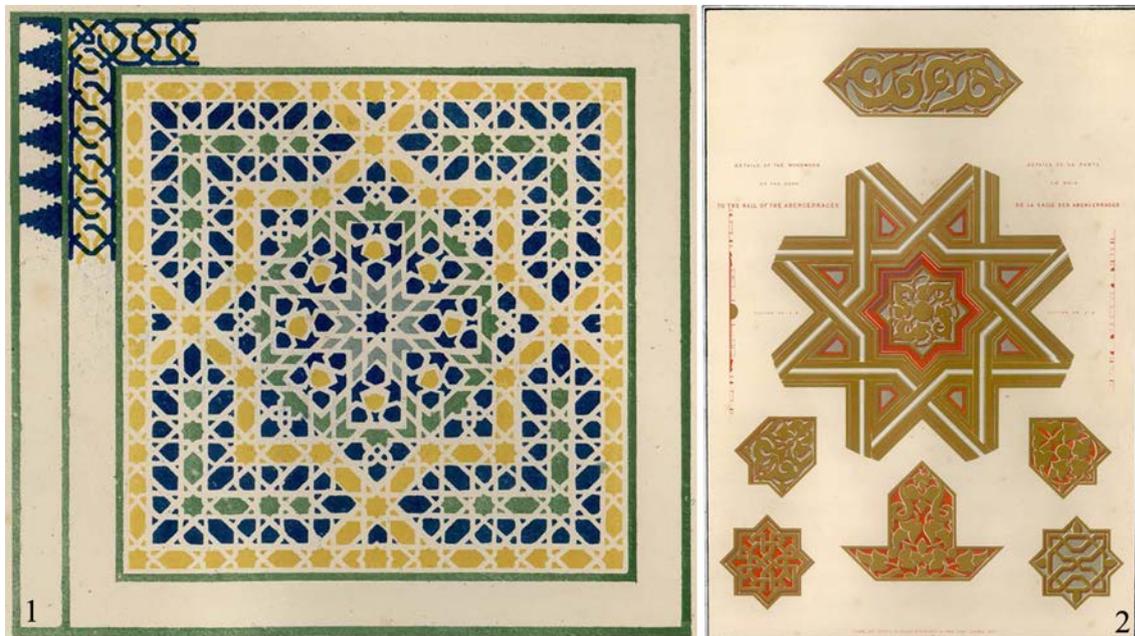


Fig. 26. Owen Jones. *Palacio de la Alhambra* (1842).
1. *Mosaico de revestimiento en pilares entre ventanas.* 2. *Detalle de la puerta de los Abencerrajes.*

vana de crear la nueva forma desde instancias netamente intelectuales. El lenguaje abstracto en el que se expresó esta nueva condición del arte, produjo en la arquitectura figuras cristalinas de geometrías puras que solo podían seducir en la esfera intelectual en la que se habían creado, obligando para su comprensión a realizar el esforzado camino del iniciado, a ser introducido en un conocimiento nuevo, y en el que solo una minoría selecta poseía las claves de un arte que se volvía cada vez más esotérico y menos comprensible.

La dimensión intelectual absorbía la totalidad de la energía creadora y apenas quedaba un resquicio por el que implicar al ánimo sensible, a la emoción supra-lógica en la experiencia del espacio trascendente. Le Corbusier reconoció esa carencia en una arquitectura funcionalista excesivamente entregada a la forma geométrica platónica y que al no contemplar en su totalidad la compleja naturaleza humana, carecía de recursos para expresar adecuadamente esa otra sustancia inmaterial que en el individuo lucha por hacer comprensible aquello que de inefable hay en la naturaleza en la que se halla inmerso.

Para cubrir este déficit, sondeó las etapas prehistóricas, encontrando en el atavismo primitivo, que aun anida en la conciencia profunda, las razones de una forma primigenia que en Notre Dame du Haut (1950-55) en Ronchamp, alcanzó un grado máximo en la expresión intuitiva del espacio trascendente. En la vivencia de ese interior no hay vestigio de la forma histórica, y el efecto que en el ánimo produce su atmósfera cavernosa confunde en un mismo palpito el silencio circunspecto que requiere lo sagrado con el eco mítico de una conciencia primitiva.

Eusa, que como Bartning y Böhm era profundamente religioso, también buscó la especificidad del espacio religioso, y lo llenó

de significado recurriendo a la tradición de una forma histórica ya asimilada. El tono monumental y conmemorativo de la arquitectura en esta pequeña basílica de la Virgen del Puy, es confiado a las formas que componen una planta, y en las que puede reconocerse la confluencia de toda la amplitud del universo espacial cristiano comprendido entre oriente y occidente. El uso de los tipos arquitectónicos, y sus vínculos con la exigencia de forma que el arquitecto impone al edificio, permite reconocer, utilizando la historia como clave de interpretación, la forma de cruz griega con la tradición arquitectónica bizantina y el espacio redondo circunvalado con la tradición romana. En la esfera menos abstracta de la representación figurativa de la arquitectura podemos observar una dualidad equivalente. En la envolvente externa de ese espacio interior se aprecia en la verticalidad de la composición una elaboración sintética de la forma gótica (Fig. 24) muy común en las arquitecturas religiosas comentadas del expresionismo alemán. En cambio en la configuración delicada del presbiterio porticado, en el artesonado de yeso de los techos y en el diseño de las lámparas suspendidas del techo todo retorna a la voluptuosidad de oriente (Fig. 25 a 28).

Así como W. Worringer desveló la traza de lo gótico más allá del periodo artístico delimitado por los historiadores del arte, la confluencia en el espíritu expresionista de una voluntad de forma gotizante con el proyecto visionario de un nuevo arte, transportó la inspiración de la esencia gótica a otros temas arquitectónicos que no fueran los estrictamente religiosos.

Este paso fue facilitado por la querencia del expresionismo hacia ciertas formas poligonales y estrelladas tan veneradas en sus visiones arquitectónicas y que asumían con facilidad, en sus pliegues y angulosidades, la apariencia de lo gótico.



Fig. 27. Víctor Eusa. *Basílica del Puy*. Detalle del pórtico del presbiterio y de los techos (1949).

El uso de los colores para el artesanado de los techos, quizá sea casual; pero es muy similar en la utilización de los dorados y azules, al ornamento que Owen Jones reproduce de las estancias de la Alhambra.



Fig. 28. *Coincidencias cromáticas en el ornamento del Puy y la Alhambra.*

1. Detalle del techo del deambulatorio (Puy); 2. Ornamento en los muros de la alcoba central en la Sala de los Embajadores (Alhambra), según O. Jones.

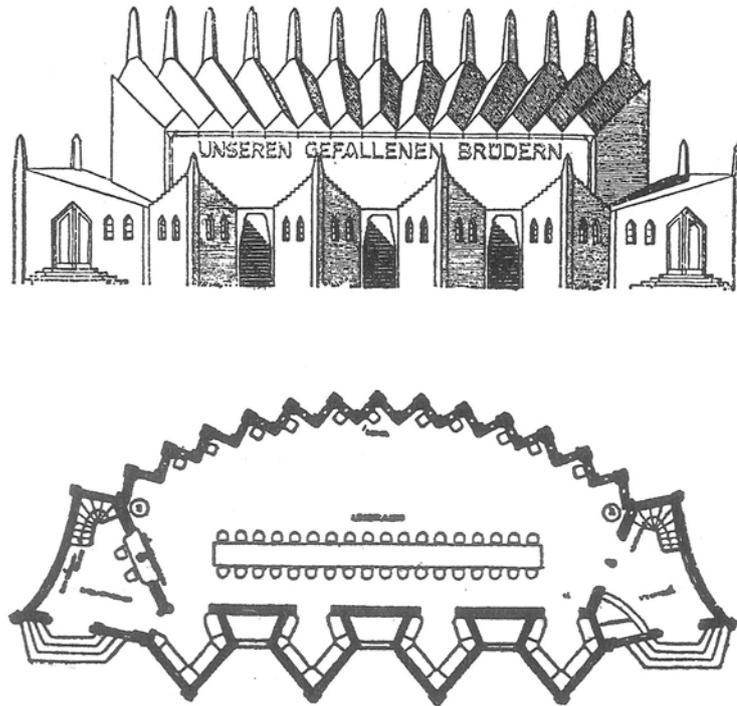


Fig. 29. Bruno Taut. *Proyecto de biblioteca, Magdeburg. (1921).*

Bruno Taut, en el año 1921, fue designado como arquitecto municipal de Magdeburgo tras un periodo de intensa actividad intelectual que se desarrolló prácticamente en el campo de la experimentación formal y la utopía visionaria.

En este nuevo puesto, además de organizar la oficina de proyectos urbanos, se propuso construir un nuevo ayuntamiento, así como una biblioteca que estaría concebida como un monumento a los caídos en la Gran Guerra de 1914 (Fig. 29). La angulosidad de las formas y los nichos para la lectura eran característicos de esta biblioteca conmemorativa y podríamos considerarlas, así como “el pretencioso estilo gótico y el simbolismo de la luz”²⁰ una reminiscencia de la arquitectura visionaria anterior colmada de figuras estrelladas y fulgurantes. Ese efecto que W. Penht considera excesivo para su “función secular”, mostraba al espíritu de la arquitectura gótica como un modelo estético

que había traspasado los límites de la temática religiosa.

Víctor Eusa ya había mostrado su afecto por la expresividad de la forma poligonal estrellada y no dudó en retomarla en el año 1962 como forma característica de un pequeño pabellón destinado a oficina local de la Caja de Ahorros de Navarra en el barrio de la Chantrea de Pamplona (Fig. 30). En este edificio realmente modesto, puede apreciarse la impulsividad formal de un arquitecto que se resistía a la banalidad por limitado que fuera el programa, y exigía de su obra el reclamo del carácter como condición artística de la construcción. Esta pequeña obra queda ennoblecida por la audacia que muestra el arquitecto al confiar en la materialidad desnuda de los diferentes elementos arquitectónicos la expresividad toda de la arquitectura sin el elemento confuso de la figuración historicista.

²⁰ PENHT, Wolfgang. *Op. cit.* p. 84.

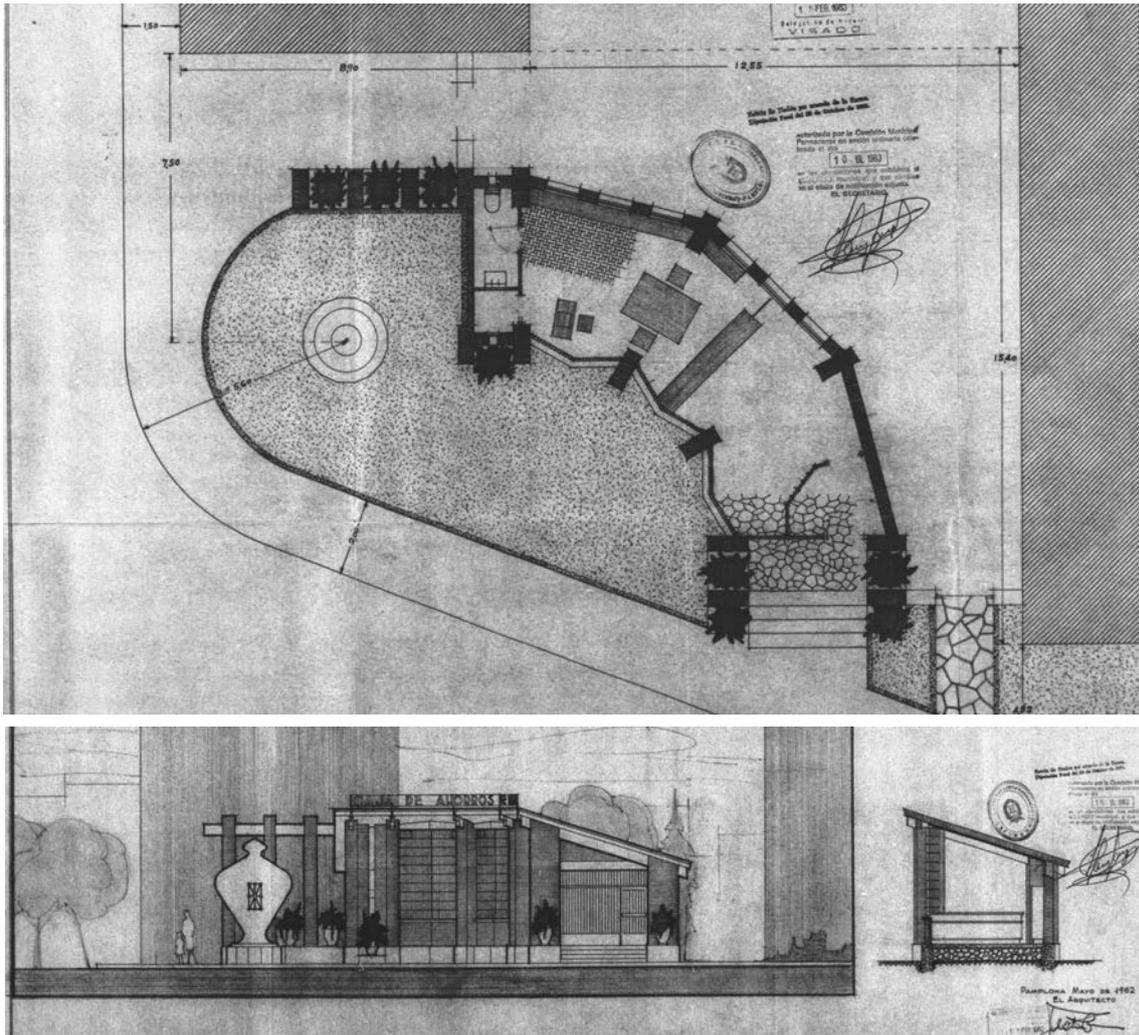


Fig. 30. Víctor Eusa. Proyecto de oficina para la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona (1962). Planta baja, emplazamiento.

Es una pequeña construcción que en la ordenación constructiva de los elementos tectónicos, muestra su verdadera naturaleza arquitectónica: zócalo como base de apoyo para los pilares de ladrillo sobre los que apoya el plano de la cubierta, y el cerramiento como un elemento superficial independiente. Eusa muestra en este ejemplo modesto, a la obra arquitectónica como síntesis del orden constructivo y la expresión artística.

La expresión sincera: un nuevo estilo para una nueva época.

En la época correspondiente al primer tercio del siglo XX, había una alta conciencia de que los tiempos habían cambiado, y la expresión artística no podía continuar por más tiempo recurriendo a formas pretéritas de un pasado que se veía ya superado por el imparable progreso maquinista.

La búsqueda de la forma objetiva y la preponderancia de la función en detrimento del orden y la simetría era una inquietud que con características propias se estaba desarrollando a ambos lados del Atlántico. En el lado americano Frank Lloyd Wright

(1867-1959) recorrió el camino del pionero para oponer al eclecticismo de corte europeo que dominaba la escena arquitectónica de su época, una visión autónoma y novedosa que tuviera en consideración el marcado signo mecanicista de la sociedad moderna para la producción de un arte nuevo. Con ese afán, Wright comenzó a desarrollar desde la independencia de su propio estudio²¹, una serie de viviendas en el que aspectos como la función adquirieron una preponderancia inusitada frente al concepto plenamente establecido de representación, e incorporaron a la vivienda una nueva vitalidad que resultaba plenamente coherente con el espíritu que el artista entendía que debían de tener los nuevos tiempos. Las composiciones de las plantas de estas viviendas presentaban una gran fluidez, y la relación orgánica entre las partes funcionalmente dependientes implicaba también a los espacios exteriores contiguos. Estas agrupaciones funcionales, aparentemente similares a aquellas otras de corte pintoresco - que podríamos encontrar en la obra de N. Shaw o E. Lutyens - presentaban al exterior volúmenes desnudos de geometrías rotundas, en las que la unidad del conjunto había definitivamente estallado a favor de una descomposición arquitectónica que ahora se percibía como un conglomerado prismático.

La cubierta aparente era un elemento figurativo altamente expresivo, y reconducía ese conjunto de volúmenes cuasi abstractos al ámbito doméstico y particular del que procedían. Sin embargo, en los ejemplos más elaborados la cubierta se percibía como un plano independiente de los muros que la sustentaban y los grandes vuelos con los que Wright la caracterizaba contribuían de un

²¹ F. Ll. Wright trabajó con varios arquitectos hasta que lo contrató Sullivan para desarrollar los elementos decorativos de la estructura del Auditorio de Chicago. Trabajó en el estudio de Adler y Sullivan de 1887 a 1893.

modo modélico en la transformación de estas arquitecturas domésticas en arquitecturas tectónicamente ejemplares en donde la disposición del zócalo-muro-cubierta asignaba en la construcción, el orden lógico de los elementos básicos de la arquitectura. Esto, opinaba A. Behne, “implicó la desaparición de lo pintoresco y la acentuación de lo constructivo y lo cúbico”²².

Esta tendencia a la descomposición de la unidad arquitectónica en formas elementales altamente geométricas pudo haberse considerado como la realización práctica de una voluntad abstracta de forma, fácilmente trasladable a temas de mayor envergadura y a otros materiales constructivos como el ladrillo y el hormigón.

El edificio *Larkin* (1903-05), un severo monumento al trabajo - una estructura de ladrillo que a H. Berlage le parecía un depósito - ofrecía en su desnuda volumetría una pista práctica de la expresión sincera que exigía la forma artística moderna. Su hermetismo y la dignidad hierática de su pose, causaron un profundo impacto en la arquitectura de su tiempo (Fig. 31). Por su parte el *Unity Temple* (1905), un edificio construido enteramente con hormigón, era si no un corolario al menos una continuación consecuente con los presupuestos artísticos del edificio *Larkin* (Fig. 31): “Aquello que se me ocurrió instintivamente en el *Larkin Building* lo desarrollé a conciencia en el *Unity Temple*. Cuando lo terminé, tenía lo que quería. Era consciente de la idea y sabía que estaba al principio de una gran cosa, una gran verdad arquitectónica. Ahora, la arquitectura podía ser libre”²³.

²² BEHNE, Adolf. 1923. *La construcción funcional moderna*. Barcelona: Ediciones del Serval, 1994. p. 33.

²³ WRIGHT, Frank Lloyd. “Charla pronunciada en la Fundación Taliesin en 1952”, en PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1998. p. 62.

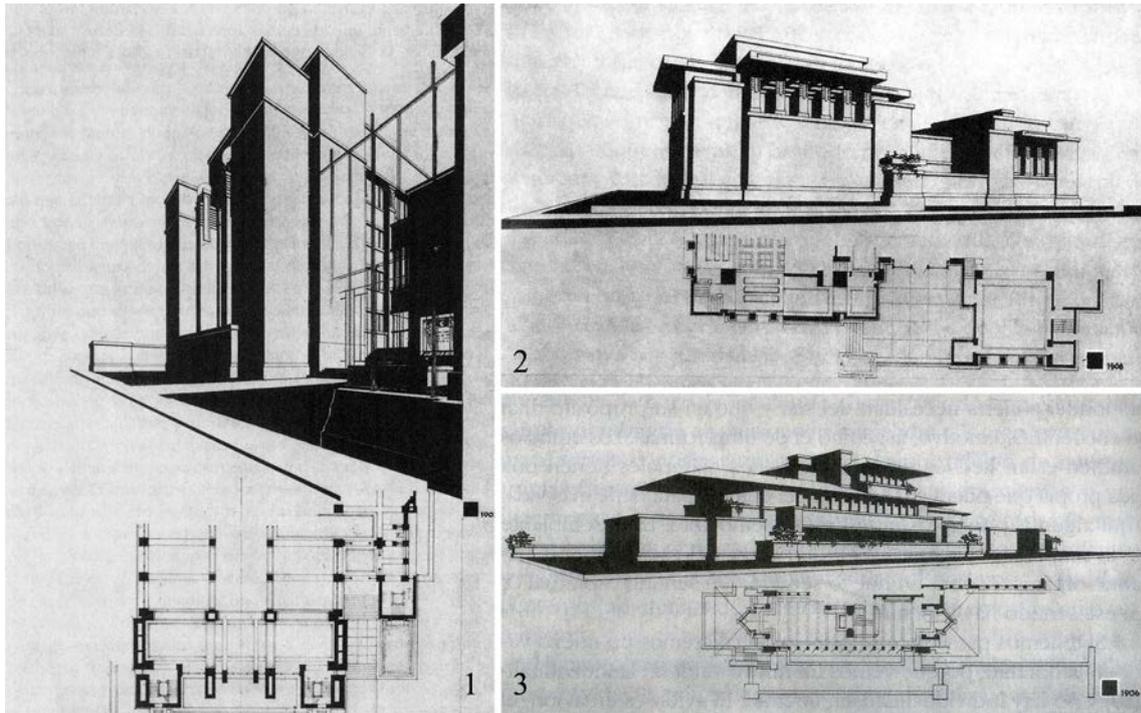


Fig. 31. F. Ll. Wright. 1. Edificio Larkin (1903); 2. Unity Temple (1908); 3. Casa Robie (1906).

Estos dos edificios - en mayor medida el edificio *Larkin* - resultaron modélicos para una parte de la vanguardia europea que había iniciado su camino hacia la búsqueda de una arquitectura tectónicamente sincera, liberada del ornamento accesorio, y funcionalmente útil. La máquina como herramienta pragmática, dirigida por la finalidad de lo útil y práctico, representaba para esos arquitectos el espíritu de su época.

La obra de Wright era desconocida en Europa para la mayoría de sus colegas europeos a pesar de los intentos realizados por su compatriota Daniel Burnham, para que visitara el viejo continente, conminándole en 1893 para que se instalara en Francia y así poder estudiar la tradición clásica; o como los esfuerzos de Kuno Francke, profesor de historia de la cultura alemana en la Universidad de Harvard - a la postre inspirador del primer volumen de la Wasmuth - que visitó a Wright en 1908 y le animó a que se instalara en Alemania para ejercer su profesión. Hubo que esperar al año 1909, para que el arquitecto americano

abandonara EE.UU. y se desplazara a Berlín, pero esta vez para colaborar con Ernst Wasmuth en la publicación que éste estaba preparando de su obra.

Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) fue uno de los pocos que conocieron directamente la obra del americano, y lo hizo en el año 1911 a pesar de que la publicación de Wasmuth con la obra de Wright ya había sido publicada un año antes, en 1910. Berlage encontró en el arquitecto americano un alma, si no gemela, si al menos hermana. “El efecto de los edificios que Berlage conoció y los textos de Wright que parece haber leído le hicieron ver en Wright un reflejo de sus propios ideales”²⁴. Berlage dio rendida muestra de su admiración por la obra del americano y en particular de su edificio de oficinas *Larkin*, en el que Berlage encontró el

²⁴ BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1985. p. 154.

equivalente americano de su Bolsa de Amsterdam²⁵.

En estas fechas del inicio de la segunda década del siglo XX, la forma figurativa histórica había sido duramente combatida por las vanguardias históricas, y era considerada como un elemento accesorio, una manifestación particular que ocultaba la realidad última de la forma arquitectónica. Una forma arquitectónica objetiva que debía ceñirse al igual que el arte, a la geometría matemática que era donde residía el carácter permanente de la forma artística.

La admiración que Berlage sentía por el arquitecto americano continuó en la generación siguiente formada por discípulos suyos y miembros de *de Stijl* como J.J.P. Oud y Jan Wils. Y con la nueva generación cambió también el objeto de referencia de la obra de Wright que admiraría este grupo de arquitectos europeo, sustituyendo el modelo que ofrecían los edificios Larkin y Unity Temple, por el más dinámico de la casa Robie, en una muestra evidente que reflejaba la deriva temática de la arquitectura, que con el nuevo siglo, abandonaba los grandes temas arquitectónicos en los que históricamente se había identificado la obra arquitectónica con la obra de arte, para ser sustituidos por el tema, hasta entonces menor, de la vivienda. En lo doméstico se exaltaba la vivienda, encontrando en ella un nuevo *leitmotiv* para la arquitectura y campo de experimentación formal.

Wright era un personaje complejo en constante evolución que ofrecía en su propia obra las claves de su transformación, así, no es de extrañar que tras el Wright “berlagiano”, los sucesores del holandés descubrieran en la casa Robie el Wright

²⁵ Las opiniones de H.P. Berlage sobre F. Ll. Wright y su obra aparecen recogidas en la conferencia que aquel pronunció en Zurich (1912) acerca de sus experiencias americanas. Ver Reyner Banham, *op. cit.* pág. 155, nota 6.

mecanicista. Una visión mecanicista que estaba apoyada en la imagen realmente novedosa, diríamos “moderna” de la casa de la Woodlawn Avenue²⁶; pero también, o sobre todo, a la visión que C.R. Ashbee dio de Wright en la introducción a la segunda edición de Wasmuth. Wright preparó una imagen de esta vivienda para incluirla como ilustración de la publicación que se llevó a cabo con motivo de las *Kahn lectures* (fueron una serie de seis conferencias) pronunciadas en Princeton en 1930 (Fig. 31), y en esa imagen, la casa aparece transfigurada como si de un trasatlántico varado en el puerto se tratara. La arquitectura presenta su forma desnuda, sin concesión a la materialidad de su construcción y prescindiendo del entorno como de un elemento accesorio. La vegetación que desborda las jardineras mitiga el duro efecto mecánico de una arquitectura que se ha representado con un exquisito esmero para mostrar los volúmenes geométricos de su forma, cuidadosamente perfilados por un juego contrastante de luces y sombras que dan al edificio el aspecto de una hermosa máquina.

La capacidad seductora de esta arquitectura era incuestionable para unos arquitectos que ansiaban involucrar a su obra en el espíritu de los nuevos tiempos: en el movimiento continuo y la velocidad de la máquina. La casa Robie reúne en su plasticidad el dinamismo conseguido con la forma geométrica sencilla, y la fluidez de un espacio continuo y sin límites que se proyecta hacia el espacio exterior contiguo, alzando a esta casa como prototipo de una arquitectura a la altura de su época.

²⁶ “Casa en la Woodlawn Avenue”: es el pie de imagen con el que Wright identificaba la casa para Frederick C. Robie (Chicago), en el dibujo que publicó de esta casa para ilustrar su cuarta conferencia - de las seis que dio - “La casa de cartón” en las *Kahn lectures* de Princeton, pronunciadas durante la primavera de 1930.

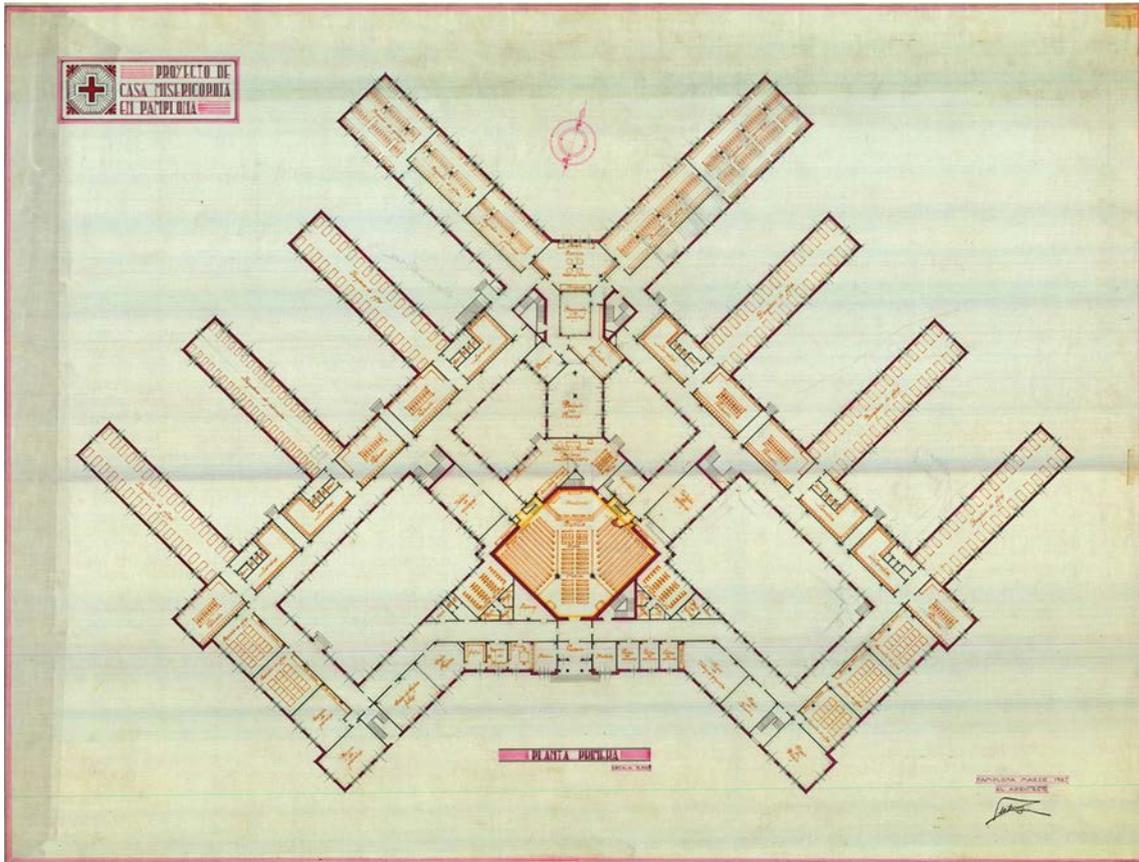


Fig. 32. Víctor Eusa. Proyecto de Casa de Misericordia Pamplona. Planta Baja (1927).

El éxito de la obra de F. L. Wright, sobre todo en el círculo de arquitectos que había cuajado bajo la autoridad de H.P. Berlage, y la difusión que éstos hicieron de su obra bien directa o indirectamente erigiéndola como modelo a seguir, alcanzó al joven Víctor Eusa que pudo acceder a ella a través de las publicaciones que circulaban en Europa, y de los viajes que realizó a Holanda en 1920, y 1923.

Los guiños wrightianos que podemos encontrar en la obra de Eusa fueron, con la evolución de su obra, diluyéndose en una expresión cada vez más personal; pero en la que aun era posible reconocerlos. Wright se inmiscuyó en la obra de Eusa a través del expresionismo holandés. A Eusa le interesaba la plasticidad de la forma wrightiana que alababa Berlage y su círculo. La continuidad del espacio arquitectónico se tradujo en el espíritu de Eusa en continuidad material, y la

discontinuidad de las masas arquitectónicas del americano, en una articulación de la materia arquitectónica que quedaba englobada bajo el efecto de un ornamento continuo y unificador que reconducía la diversidad de las partes hacia una unidad artísticamente caracterizada.

En Eusa todavía reside de un modo poderoso la exigencia de representación para la arquitectura. Habrá que esperar al Asilo de San Manuel y San Severino (1933) en Tafalla (Navarra) para encontrar las trazas de una composición orgánica del edificio en el que los volúmenes se muestren geoméricamente autónomos.

En 1927 Víctor Eusa redactó el proyecto de Casa Misericordia para Pamplona, lo que supuso en su evolución profesional, el abandono de los estilos en los que se había formado académicamente (Fig. 32).

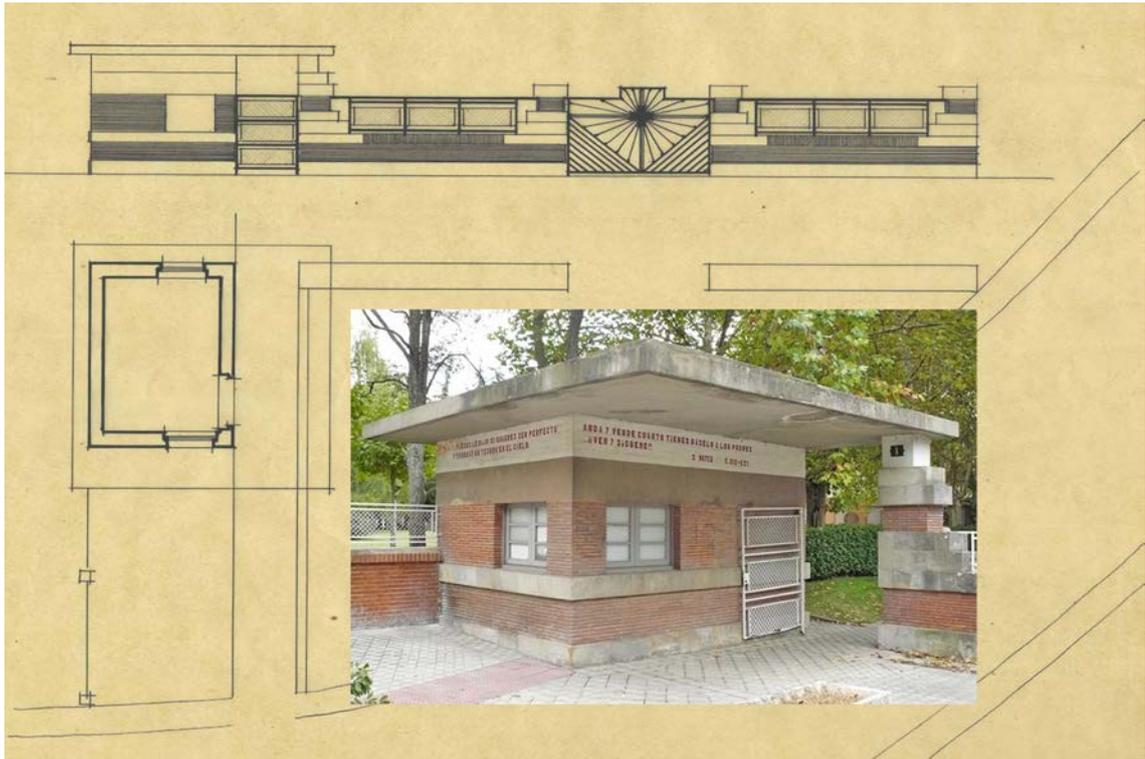


Fig. 33. Víctor Eusa. Proyecto de Casa de Misericordia Pamplona. Pabellón de acceso (1927).

El eclecticismo “internacional” del Kursaal de San Sebastián, así como el regionalismo más local de las casas Uranga y Goicoechea, iban a ser sustituidos en esta nueva etapa por una arquitectura masiva, con una poderosa expresión de la forma artística que se completaba con la participación de las otras artes y oficios en la cualificación de la obra arquitectónica. Eusa participaba del ideario expresionista que reclamaba, con una cierta sombra de melancolía, a la arquitectura como el espacio natural donde darse cita la totalidad de las artes, incluida por supuesto, la propia arquitectura. El empeño en esta labor era tal, que en manos de Eusa el propio edificio como materia construida se convertía en forma modelada.

A pesar de esta renovación artística, palpable en la voluntad plástica que el arquitecto exhibe en la obra de estos años, su trabajo continúa ciertas pautas en la composición de las plantas que podemos considerar académicas y que formarían parte del

aprendizaje del oficio de arquitecto. La Casa de Misericordia es un edificio en cuya planta permanece el orden de una composición axial, y que encontramos ya regulada en J. Guadet. En sus *Éléments et Théorie de l'Architecture*²⁷, Guadet comenta edificios que han podido servir a Eusa de ejemplo para la ordenación de las partes de este “edificio de acogida” que exige para su adecuado funcionamiento crujías estrechas y amplios patios que proporcionen una adecuada iluminación y ventilación a los espacios interiores.

Junto con estas técnicas de composición propias del oficio, emerge en el tratamiento plástico de la arquitectura un manejo de la forma que revela la presencia velada de la arquitectura wrightiana.

²⁷ GUADET, Julien. *Éléments et Théorie de l'architecture, Tome II, Livre VI, Chapitre X; Livre IX, Chapitres I II*, Smithsonian Institution Libraries, Catalog ID:180375.



Fig. 34. Víctor Eusa. Proyecto de Casa de Misericordia Pamplona. Frente de acceso (1927).

El pabellón de acceso muestra la desnudez del material como un requisito de la sinceridad constructiva que exige toda obra arquitectónica, las anchas bandas de piedra a la altura del alfeizar de las ventanas, y la losa horizontal de la cubierta transforman este pequeño edificio en una construcción geométrica en el que la riqueza ornamental queda confiada a la combinación del hormigón, la piedra arenisca y el ladrillo rojo visto (Fig. 33).

La portada de acceso al edificio (Fig. 34) muestra la misma combinación de materiales; pero el tratamiento de la forma arquitectónica es más complejo acumulando sobre ese fragmento de fachada toda la potencia plástica, toda la expresión artística. Como en los ejemplos de *Larkín* y *Unity Temple*, Eusa corona el edificio con una gruesa moldura plana; pero a diferencia de Wright que ordena los volúmenes prismáticos de sus edificios en una articulación serena y sosegada, los volúmenes de Eusa no alcanzan la autonomía

formal del americano en los suyos. Hay en este “retablo” la agitación propia de un espíritu barroco que pliega y articula el muro de la fachada hasta conformar la composición tripartita que preside el frente. Ante la discontinuidad medida de estos edificios de Wright y su composición sopesada, Eusa mantiene la tensión de unas formas en continuo movimiento y la gruesa moldura que corona el edificio colabora a la agitación de las masas construidas articulándose escalonadamente en un motivo ornamental que se repite en el nicho de la Virgen en lo que será un tema ornamental recurrente en toda la obra del arquitecto: la geometría escalonada de la línea recta.

El cuadrado se erigió en la forma geométrica germen desde la cual se iniciaba, bien por aplicación directa, bien por sucesivas aproximaciones, la definición de la forma arquitectónica. Una de las formas particulares derivadas del cuadrado sería el octógono que como una forma compleja que envuelve el

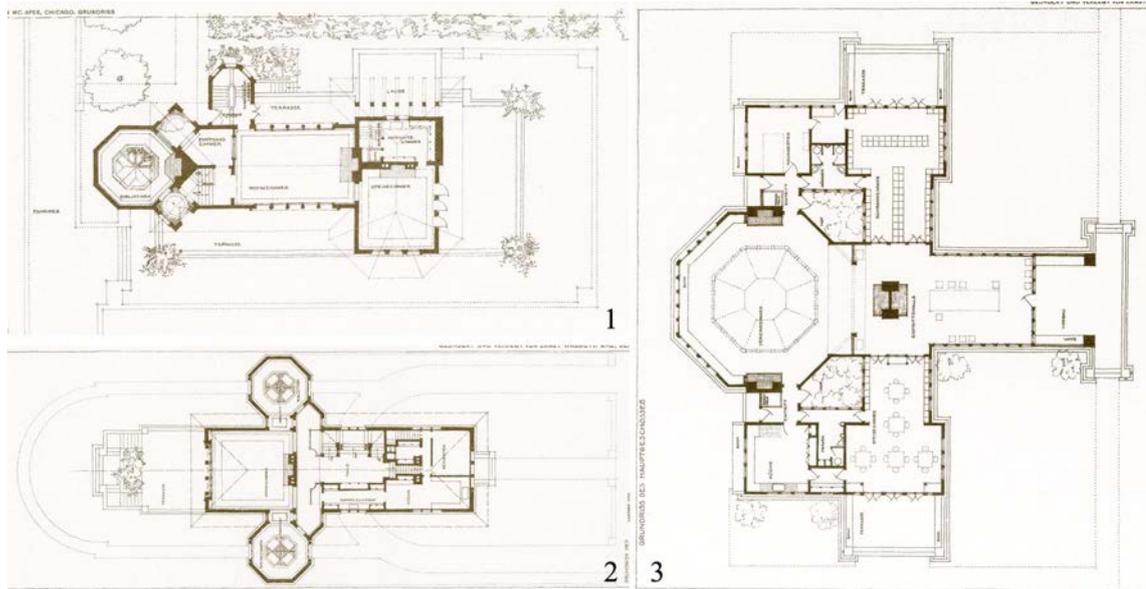


Fig. 35. Frank Lloyd Wright. El cuadrado y el octógono como su derivado, constituyen la geometría base de estas composiciones wrightianas.

1. Casa para Mrs. Aline Devin; 2. Casa para Mr. McAfee; 3. River Forest Golf Club.

área que comparten dos cuadrados girados 45° entre sí, se encargaría de cualificar el espacio representativo. Proyectos como las casas para Mrs. Aline Devin y para Mr. McAfee, el propio estudio de Wright en Oak Park o el River Forest Golf Club, todos ellos realizados en torno a 1900, acusan esta pauta compositiva que muestra las diferentes geometrías como un conglomerado aditivo en el que la claridad de la planta se transfiere a los volúmenes del conjunto, al punto de reconocer en ellos la particularidad de la forma ochavada (Fig. 35).

El cuadrado como forma base y geometría elemental sobre la que apoyar la elaboración de la forma arquitectónica era un recurso que podemos rastrear en la historia de la arquitectura, encontrando en la pedagogía de J.N.L. Durand su sistematización más clara y concreta. Esta metodología se difundirá en el siglo XIX a través de los planes de estudio de las escuelas especiales hasta alcanzar los inicios del siglo XX, y Eusa formado en esta tradición conocía las posibilidades que la

geometría básica del cuadrado ofrecía al amplio campo de la composición.

El cuadrado dinámico girado 45° -un gesto que será característico en la obra de Eusa - lo encontramos en la composición de la planta de este proyecto para la Casa de Misericordia, y el cuadrado modificado como un octógono se hace presente en el espacio emblemático de la capilla como un eco de las arquitecturas wrightianas que conocía Eusa. El tratamiento, siempre sugerente, que Wright da a la forma plástica continúa también, en la obra de Eusa, en aquellos elementos de menor rango como en el diseño de las lámparas y en el tratamiento de las decoraciones de la Sala de juntas, uno de los pocos espacios junto con la capilla que hoy en día aún conserva los materiales y el tratamiento que tuvo en origen (Fig. 36).

La superficie lisa y desnuda que proponía Berlage y que tanto admirara en la obra de Wright, corría el peligro de desmoronarse en las manos de un Eusa que exigía de la arquitectura la absoluta disposición para modelar su forma constructiva.

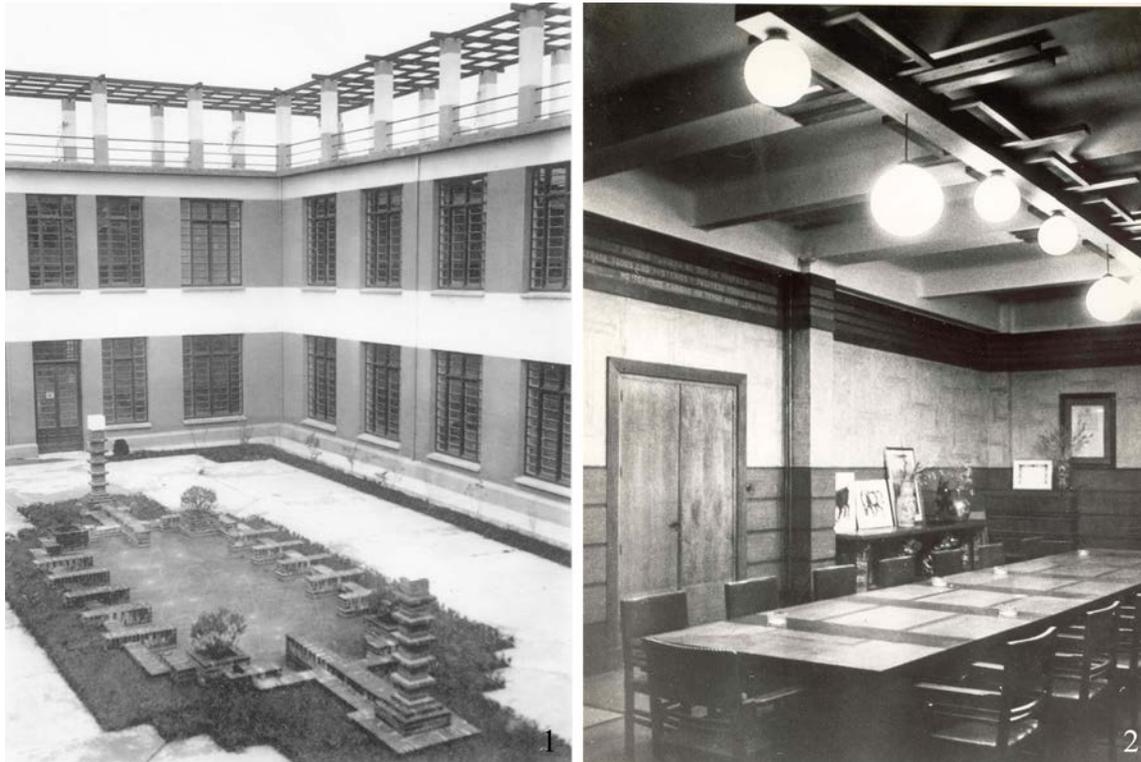


Fig. 36. Víctor Eusa. Proyecto de Casa de Misericordia Pamplona. (1927).

1. Patio con estanque; 2. Sala de juntas.

La reunión de las artes en el “templo” de la arquitectura, reclamaba para la propia arquitectura la marca del carácter y con él, el signo de la forma plástica, en definitiva, estar ella misma dotada de valor artístico. Dada la naturaleza inorgánica de la arquitectura, la expresión de esa forma plástica se producía en clave de una geometría progresiva que reproducía en su contorno el proceso cristalizador del mineral. En este tratamiento inanimado de la forma arquitectónica, Eusa no aspiraba a la simbología visionaria del expresionismo romántico, deseaba, sin traicionar la naturaleza constructiva de la arquitectura, extraer el máximo partido de la construcción dotándola de expresión artística. En Eusa el modelado de la forma arquitectónica iba encaminado a crear tensión y movimiento en la inerte masa construida. La concentración de la plasticidad formal en las esquinas que tanto prodigaba en su obra, invoca la acción del movimiento entre las diferentes partes del edificio. En ejemplos como los edificios de la Vasco-Navarra o el

edificio de viviendas en la Pza. Príncipe de Viana, y tantos otros, el dinamismo en el edificio arquitectónico se alcanza por la continuidad ininterrumpida entre las diferentes fachadas que se suceden sin solución de continuidad en las esquinas. El detalle pormenorizado que enriquece los ángulos con su ornamentación geométrica constituye todo un tema ornamental que se ubica en las esquinas para hacer confluir en el eje del giro, el eje de simetría de esa composición temática.

En otros ejemplos como en el Colegio de la Milagrosa (1928) para los HH. Paules, su situación al margen de la trama urbana, lo dispone de una manera singular respecto del observador. Solo podemos acercarnos a él encarándolo frontalmente desde el eje de simetría que recorre el edificio en toda su profundidad. En este caso y al igual que Jensen-Klint en la iglesia de Grundtvig la expresión de la forma artística se concentra en el frente, pero mientras en Grundtvig el arquitecto cubre toda la superficie de la



Fig. 37. Víctor Eusa. Proyecto de Seminario Conciliar, Pamplona. (Propuesta previa).

En un principio, y siguiendo las pautas establecidas para la representación de un edificio de índole religiosa como éste, Eusa optó por el estilo neogótico como el más apropiado para su representación pública. El tratamiento figurativo de los elementos arquitectónicos es muy similar al utilizado, veinticinco años antes, por Antonio Palacios en el Palacio de Comunicaciones de Madrid.

fachada con un unitario tema ornamental, en el colegio de La Milagrosa la variedad de usos que se asoman a la fachada limitan la localización de ese tema artístico al tercio central de la composición. De este modo el edificio no ofrece la imagen engañosa de una unidad temática que no se corresponde con su realidad utilitaria más compleja.

En el Seminario Conciliar (1931) la carga simbólica que exigía el edificio, como centro de propagación de la fe cristiana, en el contexto socio-político de la época, fue determinante para definir la forma iconográfica de esta arquitectura.

En un principio el edificio en atención a su temática religiosa, iba a ser construido en estilo “gótico” como imponían las convenciones académicas de la época, a un edificio de este tipo (Fig. 37). La composición triangular de estas fachadas góticas muestran una profusión de pilastras y pináculos que dan al conjunto un aspecto promiscuo y exuberante muy similar al Palacio de Comunicaciones de Madrid - aunque sin llegar a su desbordante proliferación ornamental - y que Eusa pudo

conocer durante su estancia en prácticas en el estudio del que también fuera su profesor Antonio Palacios²⁸.

Eusa renunció a esta interpretación historicista en favor de una solución nueva que permitiera mostrar de un modo casi vehemente el destino sagrado de esta arquitectura. La causa que provocó este cambio, la explica Eusa de la siguiente manera: “. . . es interesante en este trabajo, que llegada la República el año siguiente y coincidiendo con la quema de Conventos, propuse la Sr. Obispo, la modificación de la fachada principal, tomando como elemento base una Cruz de 48 metros de alta, luminosa en su centro, que fuera visible desde toda la

²⁸ En la época en la que V. Eusa cursaba los estudios de arquitectura, era preceptivo que los alumnos realizaran dos años de prácticas en estudios profesionales antes de obtener el título.

Antonio Palacios junto con T. Anasagasti y M. López Otero fueron profesores recordados por V. Eusa, porque “con sus comentarios tan claros y tan perfectos de nuestra labor al día, despertaron en mí tantas cosas”. (Víctor Eusa).



Fig. 38. Víctor Eusa. *Proyecto de Seminario Conciliar, Pamplona. (1931).*

Eusa, inmerso en la búsqueda de un lenguaje más expresivo, aprovechó la coyuntura socio política de la época para hacer realidad un sueño. En esta obra el arquitecto materializa una fantasía arquitectónica en la que el edificio deviene en forma moldeada sobre el que se engarza la Cruz: su emblema y símbolo de la fe cristiana.

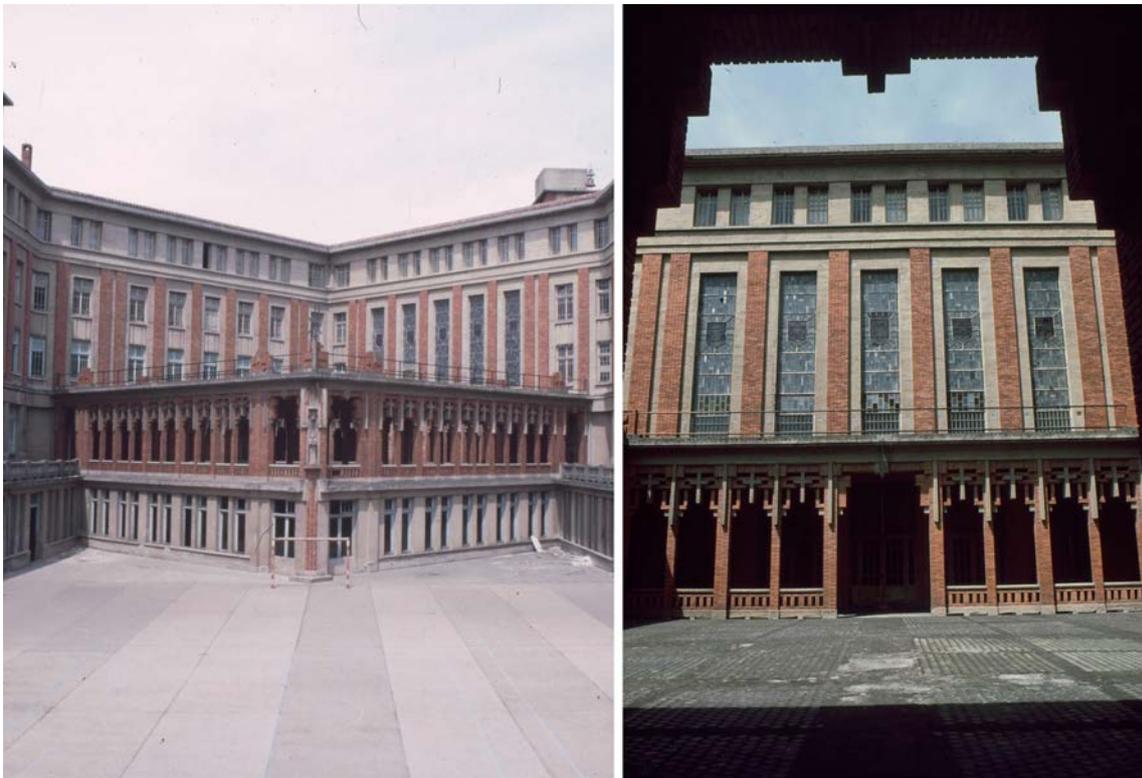


Fig. 39. Víctor Eusa. *Seminario Conciliar, Pamplona. Claustro (1931).*

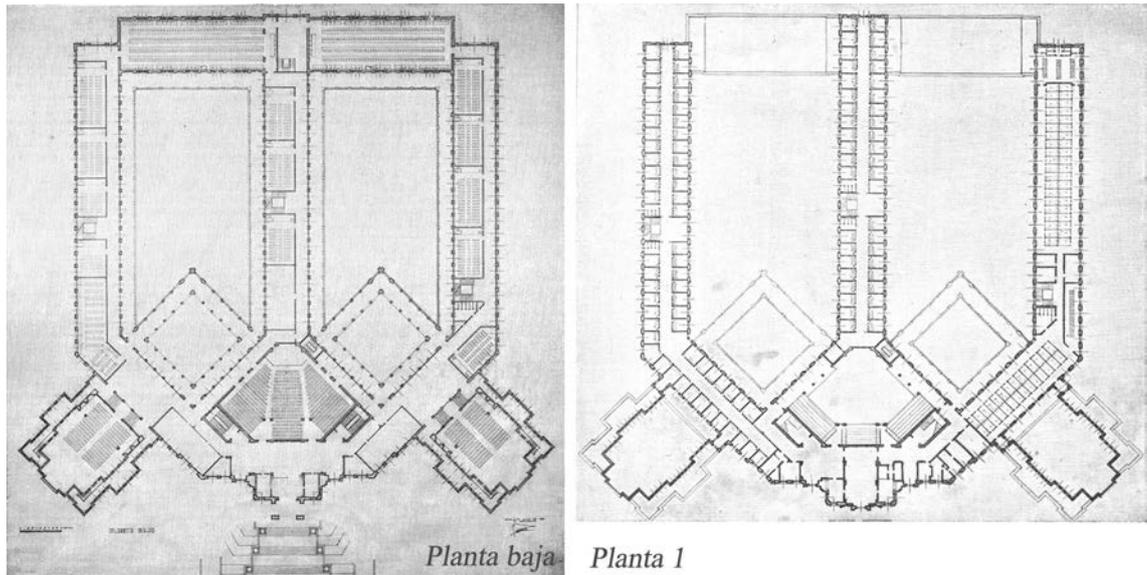


Fig. 40. Víctor Eusa. *Seminario Conciliar, Pamplona. Plantas* (1931).

Cendea de Pamplona”²⁹. El brusco cambio en el aspecto del edificio derivó hacia la expresión simbólica de una arquitectura expresionista, que dio como resultado uno de los edificios más expresivos y característicos de su época (Fig. 38). La Cruz imponente atrae ya desde la distancia toda la atención del edificio. En las masas sólidas que organizan el porche de acceso con su gran vuelo aparecen reminiscencias de la obra de F.Ll. Wright, al igual que en el tratamiento decorativo que Wright utiliza en algunos interiores de sus viviendas y el *Unity Temple* y que en este edificio Eusa esculpe con gruesas líneas sobre la masa arquitectónica de hormigón y ladrillo. La magnitud colosal de la Cruz denuncia el carácter de esta arquitectura fantástica próxima al simbolismo que obliga a desnaturalizarla de su aspecto tectónico en favor de una plasticidad de naturaleza artística en la que el edificio se diluye tras la Cruz transfigurándose en un fondo ornamental del símbolo que preside el conjunto como tema omnímodo.

²⁹ Nota extraída del currículo redactado por Víctor Eusa en enero de 1967.

Las capillas como pequeños edificios adosados a la gran estructura fabril reproducen unas geometrías de volúmenes limpios, más abstractos cuyo aspecto ha sido muy alterado con la inclusión de unas cubiertas inclinadas de teja cerámica. Flanquean a sendas capillas en la unión con el edificio del Seminario dos torres gemelas³⁰ rematadas con el tema “eusiano” de la forma lineal telescópica, que respondía al leitmotiv de la “geometría escalonada de la línea recta”.

En los claustros de los patios se renueva el pacto con la sensibilidad oriental que siempre acompañó a Víctor Eusa y construye unas delicadas celosías de ladrillo cuya filigrana recuerda en su espíritu las que años más tarde construirá con hormigón en el deambulatorio de la Basílica del Puy en Estella. La apariencia de este adorno, lejos de ser ficticia permite comprobar a través del detalle cómo la forma aparente se corresponde con la forma construida, lo que da al conjunto la veracidad sólida de lo real (Fig. 39).

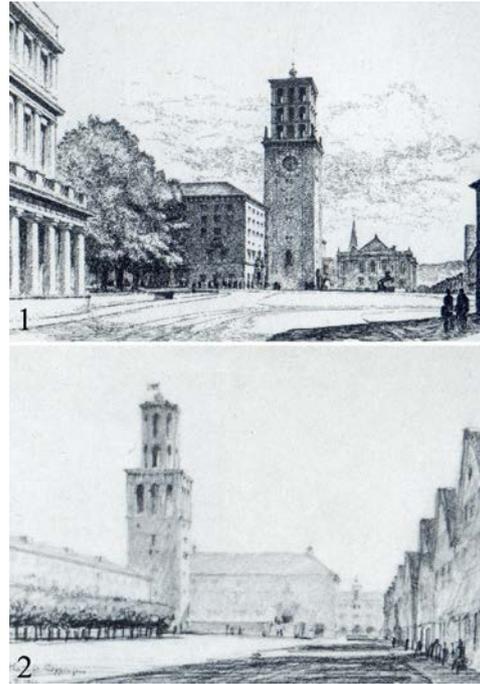
³⁰ El uso de la torre fue un tema recurrente en la obra simbólica de Eusa. Y su agrupación en parejas de torres gemelas fue pródiga en la obra de su maestro e inspirador Teodoro Anasagasti.



Fig. 41. H.P. Berlage. Ayto de Usquert (1928).

Hay una disciplina rigurosa en esta acción del arquitecto que se ve determinada por el principio de honestidad constructiva: el material se muestra desnudo, sin cubrir con nada que pueda falsear su naturaleza para que la forma construida devenga en forma artística en las manos de un arquitecto capaz como Eusa.

La obra expresionista europea tanto alemana como holandesa ofrecía un nutrido ejemplo de edificios con torre. P. Bonatz desde Alemania y H.P. Berlage desde Holanda renovaban en su arquitectura urbana el vínculo con la historia que encontraba en la arquitectura medieval italiana su modelo más esmerado. En estos arquitectos, la torre otorgaba a la arquitectura un carácter variado y discontinuo que facilitaba su percepción como obra artística (Fig. 41). En los edificios emblemáticos, en los equipamientos que ocupaban un lugar en la ciudad construida, la torre incorporaba el signo característico de su fisonomía, y hacían posible reconocer en la estructura compositiva tan variada del conjunto edilicio, los “principios



P. Bonatz. Propuestas para ayuntamientos
1. Stuttgart (Concurso 1942); 2. Göppingen (1943).

artísticos” con los que Camillo Sitte quería construir la ciudad moderna.

La torre era un elemento arquitectónico altamente expresivo que en las manos de Eusa adquirió una potencia formal inusitada. La torre que como tema simbólico caracteriza la arquitectura fantástica del Seminario Conciliar, se renueva como emblema expresionista en la arquitectura pintoresca del Colegio San Miguel (1928) de los PP. Escolapios (Fig. 42).

En esta obra, Eusa muestra una voluntad decidida por desplazar el centro expresivo del edificio de la estabilidad que aseguraba el centro de la fachada, a la tensión desequilibrante de las esquinas. La planta del edificio muestra por su parte, una composición equilibrada y estable que responde a un esquema compositivo académicamente resuelto y que garantizaba el orden y la jerarquía de las partes del proyecto. La axialidad, la quietud de la planta, no revela sino levemente el dinamismo que el tratamiento escultórico de la esquinas confieren al conjunto del edificio.

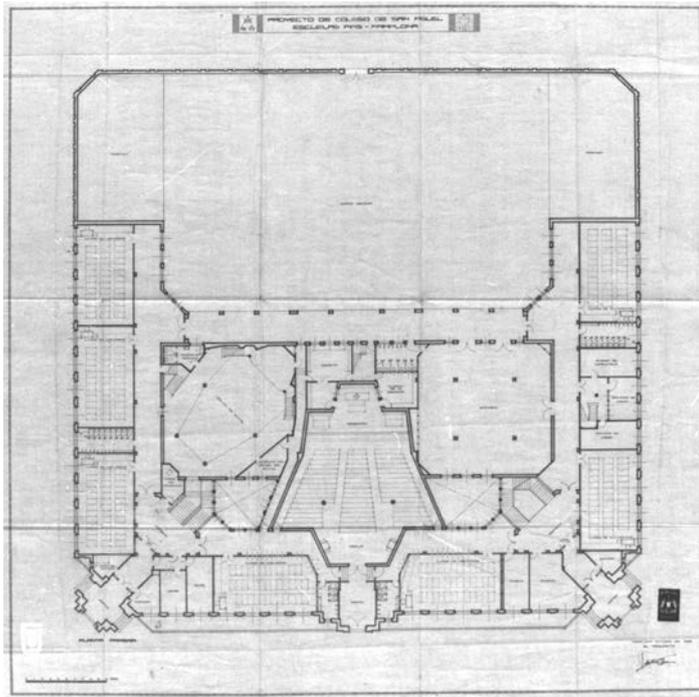


Fig. 42. V. Eusa. *Colegio San Miguel (PP. Escolapios)*, 1928. *Planta y detalle de la torre norte.*

Esta voluntad artística del arquitecto se hace presente como un arrebatado expresivo plenamente consciente de su alcance. Por un lado, implica - con la figuración de la torre - a la ciudad nueva del ensanche con la iconografía ya determinada de las torres de las iglesias de los burgos que caracterizan la imagen de la ciudad antigua.

Por otro lado, esta propuesta de Eusa se inscribe dentro de una tradición arquitectónica que inspirada en el modelo de la ciudad italiana medieval, aspiraba a construir la ciudad moderna desde unos elaborados principios artísticos. En esta labor reivindicativa, la obra de H.P. Berlage y concretamente su edificio para la Bolsa de Amsterdam suponía un poderoso estímulo en la obra de Eusa. Finalmente y dentro de la esfera antropológica, la expresiva torre norte del edificio (Fig. 42) frente a la plaza de toros, renueva el vínculo entre lo mítico y lo

ritual, en la transfiguración que la plaza de toros y la torre del colegio llevan a cabo al confluir ambos en la caracterización del mismo espacio urbano. La gran afición taurina que profesaba Víctor Eusa influyó en la deriva que condujo a activar el significado simbólico de la plaza de toros como coso ritual del festejo taurino, observado y presidido por la imagen de San Miguel arcángel, éste como representación del mito. Esta relación entre ambos edificios es recíproca, y el propio arquitecto comentaba expresamente cómo, su intención respecto a la torre de su edificio era que la imagen del arcángel presidiera la festividad taurina cada vez que ésta se llevase a cabo, con lo que quedaba garantizada la representación de la dualidad Coso - Santuario³¹.

³¹ Esta relación se comenta en el capítulo siguiente: *La imagen de la ciudad*.

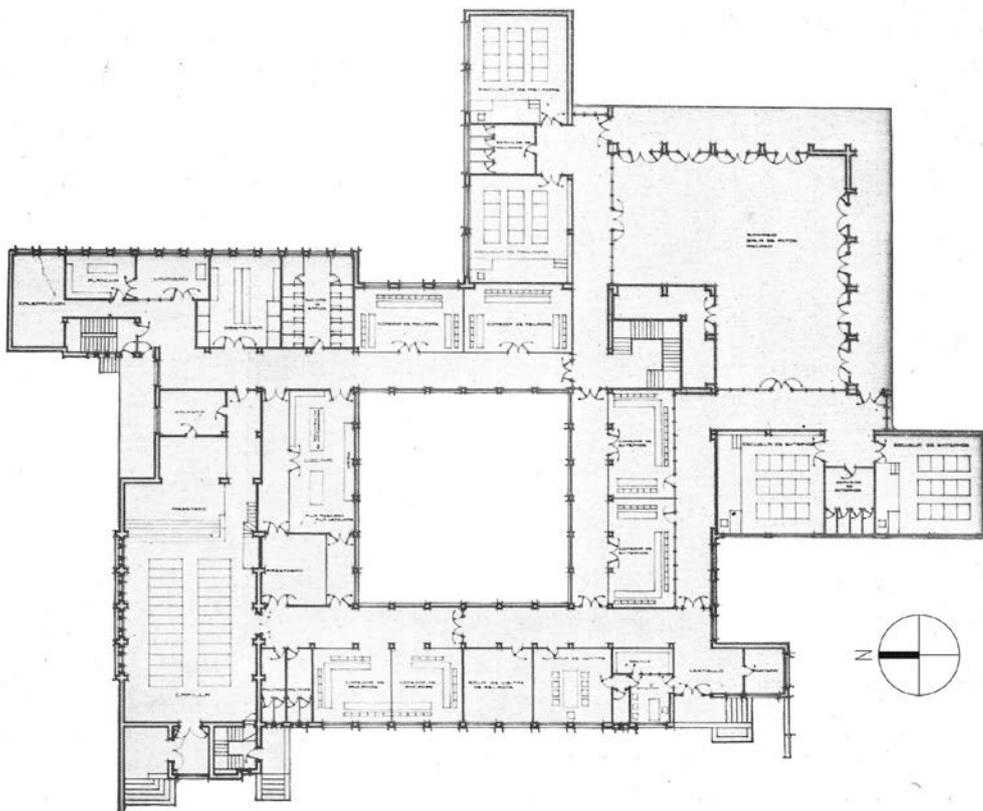
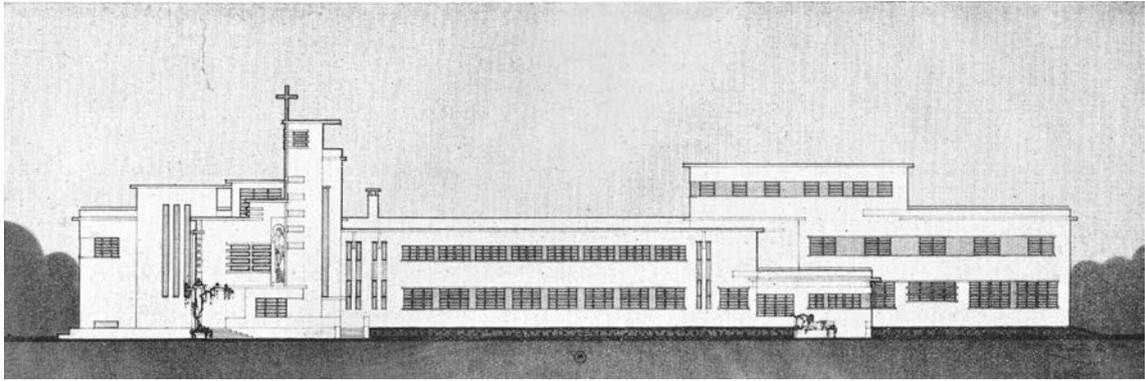


Fig. 43. V. Eusa. Asilo de San Manuel y San Severino (Tafalla). Alzado y Planta Baja, 1933.



Fig. 44. *W.M.Dudok. Ayuntamiento de Hilversum (1924).*

La torre, que ofrece a Eusa la posibilidad de un elemento dominante en la composición del conjunto arquitectónico, es retomada años más tarde como un elemento compositivo y caracterizante en el Asilo San Manuel y San Severino (1933) de Tafalla (Navarra).

En este edificio de acogida para ancianos, encontramos las trazas de una arquitectura “orgánica” que ya había sido identificada en la obra de Wright, y que llegó a Eusa a través de la generación holandesa que sucedió a J.P. Berlage. Era una arquitectura plásticamente hermanada con las composiciones pintorescas de la arquitectura romántica; pero a la que se había extraído todo vestigio vernáculo, todo aquello que pudiera evocar en su recuerdo una mínima manifestación histórica. Ahora los volúmenes eran esas geometrías limpias que Wright había mostrado a principios del siglo XX en sus edificios Larkin y Unity Temple, y que Willem Marinus Dudok (1884-1974) había utilizado de un modo elegantemente plástico para su Ayuntamiento de Hilversum (1924) (Fig. 44). Esta arquitectura formaba un conjunto armónico de volúmenes fragmentados en el que lo particular y

anecdótico se agrupaba en temas compositivos causando la agradable sorpresa de la novedad constante. Hay una tensión contenida entre la línea horizontal que definen las hiladas de ventanas y las sombras de los pronunciados aleros, y la línea vertical que determinan la torre y los sucesivos escalonamientos y articulación de los volúmenes. El control intuitivo de la forma arquitectónica es de una refinada sensibilidad, y en él encontró Eusa su inspiración para el Asilo de Tafalla (Fig. 43).

Víctor Eusa en los primeros años de su vida profesional realizó varios viajes por Europa y Asia Menor. En la riera del Mediterráneo (Grecia, Turquía, Palestina y Egipto) tomó contacto con la arquitectura del pasado, con los orígenes sobre los que se sustenta la cultura occidental. Y en el continente se topó con las novedosas propuestas que ofrecía la vanguardia artística de la Europa central. En el año 1929 visitó las ciudades de Amsterdam e Hilversum, dentro del periplo que llevó a cabo por Europa en su viaje de bodas. Y fue esta oportunidad la que le permitió conocer esa realidad arquitectónica europea que tanto le atrajo. El Asilo de S. Manuel y S. Severino es de algún modo la consecuencia lógica de un temperamento como el de Eusa que ya había iniciado el esforzado camino por encontrar nuevos cauces de expresión, y que encontró en la obra particular de los expresionistas holandeses el ejemplo de una arquitectura que reflejaba con fidelidad las exigencias espirituales de esa sociedad cambiante que le tocó vivir.

En una arquitectura como ésta, de tono funcionalista, los elementos seriados del programa de necesidades se muestran al exterior con series horizontales de ventanas alineadas como un estereotipo mecanicista que delata a la forma del conjunto como una consecuencia de la organización funcional.



Fig. 45. V. Eusa. Asilo de San Manuel y San Severino (Tafalla). Vista exterior, 1933.

En primer término la capilla y a su derecha la torre con la escalera. A la izda. el ala de servicios (P.B.) y despachos de la comunidad (P.1). A la dcha. comedores, salas de visita (P.B.) y dependencias del capellán (P.1).



Fig. 46. V. Eusa. Vivienda en esquina García Castañón con Fdez. Arenas (1930).

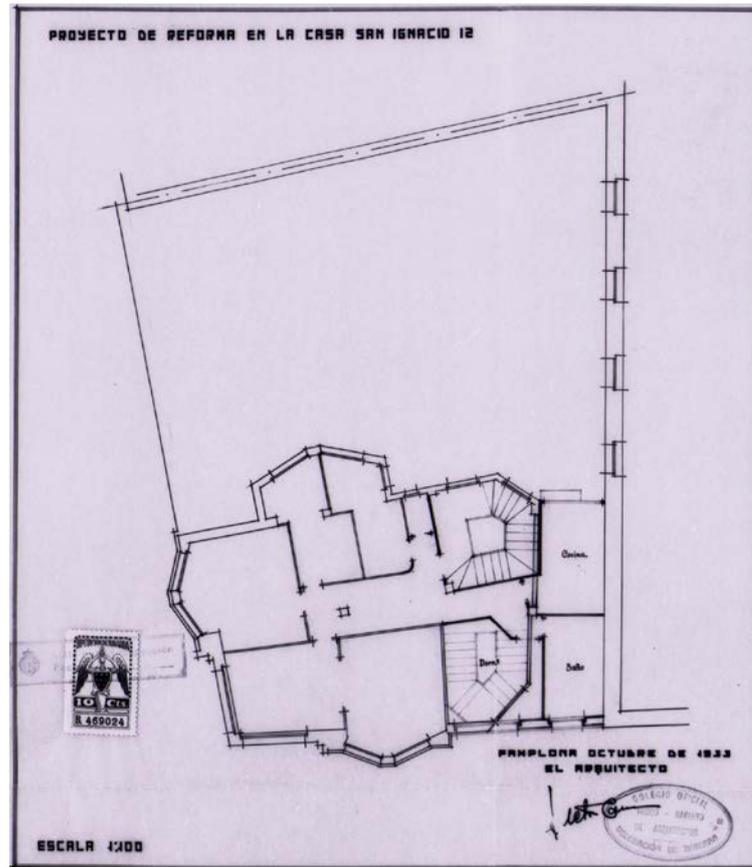


Fig. 47. V. Eusa. Vivienda en Gcía Castañón esquina con Fdez. Arenas. Planta (1930.)

Una organización que exigía del edificio que se extendiera por la parcela para limitar su altura a dos únicas plantas.

El aspecto mecánico y casi fabril de esos cuerpos dominados por la horizontalidad, queda atenuado, desde un punto de vista artístico, con la concentración de la expresión de la forma arquitectónica en el ángulo noroeste. La disposición combinatoria de los volúmenes que Eusa agrupa en ese ángulo despierta en nuestra memoria otras arquitecturas análogas, y cuando observamos el frente de la capilla con la escalera transfigurada en torre, reconocemos la solución tipo del *Duomo-campanile* que se ofrece a la sensibilidad de Eusa, como modelo y paradigma de una arquitectura concebida artísticamente. La cruz que corona la torre ayuda a completar la analogía, entre el modelo renacentista y el ejemplo que Eusa construye con este edificio.

Alrededor de 1930 Eusa proyectó uno de sus edificios más admirados y en el que el arquitecto lleva a su máxima expresión el tratamiento escultórico de la forma arquitectónica (Fig. 46). El edificio es un pequeño inmueble destinado a viviendas y oficinas, situado en la confluencia de las calles García Castañón y Fernández Arenas, de cuatro alturas y en el que las dos últimas plantas de viviendas ocupan el solar parcialmente.

En él concurren cuestiones arquitectónicas que ya habían sido ensayadas en edificios anteriores; pero también se prueban otras que aparecerán en proyectos venideros. Los característicos miradores en ángulo y la gruesa moldura continua eran elementos provenientes de la influencia wrightiana y que ya se habían mostrado en edificios como la Casa de Misericordia y el Seminario Conciliar, ambos en Pamplona. El

tratamiento *art-déco* de la forma figurativa es propio de la obra proyectada por Eusa en esos años, y podemos ver una muestra de ello en la reforma del Hotel la Perla, así como en la decoración interior del Nuevo Casino Eslava, ambos en la Pza. del Castillo de la capital navarra.

En la forma ambiguamente estrellada de la planta - debido al uso de los miradores en ángulo - encontramos una disposición artística del arquitecto afín a ciertas arquitecturas que también hicieron uso de formas estrelladas y que tanto se prodigaron en el sector visionario del expresionismo alemán (Fig. 47). Esta sintonía en el uso de las formas, en el caso de Eusa, no iba más allá de la coincidencia en una geometría poligonal; pero que para el grupo de B. Taut tenía el significado añadido de una naturaleza cristalina que transfiguraba la arquitectura en sustancia mineral. W. Pehnt refiriéndose a uno de los miembros del *Arbeitsrat für Kunst* comenta: “Wenzel August Hablik, [. . .] se mostró particularmente sistemático al usar formas basadas en cristal. Unía cubos, hexaedros y octaedros enlazándolos mediante otras formas prismáticas y diseñando así cúpulas y torres totalmente nuevas. Hablik quería sustituir el verbo “construir” por “cristalizar”³². Las formas angulosas de la planta de este edificio de viviendas, adquirirán su madurez expresiva en el edificio ya comentado de la Basílica del Puy. Un edificio, que por su carga simbólica admitía de mejor grado la literalidad de esas formas cristalinas.

El edificio de la calle Fdez. Arenas muestra un aspecto exterior altamente característico que llama poderosamente la atención al estar dominado por una voluntad escultórica de la forma arquitectónica. En esta pequeña joya arquitectónica reconocemos la aspiración de los expresionistas por alcanzar en la

arquitectura la consumación de la obra de arte total. Esta expectativa artística aparece ya en el edificio de la Vasco-Navarra (1924) en el que encontramos un precedente cercano donde el arquitecto muestra la misma voluntad totalizadora. En este ejemplo, la arquitectura aparece como depositaria de las artes, y mostraba a Atenea coronando el chaflán del edificio en un guiño cómplice a su admirado O. Wagner que adornó con las esculturas de Othmar Schimkowitz edificios emblemáticos de la arquitectura moderna de Viena como los grupos de viviendas en la Linke Wienzeile, o la *Postsparkasse*. El mismo edificio de la Vasco-Navarra se expresa artísticamente recurriendo a la forma histórica libremente tratada bajo los auspicios de un espíritu *secession*, que definitivamente se había liberado de la norma académica.

En este edificio de la calle Fdez. Arenas, a diferencia de la Vasco-Navarra, es la arquitectura la que se transfigura, en un proceso de entusiasmo creativo, en propia forma escultórica. Aglutina en el hormigón, como materia constructiva única, la escultura, y la arquitectura, a las que se añade el cromatismo del ladrillo rojo caravista y la madera natural de las carpinterías. No existe aquí, un proceso aditivo por el que las distintas artes concurren en la formación de un todo artístico; más bien, las diferentes manifestaciones artísticas emergen de la forma global, en la que el propio edificio es al mismo tiempo arquitectura y escultura.

La disposición de esta forma escultórica sigue la pauta de la “geometría escalonada de la línea recta” tan característica del estilo de Eusa. Esta concentración de la expresión artística en las plantas superiores asume el protagonismo expresivo, y destaca en el edificio gracias al tratamiento neutro y más discreto del “zócalo” que se ha resuelto discretamente con una composición enmarcada dentro de unas coordenadas racionalistas de inspiración “perretiana”.

³² PEHNT, Wolfgang. *Op. cit.* p. 38.

La disposición escalonada que he comentado de la forma artística, de claro signo ascendente, implica en el edificio un movimiento en la vertical que disminuye ostensiblemente ese otro movimiento horizontal que aparece implícito en el giro que el edificio provoca en la esquina.

10. LA IMAGEN DE LA CIUDAD

El ensanche de Pamplona: la transfiguración de un modelo.

La construcción del II Ensanche de Pamplona, supuso la aplicación de un modelo de ciudad que amparada en la eficiencia, aspiraba a una ocupación sin restricciones del territorio. Esta ciudad de rápido crecimiento, sin límites precisos y técnicamente eficiente, había limitado a la unidad residencial de la manzana sus únicas posibilidades de inspiración formal. Del modelo hipodámico que ofrecía la ciudad clásica griega, tan solo la retícula residencial le ofrecía garantía como soporte racional, para el desarrollo de esta nueva ciudad “moderna”, ahora considerada únicamente como problema técnico.

La intervención de Víctor Eusa Razquin en la construcción de este ensanche, fue una actividad corrección de ese modelo técnico al que incorporó aportó a través el principio artístico de su obra arquitectónica. La rigidez del ensanche se transforma en la obra de Eusa en flexibilidad plástica, mostrando una voluntad artística capaz de producir el acontecimiento arquitectónico entre una arquitectura que reaccionó principalmente a la ordenanza reguladora.

La construcción del II Ensanche: campo de acción de la obra de Víctor Eusa Razquin.

En la primera década del siglo XX y con retraso respecto al desarrollo urbano que habían iniciado otras ciudades españolas, Pamplona consiguió al fin, superar las dificultades que impedían su expansión y desarrollar un plan de ensanche con el que pudiera descongestionar el hacinamiento insalubre que padecía.

Durante el último tercio del siglo XVI, Pamplona llevó a cabo la construcción de un sistema defensivo que superó los límites existentes de las murallas medievales y le confirió durante los siglos siguientes la imagen característica de una ciudad fortificada (Fig. 1). La construcción de estas defensas delimitó amplios espacios entre el caserío urbano y la muralla que sirvieron para el esparcimiento de la ciudad y acabarían transformándose en lo que hoy conocemos como jardines de la Taconera y Paseo de Sarasate. Sin embargo la muralla renacentista que propició a la ciudad esos importantes espacios públicos, llegaría a ser con el tiempo el gran obstáculo que haría demorar el desarrollo urbano de Pamplona a finales del siglo XIX y principios del XX.



Fig. 1. *Vista de la parte este de las murallas y el Molino de Caparroso.*
La ciudad amurallada ofrecía una imagen característica de gran unidad; y compacidad.

La fortificación que se llevó a cabo bajo el reinado de Felipe II, transformó a la ciudad en una plaza fuerte con un recinto fortificado que se mantuvo hasta el siglo XIX como el límite físico característico de una Pamplona que había quedado intramuros y “segregada” del territorio exterior. La continua construcción de defensas era una consecuencia lógica de la estratégica situación militar que ocupaba Pamplona y perduró durante el siglo ilustrado. A finales del siglo XVIII se propuso incrementar el sistema amurallado por la zona de Argaray (al sur de la ciudad en su flanco este) con unas nuevas construcciones defensivas que “limitarán la extensión de la ciudad cuando se realice el Ensanche”¹.

Pamplona veía en el Ensanche una oportunidad de reforma que al igual que en otras ciudades españolas era necesaria para evitar el retraso económico. La necesidad de conseguir en una época de desarrollo los terrenos necesarios para la ampliación de la ciudad, era una exigencia madurada desde hacía tiempo, no solo para descongestionar el casco antiguo; sino también para acoger a una población rural que veía en la ciudad la oportunidad de trabajo y despegue socio-económico.

El desarrollo industrial con la emigración que éste provocó del campo a la ciudad, congestionó el casco antiguo donde el hacinamiento y la consiguiente falta de condiciones higiénicas hacían peligrar la salud de la población hasta el punto de ser

¹ ORDEIG CORSINI, José María. *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*. Pamplona: Dpto. de Educación y

Cultura. Dirección General de Cultura - Institución Príncipe de Viana, 1992. p. 28.

ésta una de las principales preocupaciones municipales. La rapidez con la que se producía este proceso migratorio obligó al desarrollo de un tipo de ciudad que encontró en el modelo “hipodámico” una solución coherente y útil que diera una satisfacción urgente a las exigencias del momento. Su eficacia en el tratamiento y solución de los problemas que acuciaban a esta ciudad de tan rápido crecimiento, dieron a este modelo el éxito que permitió su difusión y rápida implantación.

Llegado este momento, Pamplona se enfrentó a su futuro aprisionada en un sólido recinto defensivo. Todo lo conseguido con el esfuerzo llevado a cabo a lo largo de los últimos siglos para disponer de una férrea defensa del exterior, se transformaba ahora en una poderosa prisión que amenazaba con arruinar su futuro. En la Pamplona de principios del siglo XX, la expansión de la ciudad debía resolver el escollo de las murallas militares que coartaban el crecimiento por las únicas direcciones posibles: hacia el oeste y hacia el sur. La situación geográfica de la ciudad - encaramada en una posición dominante sobre las riberas del río - dificultaba la conexión de ésta con los terrenos más bajos situados en la ribera del río Arga y que rodea a la ciudad por sus flancos este y norte.

Los primeros proyectos de ensanches se produjeron en ciudades que disponían de alguna infraestructura territorial importante² como puerto, estación de tren, etc. Así, Barcelona llevó a cabo su ensanche en 1859, San Sebastián en 1864, Bilbao en 1876 y

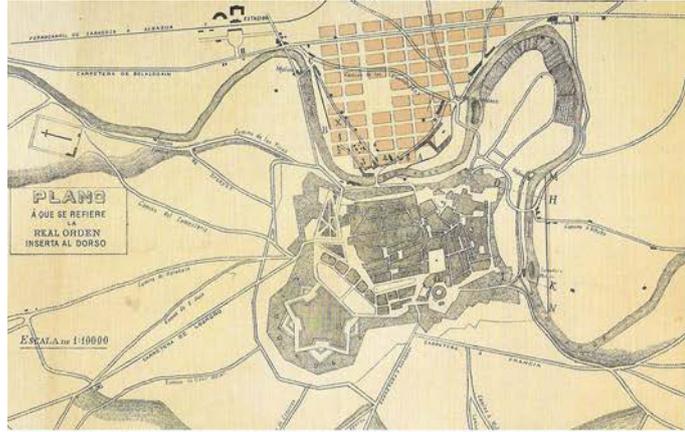
² Los primeros ensanches surgen en “los polos alrededor de los cuales se “coagulan” las primeras formaciones industriales (Madrid, Asturias y las provincias vascas), destaca muy pronto Cataluña, la única región de España que parece moverse en relación con la evolución de la situación europea”.

SICA, Paolo. *Historia del urbanismo, siglo XIX (1ª Parte)*. Madrid: I.E.A.L. 1981. p. 352.

Madrid en 1882. Este no era el caso de Pamplona por lo que su oportunidad para construir un ensanche llegaría más tarde, y cuando llegó, se vio condenada a una exasperante demora por causa de las dificultades que el Ayuntamiento encontró en los propietarios de los terrenos; pero fue sobre todo con el ramo de la Guerra donde las dificultades llegaron a ser casi insuperables. La guarnición militar seguía en activo y las discusiones sobre el modo de gestionar el derribo de las murallas fue causa de grandes tensiones y enfrentamientos entre el Ayuntamiento y los militares. Se hizo necesaria la implicación personal de alcaldes como Joaquín Viñas y Larrondo que buscando la complicidad de los ciudadanos, promocionó una publicación periódica llamada “El Ensanche” para informar a los pamploneses de la necesidad de ampliar la ciudad; así como de las gestiones para su consecución, y del que también fuera alcalde en este periplo, Daniel Irujo que defendía la construcción del Ensanche como un asunto ineludible ante el cual el resto de cuestiones como la gestión económica quedaban relegadas a un segundo plano.

Las dificultades para llegar a un acuerdo con los militares prolongó en el tiempo más de lo debido el encuentro de una solución que fuera satisfactoria. Desde la consecución del primer Ensanche intramuros - en 1882 y que resultó insuficiente para las aspiraciones de expansión de la ciudad - hubo una continuidad en las aspiraciones por conseguir el objetivo de expandir la ciudad más allá del límite militar amurallado. Entre los años 1904 y 1914 se llevaron a cabo seis propuestas (Fig. 2) para el ensanche extramuros de los que cabe mencionar la de 1909 redactado por el arquitecto municipal Julián Arteaga por anticipar a rasgos generales la que a la postre sería la propuesta definitiva y también la de Ángel Galé

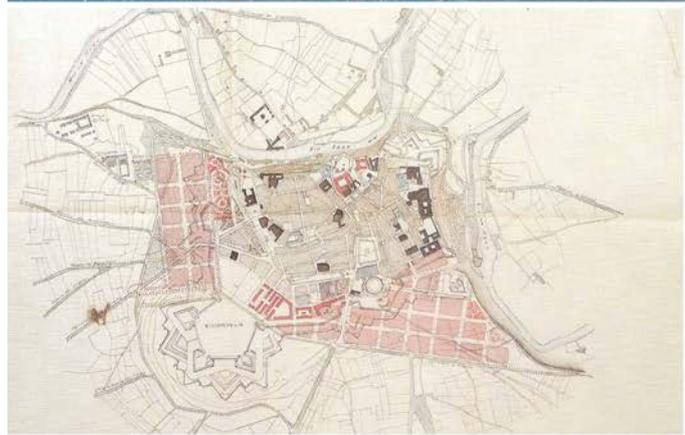
1. Proyecto de Ensanche hacia el norte por la Rochapea (1900).



2. Proyecto de Ensanche hacia el sur y el oeste (1904).



3. Proyecto de Ensanche hacia el sur y el oeste (1908).



4. Proyecto de Ensanche hacia el sur y el oeste (1909).

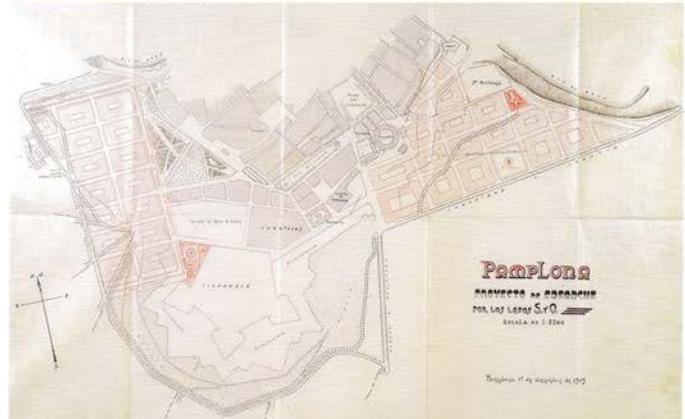


Fig. 2. Algunas de las propuestas de Ensanche para Pamplona.

Hualde³ presentado en marzo de 1913, y cuya propuesta divergía del resto de las presentadas hasta entonces por incorporar a la trama urbana un trazado de inspiración académica que no se ceñía al modelo decimonónico de Ildefonso Cerdá.

El plan de J. Arteaga (Fig. 3) mostraba una mayor inquietud que las propuestas anteriores por mostrar su propuesta enraizada en un modelo que aspiraba a ser universal y que tenía en los ejemplos internacionales de Italia, Inglaterra, Alemania, Francia y Estados Unidos⁴ su referencia más precisa

para resolver las medidas higiénicas de la nueva ciudad. Como en las otras propuestas, ésta apoyaba su trazado regulador en la carretera de Francia que tenía una orientación sensiblemente este-oeste. La trama se ceñía a una ortodoxa retícula de manzanas rectangulares, que dispuestas sobre su lado mayor en dirección este-oeste aspiraba a evitar los molestos efectos del viento dominante. Esta orientación, que resolvía un problema generando otro, condenaba a uno de los lados de las manzanas a la orientación norte, lo que impediría el asoleo de las viviendas de ese lado.

El plan de Ángel Galé (Fig. 4) aportaba una visión nueva desde el punto de vista morfológico, era un planteamiento que no había abrazado todavía la morfología de esa ciudad “moderna” que se extendía imparable por el territorio. La retícula en cuadrícula - tan característica de la nueva ciudad del ensanche - estaba sustituida por un trazado académico más preocupado por el efecto

artístico del espacio urbano que por la eficacia en la distribución del tráfico. La unidad formal que constituía este fragmento de ciudad, y que bien pudiera considerarse como un ejemplo decadente por el incumplimiento de los nuevos estándares que exigía la ciudad “moderna”, estaba completada con una proposición menos rígida en la definición edificatoria. El trazado centralizador de la propuesta con dos ejes ortogonales a los que se añadían otros dos ejes secundarios a 45° generaban un centro urbano en el propio ensanche que daba a la solución de Galé una autonomía que hacía peligrar su unión con la ciudad existente. La presencia de ese “centro” limitaba la posibilidad de un ensanche expansivo y sin límites, por lo que esta morfología urbana contradecía el espíritu administrativo y controlador del territorio implícito en el modelo de ensanche. Este planteamiento “conservador” en la definición del trazado de la ciudad moderna, quedaba compensado con una propuesta edificatoria de manzanas abiertas y abundantes espacios libres que recuerda en algunos aspectos al Plan para el sur de Amsterdam de H.P. Berlage.

Ninguno de estos planes satisfizo las exigencias de las partes: el Ayuntamiento apoyado por profesionales y políticos liberales así como por “los contribuyentes más importantes”, defendía posturas que se encontraban de frente con las pretensiones del ramo de Guerra representado por los militares, y los propietarios de los terrenos.

Se convocó un nuevo concurso público para la redacción del Ensanche que se resolvió el 3 de julio de 1917; pero un nuevo recurso a la adjudicación del proyecto interpuesto por los propietarios volvió a dilatar en el tiempo la aprobación del planeamiento que finalmente se produjo el 11 de mayo de 1920.

Por fin la ciudad disponía de un proyecto de Ensanche que se adjudicó a la propuesta presentada por Serapio Esparza (Fig. 5) y

³ Debido a las dificultades insuperables que el Ayto. estaba encontrando para sacar adelante el Plan del ensanche, decidió contratar la gestión de dicho Plan a Ángel Galé Hualde (un navarro del valle del Roncal afincado en Madrid). Éste presentó al Ayto. la propuesta que redactó el arquitecto madrileño Eduardo Gamba y Sanz.

⁴ ORDEIG CORSINI, José María. *Op. Cit.* p. 101.



Fig. 3. Proyecto de Ensanche de Julián Arteaga (1909)



Fig. 4. Plano General del proyecto de Ensanche de Ángel Galé Hualde (1913).

tenía como objetivo primero resolver la conexión de la ciudad histórica con el nuevo ensanche. Este objetivo lo pudo alcanzar gracias a que el proyecto que presentó mejoraba ostensiblemente las propuestas anteriores. La orientación de la trama urbana es otra singularidad del proyecto de Esparza. Renuncia a la orientación norte-sur que las propuestas anteriores habían asumido como condición *sine qua non* para minimizar el efecto incómodo de los vientos, y siguiendo el argumento que Cerdá impuso para Barcelona, priorizó la orientación de la trama en dirección noroeste-sureste, para conseguir así el asoleo de todas las viviendas. La carretera a Francia era un hecho consumado asumido en todas las propuestas que se hicieron del Ensanche, y para Esparza esta calle adquiere un valor añadido con la nueva orientación que él dio a la trama girándola 30° respecto de dicha vía. Y transformó, en un guiño cómplice al modelo barcelonés que le sirvió de inspiración, esta salida natural de la ciudad hacia Francia en la “Diagonal” de su proyecto. Modelo que también se ve reflejado en la proporción de las manzanas, ahora más cuadradas que en el proyecto de Arteaga.

Otro hecho diferencial y de singular relevancia de este proyecto, fue la conexión del Ensanche con la ciudad antigua a través de la plaza del Castillo que provocó el traslado de la plaza de Toros y del Teatro Gayarre a su ubicación actual. Fue ésta una cuestión que causó una cierta polémica; pero tras la fatigosa experiencia de las propuestas anteriores y las interminables discusiones “ya se había decidido que la plaza de Toros cambiaría de lugar”⁵.

El ensanche de Esparza se ciñe al modelo establecido por Cerdá, y establece como forma urbana una retícula indiferenciada de calles dispuestas ortogonalmente. Tan solo la

carretera a Francia existente adquiere en este nuevo diseño un valor significativo, no solamente por su anchura y cualificación urbana con elementos de arbolado, sino además por distribuirse a lo largo de ella dos de las tres plazas que el arquitecto definió formalmente para el ensanche y ambas de planta circular: la plaza de Merindades en la confluencia con la avenida Carlos III y la plaza Príncipe de Viana en su encuentro con la Avda. de Zaragoza.

La Avda. Carlos III aparece en el plano como un elemento urbano singular del ensanche - está dibujada como un paseo - por el hecho de unir la plaza del Castillo como el espacio público más relevante de la ciudad existente con el nuevo paseo que recorre el límite sur del ensanche. Para J. M. Ordeig esta calle juega el mismo papel funcional que el resto de calles del ensanche que son meros distribuidores de la circulación: “No tenía, por tanto, una intención de paseo o *boulevard* con dos extremos, sino fundamentalmente de eje de comunicación entre el centro vital de la parte antigua y el resto del Ensanche al que llegaba de modo lineal, como distribuidor de circulación”⁶. Su definición por lo tanto como paseo en el plano le viene asignada por la casualidad de unir elementos significativos del planeamiento. Es posible que la intencionalidad del arquitecto cuando elaboró el Plan no atendiera más que al deseo de elaborar un documento útil y eficaz para la gestión del suelo; pero hay que añadir que al menos en el plano del significado que adquieren ciertos símbolos pertenecientes a la comunidad, la avenida Carlos III establece un vínculo visual a lo largo de su recorrido con la torre de la iglesia de San Cernin situada en el burgo medieval, más allá de la plaza del Castillo.

⁵ ORDEIG CORSINI, José María. *Op. Cit.* p. 104.

⁶ ORDEIG CORSINI, José María. *Op. Cit.* p. 106.

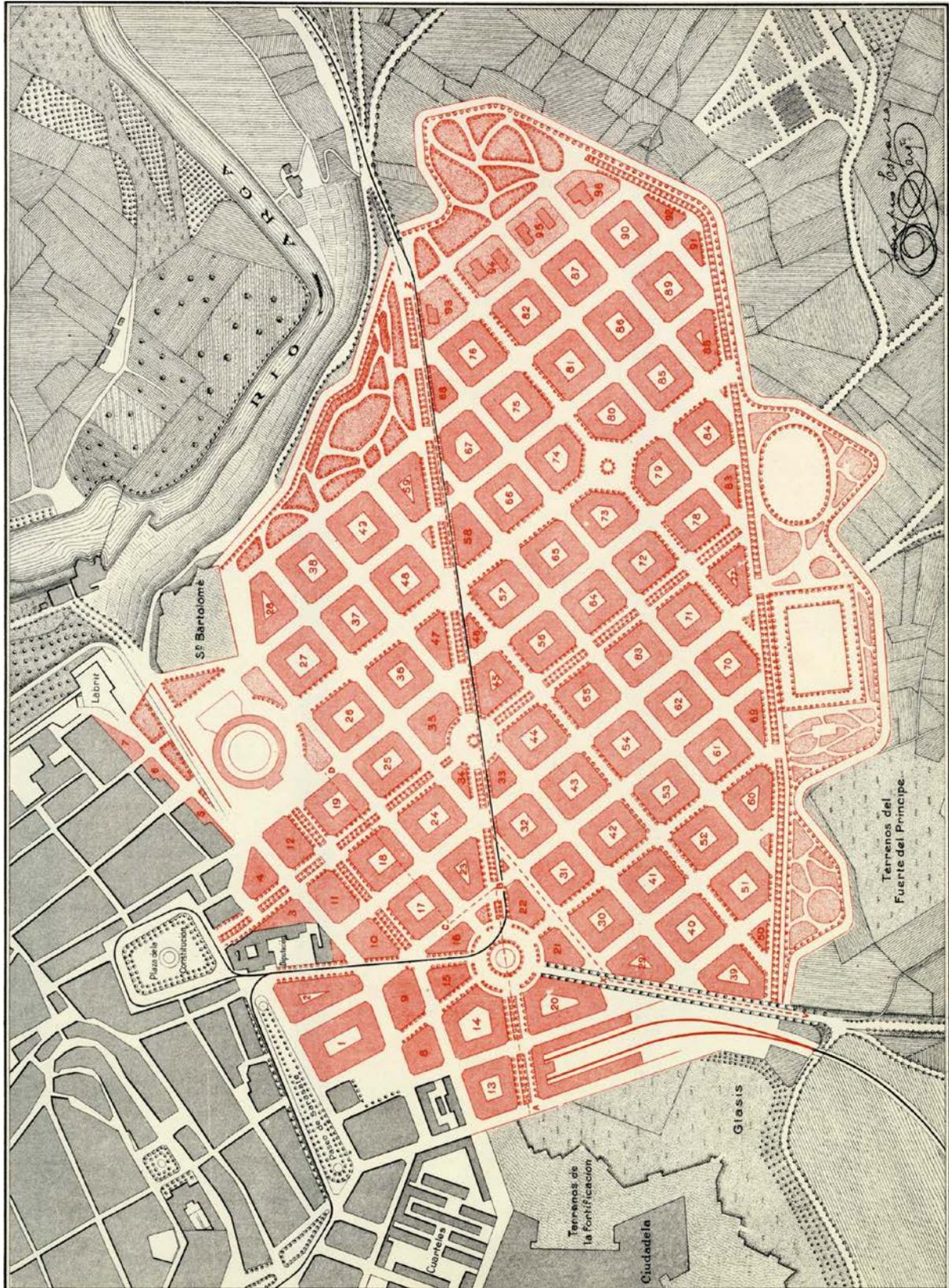


Fig. 5. Serapio Esparza Sanjuán. Propuesta para el II Enanche (1920).

Es éste un mecanismo de gran interés por medio del cual la ciudad histórica se hace presente en la ciudad moderna. Es a través de esta calle arquitectónicamente cualificada cómo desde el Ensanche se adquiere conciencia de la ciudad preexistente, incorporándose la ciudad vieja a la nueva a través de ese contacto visual. Podemos decir que la avenida Carlos III construye una conexión física directa entre dos partes de una ciudad que ha sido ahora modificada por la anexión del ensanche, al tiempo que configura la más representativa unión entre lo antiguo y lo moderno. Supone en el campo visual la construcción, el enlace simbólico entre el pasado como realidad antropológica asimilada y el presente como expectativa de futuro y desarrollo.

En el espacio urbano del Ensanche excesivamente continuo e indiferenciado, la inclusión de estos elementos simbólicos, permitían incorporar a la ciudad nueva estímulos de un alto valor histórico y artístico, que podían ayudarle a superar esa pretensión de eficacia inapelable que como instrumento de gestión administrativa había adquirido bajo la aparente seguridad del siempre sospechoso rigor científico que la amparaba.

Ya en el momento de la adjudicación del proyecto a Esparza hubo quejas que reclamaban para la construcción de esa ciudad moderna unos mínimos principios artísticos. Teodoro Anasagasti, que había sido uno de los damnificados en el concurso público para la redacción del Ensanche del año 1915, criticó el “trazado de calles perpendiculares, formando una cuadrícula o tablero de damas con manzanas regulares, y los patios centrales de éstas, cerrados” en clara alusión al modelo de Berlage que había inspirado la propuesta de Galé.

“Anasagasti habla de que “la retícula está en pugna con el progreso” y repasa los últimos planes redactados en aquella época a escala

internacional para hacer ver lo absurdo del sistema de parrilla. Invoca a Stübben, Sitte y Hénard como teóricos sobre el particular, concluyendo con Jaussely (vencedor del concurso internacional para Barcelona en 1904) en que “el sistema cuadrículado de Cerdá, autor de la Barcelona de 1857 [sic], carece en absoluto de sentido”. Añade que el damero es malo para articularse con las poblaciones antiguas; caro, porque no se adapta al terreno; monótono, confuso, lúgubre, antiestético y “deficiente para la circulación, no obstante sus líneas rectas”. Respecto a los patios cerrados su crítica es más fuerte todavía, señalando que son “mezquinos”; que “resultan profundos pozos donde el aire está aún más enrarecido y donde no penetran jamás los rayos solares”; y que “constituyen realmente verdaderos nidos de la tuberculosis”⁷.

En la dilatada y accidentada historia que sufrió la elaboración del II Ensanche, el tiempo empleado colaboró como un tamiz en el que las diferentes soluciones fueron decantándose hasta llegar a la solución final. Desde un punto de vista morfológico todas las propuestas - incluso la última de S. Esparza que es la que al final se llevó a cabo - seguían el modelo canónico del ensanche decimonónico proponiendo una trama en retícula indiferenciada que se extendía sobre la superficie del terreno, de tal modo que el espacio urbano significativo, surgía de la renuncia a edificar sobre alguna de las manzanas, o aparecía como un ensanchamiento cualificado de los cruces de circulación. La homogeneidad y monotonía de esta ciudad “moderna”, ignoraba en sus presupuestos ideológicos la importancia de una configuración del espacio urbano significativo más artística, y favorecía la funcionalidad para el tráfico, la racionalidad en la distribución de los usos urbanos, la eficiencia en la gestión económica del suelo y

⁷ ORDEIG CORSINI, José María. *Op. Cit.* p. 109.

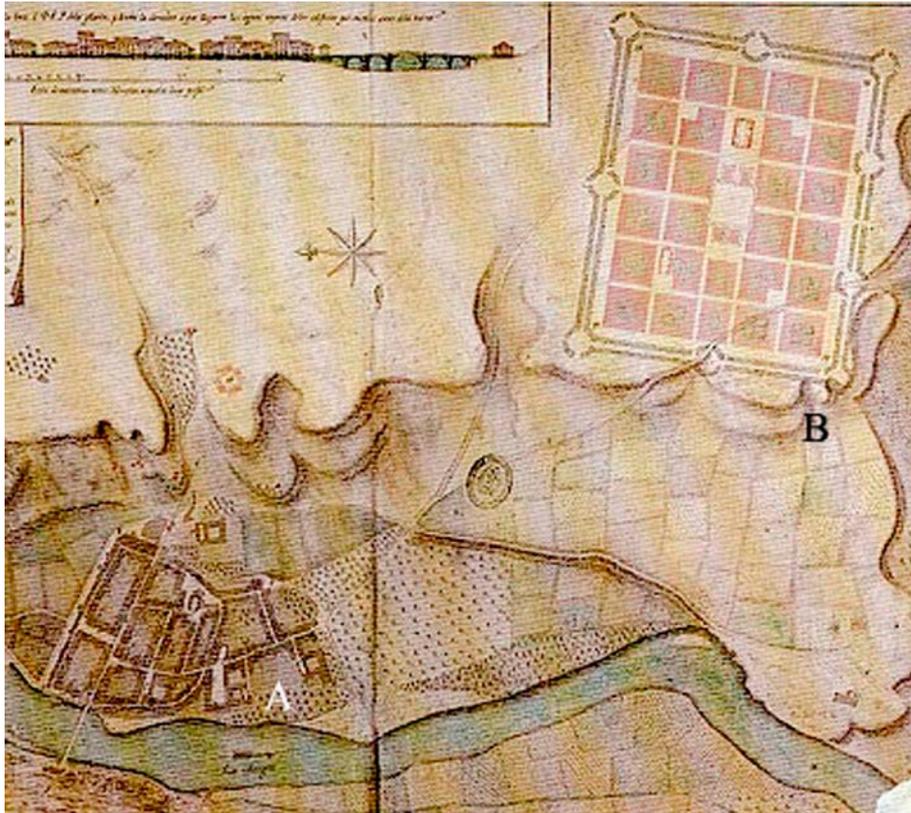


Fig. 6. Santos Ángel de Ochandategui. Proyecto para la “Nueva Sangüesa” (1788).
A. Ubicación de Sangüesa en la ribera del Aragón;
B. Proyecto de S.A. Ochandategui.

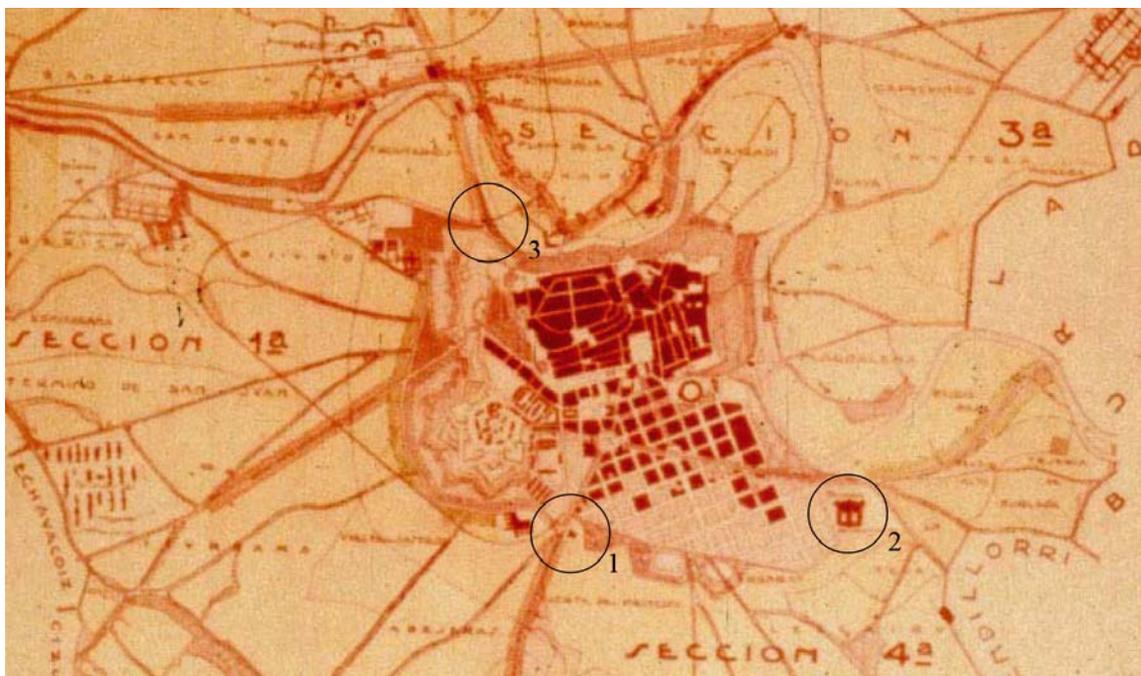


Fig. 7. Rolando Biere. Desarrollo del II Ensanche en 1940.
1. Colegio “La Milagrosa”
2. Seminario “San Miguel”
3. Portal Nuevo.

la garantía de una salubridad que mejorara las condiciones del hábitat humano. Tan solo en la propuesta de Galé se advierte la inspiración en algún modelo del pasado del que recuperar principios que permitan superar la condición mecanicista que se deseaba para esa nueva ciudad contemporánea y que al mismo tiempo urgía edificar.

La obra de Víctor Eusa: la imagen característica del II Ensanche.

La vida profesional⁸ de Eusa, ocupó un breve periodo de la historia de su ciudad, y durante el cual, pudo desarrollar una obra prolija, variada y de muy diversa factura, en una secuencia de “injertos sucesivos” llevados a cabo en el II Ensanche de Pamplona, que dotó a la ciudad de una imagen característica y altamente personal que hoy todavía permanece.

El ensanche proyectado por S. Esparza, a la postre campo de actuación de V. Eusa, suponía un entramado preciso y determinado para la ocupación del territorio de una forma calculada y tenaz. Un entramado urbano de una gran unidad formal, sin elementos que distrajeran de la perfecta geometría que organizaba el territorio. En la meseta sobre la que se levanta el ensanche de la ciudad no existían accidentes geográficos relevantes cuya presencia permitiera una singularidad, una alteración estructural del modelo. Como tampoco existían preexistencias arquitectónicas que se incorporasen al trazado, y si las hubo, como bien podían haber sido las murallas, o los fragmentos de ellas que hubieran podido salvarse del derribo al que obligó la expansión de la ciudad. Las murallas que habían configurado durante los últimos 300 años la imagen característica de Pamplona, formando parte

⁸ Víctor Eusa desarrolló la mayor parte de su actividad profesional en la ciudad de Pamplona.

de la memoria colectiva, fueron sepultadas bajo la nueva ciudad que se ampliaba, no quedando reminiscencia alguna de su existencia en la imagen actualizada de esta parte nueva de la ciudad.

Esta ciudad nueva que aspiraba a la eficiencia técnica y administrativa ofrecía como resultado formal de esta exigencia, un conglomerado urbano compacto, estructurado, extenso e ilimitado, al que no era posible abrir una sola brecha. Así, el ensanche como mecanismo de gestión territorial, como elaborado instrumento político, no ofrecía alternativa a esa “novedad” que inspirada en lo artístico pudiera alterar la continuidad extenuante de su estructura. Para producirse este acontecimiento, la “novedad” reparadora debía destruir la rigidez estructural del plan urbano a través de una arquitectura lo suficientemente persuasiva, como para alterarlo y establecerse en la homogénea trama con la libertad creadora que exige toda obra artística.

En estas condiciones, la obra de Eusa surge en el II Ensanche como un episodio característico, portador de un principio estético solo realizable “si la construcción de la ciudad no es considerada únicamente como un problema técnico; sino como un problema artístico en el sentido preciso y noble del término”⁹. Eusa gracias al valor artístico y capacidad expresiva de su obra tan personal, satisfacía ese requisito, y en este territorio adverso, surgió la obra singular de este arquitecto obstinado, capaz de insertar sobre

⁹ “Cet objectif n’est réalisable que si la construction des villes n’est pas simplement considérée comme une question de technique, mais comme relevant de l’art, dans l’acception la plus précise et la plus noble de ce terme”. SITTE, Camilo. “Introduction” en, *L’art de bâtir les villes. L’urbanisme selon ses fondements artistiques*. Paris: Livre et communication, 1990. p. 2.

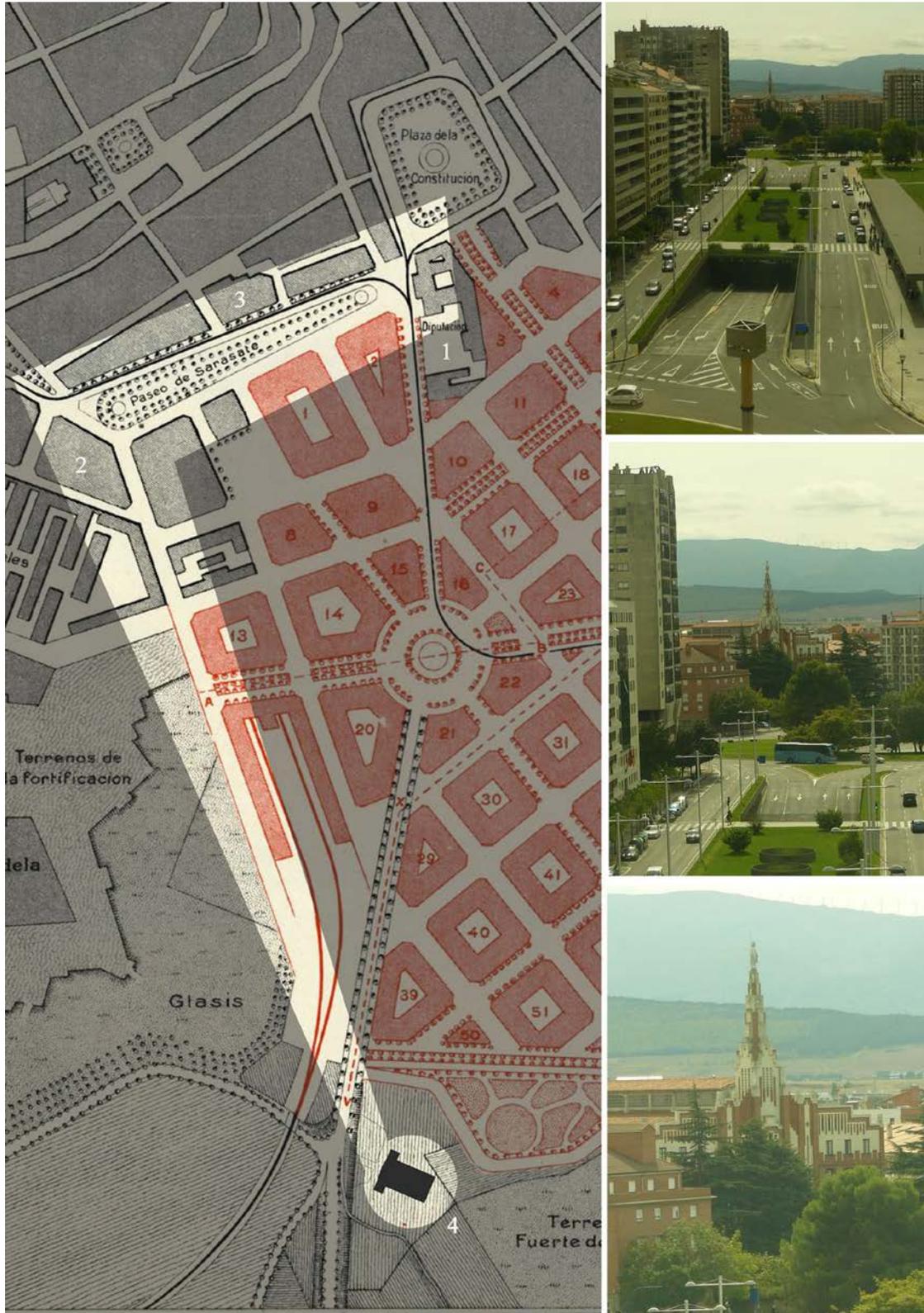


Fig. 8. La posición de la Residencia de los HH. Paules como nueva “puerta” de la ciudad se integra en la estructura urbana existente, como un signo visual. El Paseo Sarasate, un espacio consumado de la ciudad antigua, alcanza el extremo sur de la ciudad gracias a la intervención de Eusa, que se erige en referente visual de primer orden.

1.Palacio de la Diputación; 2.Parlamento; 3.Iglesia de San Nicolás; 4.Residencia PP. Paules.

ese trazado aséptico su arquitectura “reparadora”.

Eusa a través de una obra de calidad, posibilita la apropiación física de la ciudad por el ciudadano, en la medida que éste reconoce como propio el entorno ámbito urbano en el que se desenvuelve. Gracias a los “injertos” arquitectónicos que el arquitecto dispone a lo largo de la trama urbana, el observador consigue orientarse en un espacio urbano asequible, en el que esos elementos singulares logran diluir una asfixiante uniformidad ordenancista.

C. Sitte criticó a la ciudad cuadrículada “moderna” por fundamentar su desarrollo únicamente desde la vivienda, ignorando la importancia que los equipamientos y elementos singulares tuvieron en la configuración de la ciudad histórica. Para C. Sitte no es extraño que una ciudad pensada desde esas coordenadas careciera de todo valor artístico y resultara falta de identidad. Por eso, la obra de V. Eusa puede entenderse como una corrección de ese modelo científico de gestión del suelo que suponía la retícula de la ciudad del Ensanche. La aportación de su obra personal y de calidad al ensanche de Pamplona recupera para el ciudadano los elementos singulares y puntos de referencia necesarios para poder construir una imagen urbana eficiente, característica y personal.

-Los “propileos” urbanos.

La ciudad pensada por S. Esparza se apoyaba en un tipo urbano que carece de límites, y por lo tanto no precisa definir ni su contorno, ni los puntos singulares por donde ese interior urbanizado se pone en contacto con el exterior diáfano y ruralizado. La idea formal que anida en este modelo de ciudad carece del límite físico y preciso, característico de más evidente en la ciudad histórica antigua. Su vocación extensiva provocaba una ocupación indiferenciada e imparable del

territorio que dificultaba la definición de ese límite.

Esta “anomalía” tan característica de la naturaleza ilimitada y expansiva del ensanche, queda claramente aumentada al compararla con otros ejemplos similares de “ciudades nuevas” en los que la búsqueda de identidad acusaba una voluntad de forma que sí estaba dirigida por principios artísticos.

La ciudad navarra de Sangüesa, situada al sureste de Pamplona a 45 kilómetros de distancia, sufrió en 1787 unas devastadoras inundaciones al desbordarse el río Aragón a su paso por la ciudad. No era la primera vez que ocurría, pero en esta ocasión la población quedó seriamente damnificada. La crecida del río - no fue la primera; pero sí la más grave - provocó la destrucción de 400 edificios y causó 600 víctimas mortales. Estos hechos hicieron acuciante la necesidad de encontrar una nueva ubicación más segura para el pueblo. En 1788, Santos Ángel de Ochandategui, presentó el proyecto para la Nueva Sangüesa (Fig. 6) destinado a ocupar unos terrenos elevados sobre el río que se situaban al sureste de la ciudad y a muy poca distancia.

El proyecto de Ochandategui se inspira en el mismo modelo de trazado hipodámico que utilizó Esparza para el ensanche de Pamplona, y la unidad residencial también se ciñe a la tipología de manzana cuadrada. Estas coincidencias que no tienen mayor alcance, finalizan en el plano morfológico, y el modo en que uno y otro disponen de las mismas herramientas evidencian aun más si cabe desde las similitudes, las grandes diferencias que separan a la ciudad ilustrada de la ciudad de ensanche decimonónica. La geometría como trazado regulador es un denominador común entre ambas propuestas; pero mientras que Ochandategui la transfiere al plano como principio artístico, Esparza la impone como principio técnico.



Fig. 9. V. Eusa. Colegio residencia HH.Paules “La Milagrosa” (1928).



Fig. 10. V. Eusa. Seminario Conciliar “San Miguel” (1931).

Los límites imprecisos del II Ensanche, contrastan con la rigurosa racionalidad de una ciudad dieciochesca perfectamente definida en el interior de un cinturón de bulevares. En el borde vegetal que rodea esta ciudad “ideal” se manifiesta una decidida voluntad por definir formalmente el límite urbano con sus accesos y conexiones interiores. En la Nueva Sangüesa hay un reparto equilibrado y jerarquizado de los espacios públicos, así como una disposición racional de los edificios públicos. En el II Ensanche en cambio, los accesos a la ciudad como elementos arquitectónicos formalmente definidos no existen, y las penetraciones de las vías se producen de un modo antinatural, rasgando la trama y alterando la forma de las manzanas que provocan en algunos casos geometrías y tamaños difícilmente aprovechables.

Esta situación la corregirá Eusa, que a través de sus proyectos llevará a cabo una serie de edificios en el nuevo perímetro de la ciudad, consiguiendo de este modo caracterizar los puntos de ingreso a Pamplona. En el año 1920 se aprobó definitivamente el Plan del II Ensanche, y Víctor Eusa finalizó ese mismo año sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, como el alumno más brillante¹⁰. Pronto mostró su valía profesional y su capacidad artística como arquitecto. Y cuando el ensanche de Pamplona apenas llevaba dos décadas de desarrollo, Eusa se encontró con la oportunidad de intervenir en el perímetro exterior de la nueva ciudad construyendo tres edificios singulares y de alto valor artístico.

La posición estratégica de estos edificios que se situaban en las entradas naturales a Pamplona (Fig. 7) desde Zaragoza (sur), Francia (este) y Gipuzkoa (norte), permitió al arquitecto corregir la ausencia de ese

elemento reconocible, alegoría de la puerta que anuncia el paso de un entorno orgánicamente estructurado a un entorno urbano racionalmente dispuesto. Unas “puertas” que simbólicamente representarían a la ciudad como manifestación visible de una señal de identidad, y que la ciudad del ensanche era incapaz siquiera de sugerir. Los puntos de conexión entre el interior y el exterior de la ciudad iban a quedar gracias a la intervención de Eusa cualificados, y los extremos del paseo de circunvalación - ahora como nueva delimitación del recinto urbano - arquitectónicamente resueltos.

En 1928, cuando comenzaba a esbozarse el ensanche y apenas se perfilaba la imagen de la nueva ciudad, Eusa construye en el acceso sur de Pamplona el Colegio y Residencia para los P.P. Paules (Fig. 8, nº 1 y Fig. 9). Un edificio compacto, encaramado sobre una plataforma como un templo. Volumétricamente el edificio era de una gran unidad, y como quería el arquitecto, la arquitectura debía mostrar a la comunidad en torno a la iglesia en solidaria comunión¹¹. La iglesia que ocupa el volumen central, tan solo se manifiesta desde el exterior por su fachada de acceso. Los otros tres lados de la capilla quedan ocultos a un observador externo y están abrazados por las alas y dependencias de los residentes y comunidad de Paules.

El templo emerge del conjunto y se hace evidente en la concentración de la expresividad arquitectónica.

¹⁰ Víctor Eusa acabó la carrera de arquitectura con el Premio extraordinario de su promoción.

¹¹ El arquitecto fue muy explícito en mantener la idea de unidad que transmitía su edificio, y para que esta imagen no fuera desdibujada por posibles ampliaciones que lo alteraran, exhortó encarecidamente a la comunidad para que adquirieran los terrenos colindantes confiando en que las nuevas edificaciones ocuparan los nuevos terrenos. La realidad fue muy otra para gran disgusto de Eusa, y hoy el conjunto está muy alterado por ampliaciones y añadidos que lo afean.

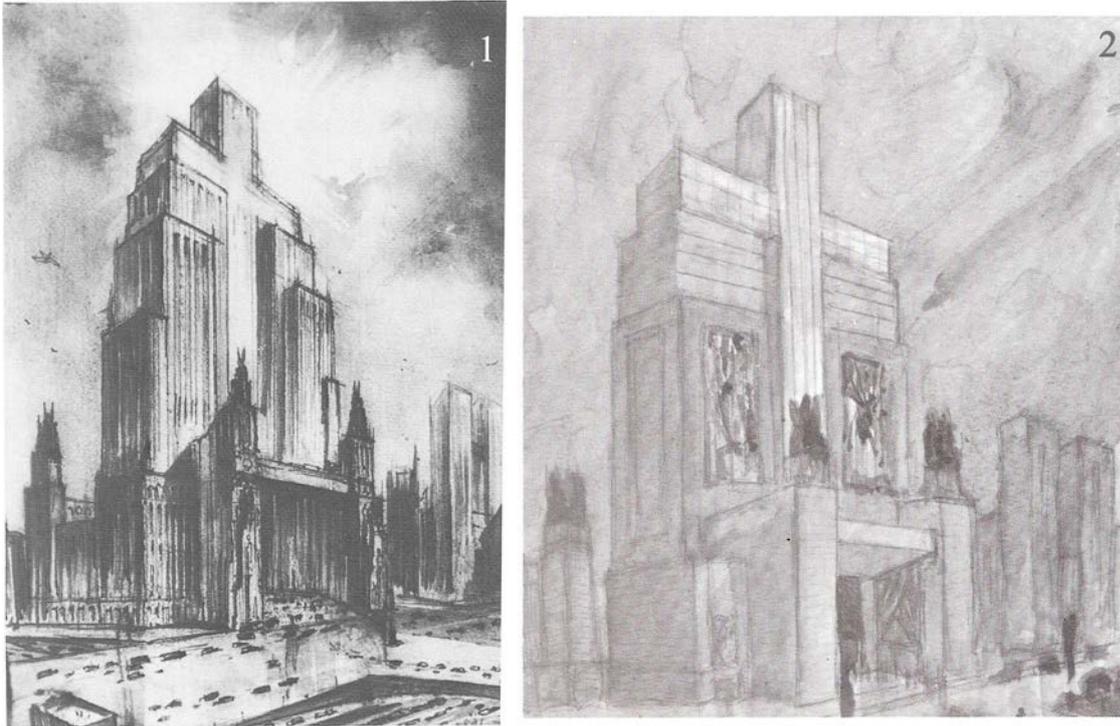


Fig. 11. *Casto Fdez. Shaw. La Cruz soñada. (años '30).*
La Cruz como elemento recurrente en esta arquitectura fantástica
1. Proyecto de rascacielos; 2. Catedral.



Fig. 12. *A. Perret Notre Dame de Raincy (1922).*

Eusa construye una torre como referente visual para la ciudad, y transforma el edificio en una demarcación, un límite que señala y distingue el exterior, del interior de la misma, asimilando para el edificio una función civil como control de paso, como monumento extramuros que nos anuncia la entrada a la urbe.

Tanto la torre como su aguja son elementos relevantes en la interacción del edificio con la ciudad. A través de estos elementos singulares el edificio establece conexiones visuales, construye ejes en la ciudad que configuran unidades urbanas con sentido propio. El edificio, también culmina por el extremo oeste la corona de bulevares que circundaba la ciudad por el sur. Pero además, su posición encaramada sobre el promontorio queda enfatizada por esa torre plásticamente muy elaborada, que muestra el edificio y que lo asoma a la ciudad hasta el Pº Sarasate, punto neurálgico de Pamplona, y espacio del Arenal intramuros de la muralla barroca y tierra de nadie, convertido ahora en salón urbano donde la ciudad de los burgos se une a la ciudad del ensanche en una amalgama ejemplar que muestra en solución de continuidad, la posibilidad de una coexistencia feliz y sin fricciones, entre la ciudad antigua y la ciudad moderna nueva.

Espacio público por antonomasia, el Paseo Sarasate como lugar “conquistado” para la ciudad, reúne en su seno el encuentro de un pasado histórico reciente con la construcción de la ciudad “moderna”. Al mismo tiempo, ese carácter civil tan intenso que posee, queda reforzado aumentado con la presencia en los extremos de su eje principal del palacio de la Diputación al este (1), y el Palacio de Justicia (hoy Parlamento autonómico) al oeste (2). También aparece como testigo de la Pamplona medieval, la iglesia de San Nicolás (3) que ocupa la posición central del lado norte del paseo. Es con este espacio urbano, con este foro

público con el que Eusa da soporte iconográfico a un espacio urbano nuevo¹², construyendo este eje visual entre la Audiencia Provincial y el Colegio Residencia de los PP. Paules (4). Eusa da consistencia urbana al límite oeste de la ciudad, donde la ciudadela militar existente se engarza con el ensanche, para configurar un “borde” urbano entre la preexistencia histórica y la ciudad nueva.

Así pues, Eusa no mantiene solamente una coherencia programática entre lo que el edificio es y lo que debe representar. Entre la utilidad necesaria y *sine qua non* del edificio y su significado, entre la idea que encierra el edificio y aquello que lo explica en un plano trascendente. Sino que además, trasciende estas vicisitudes particulares del edificio vinculándolo a una estructura urbana más amplia de la que él es artífice. Su presencia, lo declara como indicio del acceso a la ciudad desde el sur, y protagonista de una estructura nueva de borde entre ese acceso y uno de los centros neurálgicos de la ciudad.

El segundo edificio de esta serie, el Seminario Conciliar “San Miguel” (Fig. 10), lo construyó Eusa en el año 1931 en el extremo opuesto (este) del Paseo de circunvalación. Una obra monumental de la arquitectura moderna española, tanto por su envergadura como por sus pretensiones formales y simbólicas.

Eusa, con estas intervenciones en el borde la ciudad conseguía transferir a un modelo de naturaleza uniforme y que formalmente se estaba desarrollando carente de identidad, una imagen evidente y legible que conseguía hacer de nuevo de Pamplona una ciudad “imaginable”. Estos edificios, poseen la capacidad de suscitar una imagen vigorosa,

¹² Con el futuro desarrollo de la ciudad, esta intervención de Eusa se confirmará como “mojón” referencial entre la Ciudadela, el Ensanche, y los barrios nuevos de Abejeras y La Milagrosa.

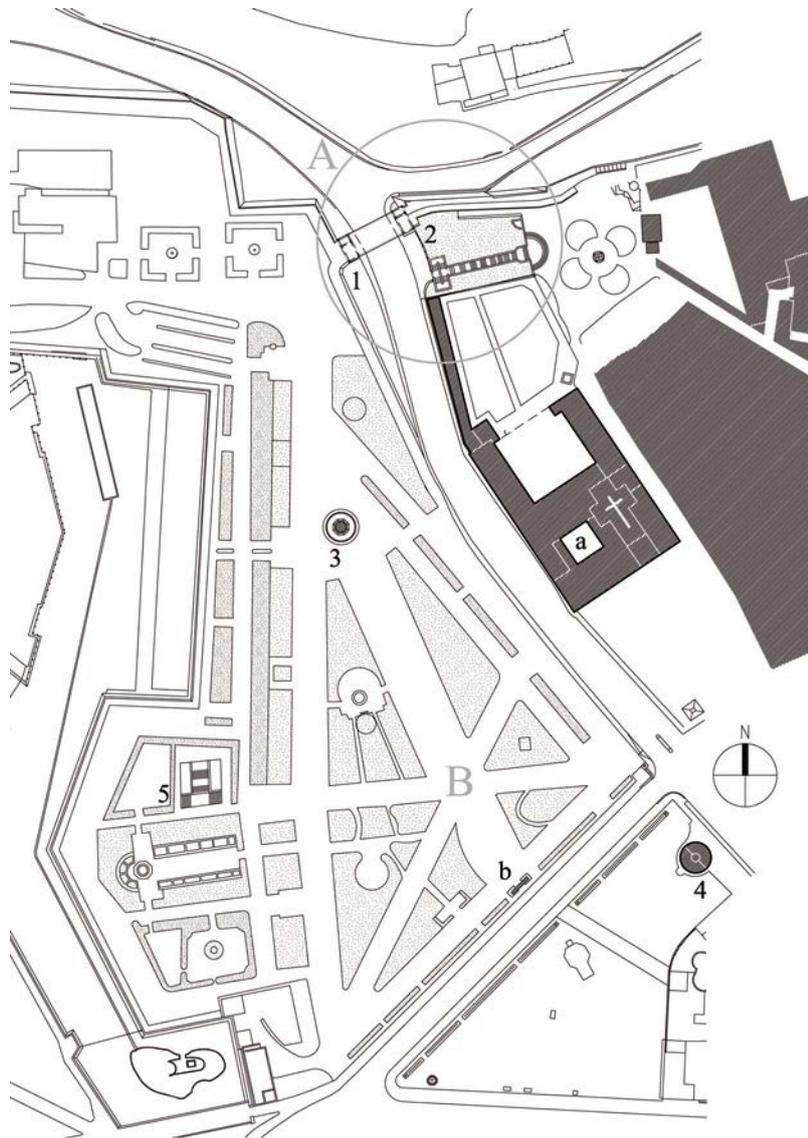


Fig. 13. Víctor Eusa. Portal Nuevo y Jardines de la Taconera.

A. Portal Nuevo (1939).

1. Puerta de acceso a la ciudad; 2. Jardín y escalera (comunica el nivel inferior con el paseo de ronda).

B. Jardines de la Taconera¹³.

3. Monumento a Julián Gayarre; 4. Retretes públicos y parada autobús; 5. Escaleras de acceso al foso.

a. Convento de Agustinas Recoletas; b. Portal de San Nicolás (recuperado del derribo de las murallas).

¹³ Al inicio del siglo XVII la zona no edificada del Arenal entre la Ciudadela y Pamplona conocida como la Taconera, se incorporó a los usos de la ciudad como espacio urbano ajardinado. Uso que todavía hoy se mantiene. La otra parte del Arenal situada al sur de la ciudad, se transformó en lo que hoy es el Paseo de Sarasate.

“que facilita la elaboración de imágenes mentales, que son vívidamente identificadas, poderosamente estructuradas y de suma utilidad”¹⁴.

El Seminario es en este sentido un edificio que no pasa desapercibido, y a pesar de estar retirado del límite de la acera es casi imposible ignorar su presencia. La monumental Cruz que preside todo el conjunto es el icono que representa al edificio con la heroica determinación de manifestar públicamente una fe religiosa que en la coyuntura política del momento estaba siendo seriamente atacada¹⁵. Los acontecimientos sociales y políticos de la época fueron la causa indirecta que permitieron hacer realidad esta fantasía arquitectónica en la que toda la masa arquitectónica se pliega y articula para concluir en la apoteosis de la gigantesca Cruz.

La capacidad visionaria que en este proyecto muestra Eusa, es la de un arquitecto determinado a construir un sueño, y esta misma capacidad es la que hace gala de la disposición espiritual con la que se había formado esta generación de arquitectos. Dos años más joven que Eusa y de sensibilidad artística similar, Casto Fernández-Shaw dibujó, también en la década de los años 30, un proyecto para rascacielos al que denominó “La Cruz Soñada” (Fig. 11)¹⁶. En este

¹⁴ LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. pág.11

¹⁵ En los convulsos años que precedieron a la Guerra Civil, los desordenes sociales y altercados callejeros produjeron ataques a edificios religiosos que causaron serios daños al patrimonio eclesiástico. Estos acontecimientos provocaron una reacción en Eusa que lo llevó a modificar el proyecto para el Seminario Conciliar, transformando el lenguaje neogótico del proyecto primero en un lenguaje expresionista próximo - por su contenido simbólico - a los proyectos ideales que desarrollará en sus últimos años de arquitecto.

¹⁶ De este proyecto C. Fernández-Shaw dijo: “La religión, con sus catedrales, fue siempre la que

proyecto imaginario, la Cruz aparece como el estandarte figurativo del rascacielos en el que el propio título, denuncia la aspiración nostálgica por recuperar la naturaleza sublime de la arquitectura religiosa. A diferencia del arquitecto madrileño, Víctor Eusa sí pudo construir su “catedral soñada”, e hizo realidad la construcción de una fantasía arquitectónica con la que reponer, en un edificio vinculado al culto, la grandiosidad de la arquitectura religiosa del pasado.

La gran Cruz sobre la puerta, emblema del edificio, imita en su relación con el acceso a otras arquitecturas análogas y próximas a Eusa, en el que la torre de la iglesia también gravita sobre su acceso. En obras como Notre Dame de Raincy (Paris, 1922) (Fig. 12) o su variante Sainte-Thérèse de l’Enfant-Jésus (Montmagny, 1925), ambas de A. Perret, y cuya obra ha sido una referencia obligada para Eusa, encontramos esas composiciones tan características en las que el cuerpo de la iglesia queda retrasado respecto de una torre tectónicamente figurativa y en cuya base se encuentra el acceso al templo.

El expresionismo figurativo, ajeno a toda referencia histórica, con el que es tratada la arquitectura, concede a esta “iglesia” extramuros un grado de intemporalidad, que transfiere al edificio la idea de un monumento estratégicamente dispuesto en el acceso a la ciudad.

creó las más sublimes obras de arte de la arquitectura en todas las épocas. Solo hoy la industria y el comercio edifican sus rascacielos, que superan en grandiosidad y riqueza a los edificios destinados al culto. ¿Por qué no construir un rascacielos como el del proyecto que reproducimos, en el que la “Cruz soñada”, de 200 metros de altura, evocaría de nuevo las maravillas de la arquitectura religiosa?

CABRERO GARRIDO, Félix. *Casto Fernández-Shaw*. Madrid: Servicio de publicaciones del C.O.A.M. Comisión de Cultura, 1980. p. 160.



Fig. 14. *Vista del Portal Nuevo desde la ciudad (1900 ca.).*



Fig. 15. *Julián Arteaga. Vista del Portal Nuevo desde la ciudad (1932).*



Fig. 16. *Víctor Eusa. Vista del Portal Nuevo desde la ciudad (1950).*

La última de las tres intervenciones que cito en el perímetro de la ciudad, es el Portal Nuevo (Fig. 13 y 16), y de los tres, el que puede asumir el apelativo de puerta con más propiedad, pues reconstruye el lienzo derribado de la muralla barroca. El proyecto lo realizó Víctor Eusa en el año 1939; pero no se construyó hasta el año 1950, y modifica una intervención anterior del año 1906 de Julián Arteaga.

El desarrollo económico ya se empezaba a notar en Pamplona a principios del siglo XX con un aumento en el tráfico de vehículos de motor que hacía de la puerta de la muralla un paso insuficiente e incómodo (Fig. 14). En 1906, un año después de la Orden que autorizaba la reforma y demolición de algunos de los portales de la muralla, se derribó la puerta que comunicaba la ciudad con la carretera de Gipuzkoa abriendo una brecha en la muralla que ensanchó el paso para los vehículos (Fig. 15). Esta obra se llevó a cabo en total ausencia de espíritu crítico, inconsciente en todo momento del entorno monumental en el que intervenía. Producto de ese afán netamente utilitario y carente de aspiración estética, el resultado de esta obra desmerecía de la arquitectura con la que era inevitable compararla. Fue Eusa, en calidad de arquitecto municipal, quien redactó un proyecto de puerta que dignificara la imagen de la ciudad en ese punto, y compensó las carencias de la intervención anterior, con un edificio acastillado, de imagen vigorosa al estilo de las *Portes de ville* de E.-L. Boullée (Fig. 16), en el que la voluntad artística del arquitecto colocaba su obra a la altura del monumento.

La imagen de la obra de Boullée (Fig. 17) evocadora y siempre sugerente, encuentra asiento en esta obra monumental de Eusa en la que renuncia al lenguaje elaborado de la forma figurativa antigua, en favor del juego de masas desnudas donde los volúmenes abstractos transforman esta Puerta en el

acceso más digno que hoy tiene la ciudad de Pamplona.

No obstante, la evocación del pasado remoto está sutilmente controlada en el tratamiento severo de la corona de almenas que remata los muros y en las ménsulas que separan el cuerpo inferior de las torres superiores. Todo ello tratado con gran austeridad como corresponde a un edificio que intenta involucrarse desde la expresión de la forma arquitectónica en el sistema defensivo de las murallas. Las propias superficies desnudas de los muros sirven de soporte para mostrar, como si de un collage ornamental se tratara, los restos arqueológicos del Portal de la Rochapea¹⁷ situado en las proximidades y algo más al este de la muralla, y que había sido ensanchado en el año 1914.

La imagen de fortaleza de esta obra (Fig. 18), le aporta el carácter defensivo propio del conjunto amurallado y la sobriedad de sus formas le otorgan el aspecto severo propio del elemento defensivo. El proyecto de Eusa completaba el conjunto con unas escaleras de directriz barroca, sin recargamientos y bien encajada en el estilo austero del conjunto, que unen el nivel superior del paseo de ronda con el inferior de la carretera Gipuzkoa (Fig. 13 y 21).

* * *

¹⁷ La antigua lápida y el escudo que lo adornaban, se encuentran incrustados en una de las torres y sobre el arco del Portal Nuevo.

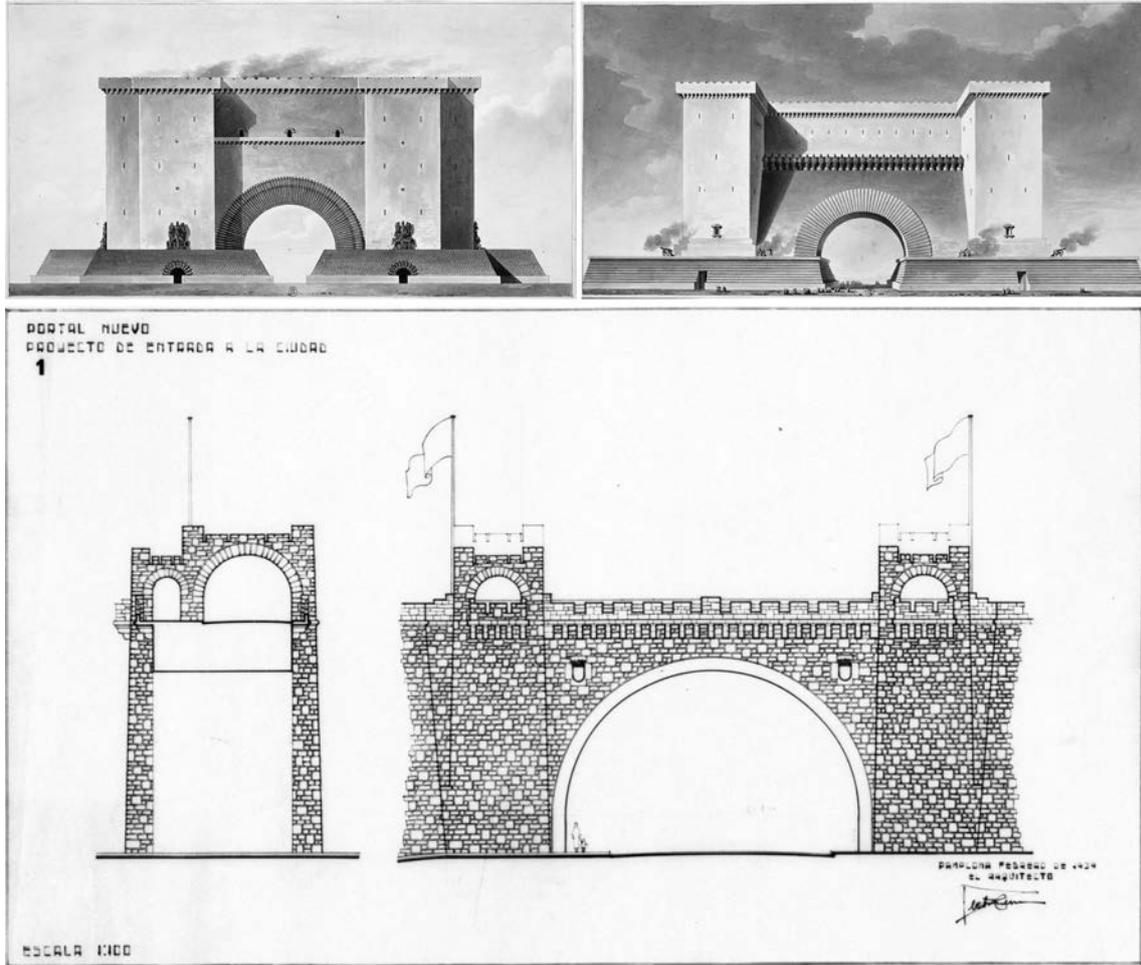


Fig. 17. Víctor Eusa. Sección y Alzado del Portal (1939).

El carácter monumental de esta obra engarzada en la muralla barroca encuentra un antecedente modélico en les Portes de ville (1781) de Etienne-Louis Boullée.



Fig. 18. Víctor Eusa. Vista del Portal Nuevo desde el exterior de la ciudad (2015).

-Orden y Contraste; Variedad y Simetría.

Al observar la obra construída por Eusa en el ensanche, apreciamos de una manera más completa cómo la imagen característica de esa Pamplona moderna se ha ido construyendo con los fragmentos que Eusa ha ido depositando en él a lo largo de los años. La decantación pausada de esa obra singular, ha ido enriqueciendo con la “variedad” y el “contraste” que la obra de Eusa ha incorporado a la trama, el “orden” y la “uniformidad” connaturales al modelo que inspira el Ensanche.

Orden y Variedad como tácito principio artístico, se declara de forma expresa con los teóricos del siglo XVIII. Marc-Antoine Laugier, enfrentado a un arte como el Rococó, sofocado por un ornamento invasivo y delirante, apelaba al juicio de la razón como manera de introducir orden y quizás sosiego ante la abrumadora presencia de una decoración opaca que ocultaba tras el fasto y oropel la verdad de un arte que había quedado escondido. Pero ese “orden” que permite que “nos acordemos de lo que hemos visto y comencemos a imaginarnos lo que veremos”¹⁸, si estuviera solo y fuera lo único permitido en la percepción de la obra de arte, dejaría exhausto a cualquier espíritu sensible, haciendo imposible la expresión emocional. Así, el orden opresivo de una ciudad regular, sometida a la uniformidad de la ordenanza edificatoria, hace desaparecer el estímulo sensual que nos hace disfrutar de la obra artística, en este caso, del ambiente urbano en el que nos desenvolvemos. J. Starobinski expresa acertadamente la limitación de un

¹⁸ *Il ne suffit pas de montrer à l'âme beaucoup de choses, il faut les lui montrer avec ordre: car pour lors nous nous ressouvenons de ce que nous avons vu, et nous commençons à imaginer ce que nous verrons;*

MONTESQUIEU. “Des Plaisirs de l'ordre”. *Essai sur le goût*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1993. p.39.

arte confiado únicamente al orden, cuando dice que “la perfecta armonía hace coexistir un orden destinado a satisfacer el espíritu y una variedad de detalles y matices capaces de estimular la feliz sorpresa de los sentidos. Orden y variedad, estos dos principios de la estética clásica, son interpretados como cualidades que reclamarán simultáneamente la actividad del entendimiento y la de la sensibilidad”¹⁹.

Laugier, encuentra en la Naturaleza, concretamente en el jardín francés un ejemplo práctico un referente que idealizado se transforma en modelo de imitación. En su *Essai sur l'Architecture*, apercibe de la necesidad de observar la ciudad como un bosque, y de cómo la belleza en una ciudad, al igual que en un jardín necesita “que encontremos en ella al mismo tiempo el orden y la rareza, la simetría y la variedad”²⁰. La variada obra de Víctor Eusa en el Ensanche de Pamplona, ofrece en el paisaje estático y uniforme del Ensanche, una coloratura intensa de edificios y estilos que se muestran al observador como testigos de la sensibilidad del arquitecto; pero también como testimonio del espíritu artístico de una época.

El espíritu ecléctico en el que Eusa se había formado, hizo posible en el arquitecto explotar su disposición natural a utilizar como expresión de la forma arquitectónica cualquier manifestación artística contemporánea; desde el eclecticismo de las primeras obras, pasando por motivos de inspiración Secession y Art déco, su

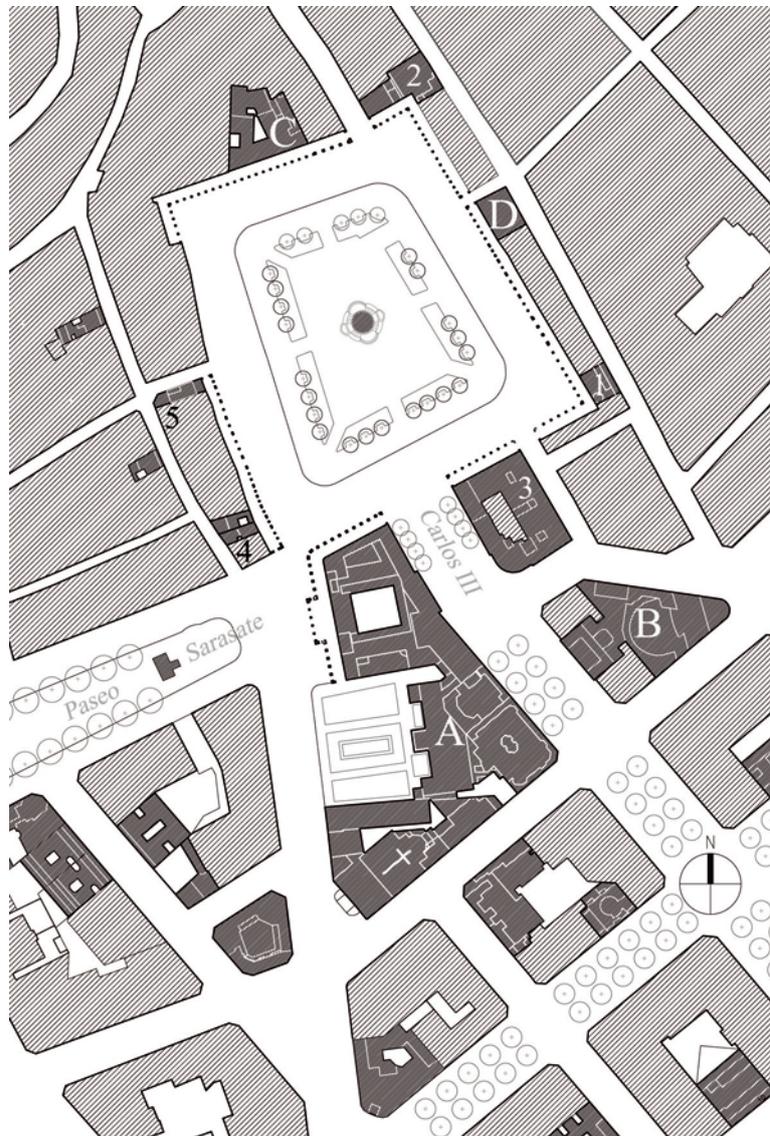
¹⁹ STAROBINSKI, Jean. *La invención de la libertad. 1700-1789*. Barcelona: Ediciones SKIRA Carroggio S.A., 1964. p. 53.

²⁰ *Il faut regarder une ville comme une forêt. [. . .] qu'on y trouve tout à la fois de l'ordre & de la bisarrerie, de la symmétrie & de la variété;*

LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture*. Art.II “De la disposition des rues”. Paris, Chez Duchesne, 1755. p. 222. (ETH-Bibliothek Zürich).



Fig. 19. Víctor Eusa. Vista del Portal Nuevo en el conjunto amurallado (2015).



- A. Palacio de la Diputación.
- B. Teatro Gayarre.
- C. Antiguo Casino.
- D. Palacio Goyeneche.

Obra de V. Eusa

1. Nuevo Casino Eslava (1931).
2. Hotel La Perla (1932).
3. Crédito Navarro (1934).
4. Hotel El Cisne; Reforma (1932).
5. Edificio de viviendas (1938).

(El resto de edificios de la trama señalados en negrita son obra de V. Eusa).

Fig. 20. Plaza del Castillo y su entorno.

inconfundible expresionismo figurativo de ladrillo rojo y hormigón visto, o el obligado regionalismo y el menos inspirado “estilo nacional” que se impuso en la postguerra.

Las vicisitudes emocionales con las que Eusa ha expresado el arte de su oficio han quedado dispersadas por una ciudad que a la postre ha asumido como imagen propia, la característica obra del arquitecto. La variedad y riqueza de toda esta obra producida, se ofrece como una garantía de placer visual y de agrado, ante el espectáculo edificante de encontrar en el seno de la ciudad técnica y eficiente, edificios que entienden su emplazamiento en esa ciudad moderna desde una clave personal y artística.

Los edificios de Eusa trascienden las exigencias programáticas del proyecto y se implican en la construcción de la ciudad al punto de adquirir pleno significado en el contexto urbano en el que han sido pensados, y sólo en él. De tal forma sucede esto así, que los edificios al margen de la ciudad que les da soporte resultarían una composición formal más o menos habilidosa; pero vana desde el punto de vista del significado; y la propia ciudad resultaría visualmente más plana y tanto su estructura como su identidad visual disminuidas. Si la priváramos de la imagen visual que construyen los edificios de Eusa, su comprensión como experiencia sensorial, resultaría igualmente limitada.

Esta cuestión sobre la cualidad estética de la ciudad que percibimos, recupera en los textos de K. Lynch un aspecto más completo al incorporar veladamente la exigencia aristotélica de “seguridad” y “felicidad” principios en la construcción de la ciudad, ya que “un medio ambiente característico y legible no brinda únicamente seguridad sino también realza la profundidad y la intensidad potenciales de la experiencia humana”²¹,

²¹ LYNCH, Kevin. *Op. cit.* Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 13.

señalando más adelante que “potencialmente, la ciudad es en sí misma el símbolo de una sociedad compleja. Si se la plantea bien visualmente, puede tener asimismo un intenso significado expresivo”²².

La calidad de la obra de Víctor Eusa emancipa su obra por encima del resto, y hace posible poner en valor las perspectivas que ofrecen sus edificios en una ciudad indiferenciada. Sus edificios constituyen puntos de fuga, focos de la atención visual del paseante que destacan sobre el resto más neutro del entorno. Rodeado de este acompañamiento coral, V. Eusa va desgranando pleno poderío formal unas arquitecturas personalísimas y con una gran determinación para influir en el entorno urbano inmediato, manifestándose como referentes visuales de la ciudad que ocupan.

La Plaza del Castillo.

La Plaza del Castillo (Fig. 20) constituye el marco arquitectónico en la ciudad de Pamplona en el que la actividad ciudadana queda institucionalizada. Construida siguiendo el modelo de la Plazas Mayores, constituye un ambiente urbano de una gran unidad, en el que las plantas bajas de los edificios disponen de una arcada continua, solo interrumpida en un fragmento de su lado oeste.

Arquitectónicamente era un espacio cerrado, y su unidad ambiental quedó seriamente dañada con la apertura de la avenida Carlos III en el Ensanche, lo que obligó al desplazamiento de la Plaza de Toros y del Teatro Gayarre a sus ubicaciones actuales.

Este espacio central no fue inmune al deterioro provocado en su lado sur, y tras la brecha que le produjo en el Ensanche, la unidad totalizadora que la presidía fue

²² LYNCH, Kevin. *Op. cit.* Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p. 14.

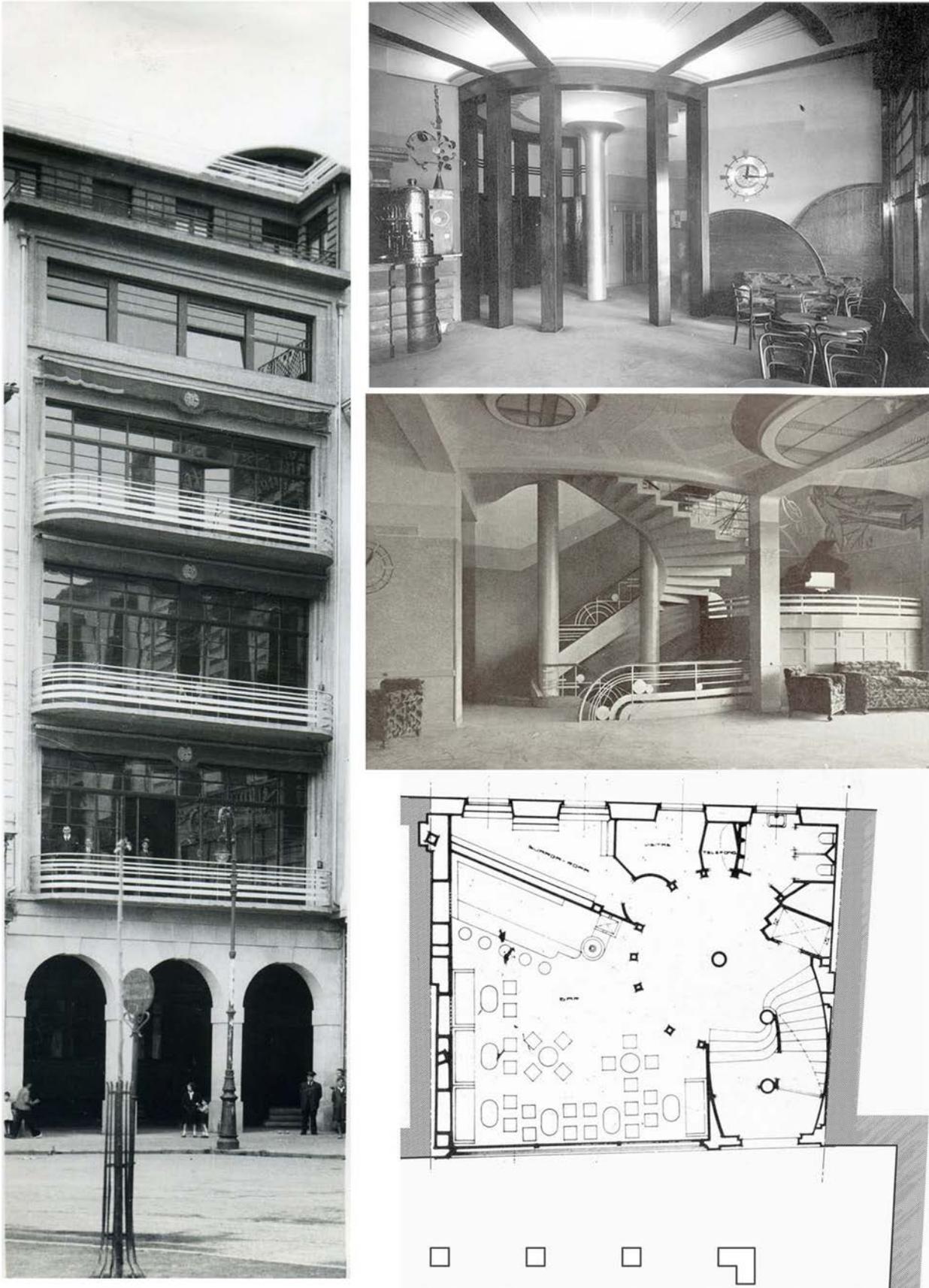


Fig. 21. Víctor Eusa. Nuevo Casino Eslava (1931).

Fachada a la Pza. del Castillo; Distribuidor en P.B. desde la cafetería; Escenario de la orquesta desde la sala de baile; Planta Baja con la cafetería hacia el porche de la plaza.

resquebrajándose al tiempo que las nuevas arquitecturas de Eusa iban depositándose en ella como injertos sucesivos que incorporaron al orden de ese modelo ideal, la variedad contingente de unas arquitecturas que ahora se expresaban en la individualidad estilística de su época.

En el año 1931, Eusa proyectó el Nuevo Casino Eslava (Fig. 21). Un edificio inquietante, que tras la fachada racional, con sus expresivas *fenêtre en longueur*, nos sorprende con un mundo sensual invadido por la expresión del ornamento art déco, y la manifestación de un expresionismo figurativo que en la columna vegetal del distribuidor alcanza un grado de inspiración equiparable - aunque expresivamente más comedido - al distribuidor que Poelzig proyectó para Max Reinhardt en el Teatro *Grosse Schauspielhaus* (1919). Por otro lado en el *Royal Pavilion* de Brighton (1815-22), encontramos un precedente más “pintoresco”, en el que John Nash logró transformar - con el disimulo del ornamento vegetal - el ambiente sofocante de una cocina en la delicada y tibia atmósfera de un palmeral tectónicamente tratado. Son estas arquitecturas, ejemplos que hicieron del motivo vegetal un capricho; un recurso festivo para invocar el origen orgánico y natural de la arquitectura sin la gravedad del discurso académico. Otras cuestiones más teóricas que afectan a la concepción del espacio como esencia de la arquitectura, proponían la búsqueda de una complejidad espacial que enriqueciera la experiencia vital del ambiente arquitectónico. La organización espacial jerárquicamente ordenada y continua del *raumplan* loosiano, encuentra cabida en esta obra de Eusa, a través de la posición de la escalera, y la relación fluida del espacio entre los diferentes niveles interiores.

Un año más tarde, en 1932, reformó el Hotel La Perla (Fig. 22) modificando su aspecto exterior, en el que reformó las fachadas y

añadió dos alturas: la vivienda del director en la planta 5ª y un tendedero en la planta 6ª. A diferencia del Nuevo Casino Eslava que tenía limitada su presencia en la plaza a un estrecho lienzo de fachada, este edificio construía una de las esquinas que la plaza tiene con la calle Chapitela. Era esta una situación ideal para la manifestación artística de un arquitecto que se era incapaz de renunciar al potencial plástico que ofrecía el ángulo del edificio. En un lenguaje art déco, Eusa remató la esquina del edificio con un sistema - muy sencillo en este caso - de formas geométricas agrupadas telescópicamente. Un procedimiento ornamental que el arquitecto llegaría a utilizarlo con la habilidad de un virtuoso, transformándolo en rasgo característico de su estilo personal.

El Crédito Navarro era junto al Teatro Principal (1839) y la Diputación Foral (1840) - ambos de José de Nagusia - uno de los edificios que configuraba el frente continuo del lado sur de la Plaza del Castillo, proveyendo a este espacio público de la imagen palaciega que representaba la institución de lo público, en contraste con el caserío que configuraba el resto de la plaza, de un carácter mucho más doméstico. La continuidad existente entre los tres edificios, junto con una composición tripartita netamente académica dominada por la *loggia* jónica de la planta noble que lucía el Teatro Principal, ratificaban el carácter monumental de este conjunto frente a los otros tres lados de la plaza (Fig. 23).

La unidad de la plaza, así como el emblema institucional de lo público que presidía el espacio colectivo, quedaron seriamente dañados con la incisión de la avenida Carlos III por el lugar que ocupaba el teatro (Fig. 24).

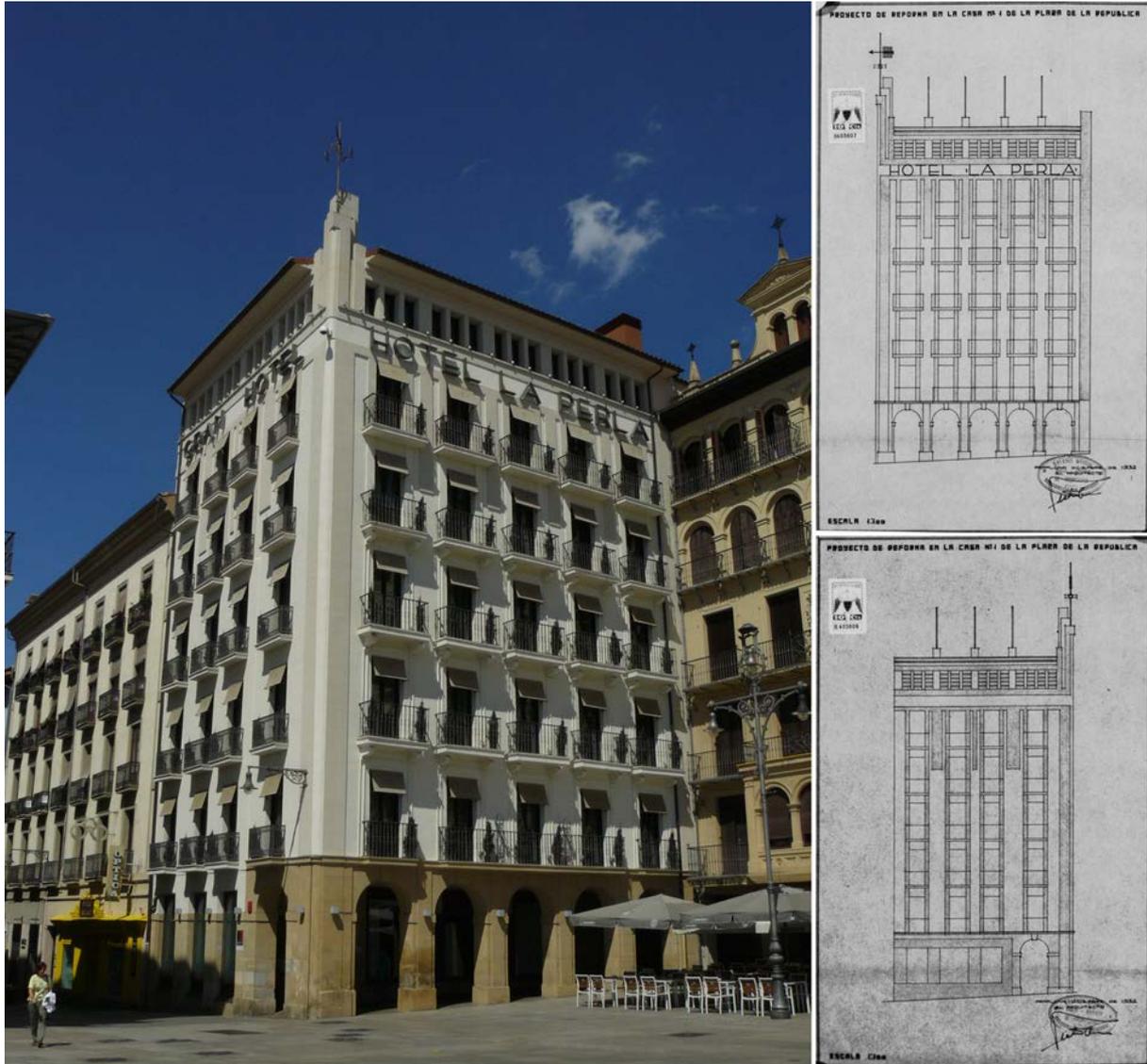


Fig. 22. Víctor Eusa. Reforma del hotel La Perla (1932).

V. Eusa hizo una reforma integral de este hotel construyendo las dos últimas plantas y remodelando sus fachadas e interiores.

La desaparición de éste último, obligó a la recomposición de una fachada nueva para la Diputación que diera frente a la nueva vía del ensanche que se había abierto paso hasta la plaza²³.

²³ La remodelación del frente que quedaba abierto a la nueva avenida de Carlos III, corrió a cargo de los arquitectos Javier y José Yarnoz Larrosa en 1929. Las esculturas y relieves que adornan el frontis se deben al escultor navarro Fructuoso Orduna.

La acción imprudente de este urbanismo descuidado no consideró el valor arquitectónico de la Plaza del Castillo, que debía su unidad precisamente a la clausura de su espacio interior. Esa acción quedó sin restañar, y Eusa de algún modo debía comprender esta anomalía que alteraba la identidad unitaria de la plaza, y en un intento por atenuar esta situación asumió como nota de carácter para su nuevo edificio, una imitación comedida del lenguaje neoclásico

que José de Nagusia impuso al edificio preexistente de la Diputación.

Sirva este ejemplo como botón de muestra para señalar la capacidad de reacción de un arquitecto que al tiempo que era capaz de ensayar formas de expresión provenientes de ámbitos “extraños” al contenido histórico de la ciudad antigua por su filiación racionalista como en la fachada del Nuevo Casino Eslava, o esos otros lenguajes expresivos más dúctiles como el art déco del hotel La Perla, en cuyo ideario de principios no había una renuncia explícita a la Historia; era capaz por las mismas fechas (una diferencia de tres años separan a los tres edificios) de asumir como propio un lenguaje como el neoclásico cuya justificación artística precisamente solo podía encontrarse en la forma histórica.

A pesar del espíritu individualista que como todo artista poseía Eusa, sabía cuándo el genio creador debía someterse a exigencias más elevadas, y frente a un desatado individualismo ajeno al contexto en el que debe intervenir, supo anteponer el valor cultural de la memoria histórica como patrimonio colectivo, construyendo un edificio que incapaz de reponer el miembro perdido, ni de recuperar la unidad disuelta del modelo arquitectónico que inspiraba la plaza, mantenía viva la esperanzadora imagen de un continuo virtual, con la preexistencia que había sobrevivido del edificio antiguo. La unidad material entre ambos edificios, así como el carácter monumental que lo investía, permitían mantener viva la imagen continua del pasado en ese frente.

Dado que no era posible la recomposición material de la unidad original que presidía el frente, Eusa introdujo una torre que incorporó el dinamismo como un nuevo factor de proyecto hasta ahora ausente en la plaza. La torre de la esquina (Fig. 25), no solamente altera la composición simétrica y ciertamente estática de la fachada a la plaza, sino que facilita la incorporación del vacío dejado por

el teatro como espacio secundario, y prolegómeno de la plaza.

Habilitado ese espacio anexo como transición necesaria con la avenida Carlos III, la fachada lateral del Crédito Navarro deviene en fachada principal. Culmina este proceso de cambio y metamorfosis, la incorporación de una segunda torre gemela a la anterior, para componer un alzado que conferirá al edificio la dignidad necesaria para constituirse en el reflejo equivalente de la Diputación Foral que tenía enfrente, y entre ambos justificar arquitectónicamente ese espacio anexo, como un fragmento urbano definido entre dos edificios caracterizados por una misma voluntad de representación.

La presencia cercana del Teatro Gayarre (está situado en la manzana contigua al Crédito Navarro) transforma el lugar en un espacio de alta densidad monumental. Los tres edificios que en origen configuraban un único frente compacto y homogéneo de la plaza, ahora se encuentran dispersos en el espacio crítico donde la Avda. Carlos III penetra a la Pza. del Castillo (Fig. 26).

En V. Eusa el recurso a las formas históricas raramente fue un ejercicio gratuito de estilo. En su mano los elementos de la composición adquieren sentido y significado precisamente por la evocación de unos modelos que la historia ha avalado plenos de sentido. Por eso, la evocación consciente de estos modelos asimilados por la historia, otorga la capacidad de incorporar al proyecto real una parte del significado intelectual de éstos.

En este edificio por ejemplo, vemos cómo la segunda esquina con frente a la avenida Carlos III, está presidida por una rotonda que como tipo arquitectónico se ha elegido de modelo para resolver la relación del edificio con la ciudad. La forma cilíndrica no solo enfatiza el giro y articula de modo coherente - dentro de unas claves académicas - las formas arquitectónicas que confluyen en esa esquina, sino que la rotonda como tipo



Fig. 23. Vista del frente sur de la Plaza del Castillo antes de las obras del II Ensanche y la apertura de la avenida Carlos III. A la dcha. la Diputación Foral de José de Nagusia (1840) que se vio parcialmente afectado por la apertura de la nueva calle, en el centro el Teatro Principal también de José de Nagusia (1839) que fue derribado y su fachada reaprovechada para el nuevo Teatro Gayarre (1928) en su nueva ubicación de Carlos III, a la izda. el edificio del Crédito Navarro que fue reformado por V. Eusa para adecuarlo a la nueva situación urbana.



Fig. 24. Vista de la calle Carlos III desde la Plaza del Castillo. A la derecha el Palacio de la Diputación Foral, a la izquierda el Crédito Navarro (1934).

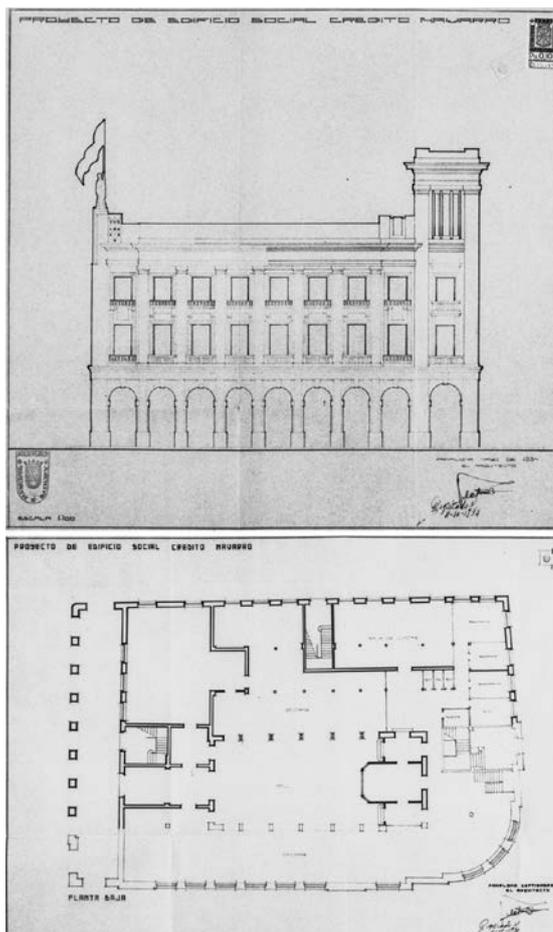


Fig. 25. Víctor Eusa. Crédito Navarro (1934).
 Fachada a la plaza del Castillo.
 Alzado y Planta Baja.

La torre lateral desequilibra la composición de las masas edificatorias, provocando un desplazamiento de la tensión formal hacia el espacio adyacente de la Avda. Carlos III previo a la Plaza del Castillo. La oportunidad de este giro pone en acción un sutil juego de relaciones entre los tres edificios institucionales presentes en la escena, que culmina en la “rotonda” sobre el que pivota la acción del proyecto (ver Fig.26), y como en un juego de espejos termina por consumarse en ese frente, la tercera fachada de un conjunto monumental compuesto por tres palacios.

incorpora al control del espacio urbano un centro que reúne en torno a sí a toda la arquitectura que lo rodea, en este caso, la Diputación y el Teatro. Los elementos con los que se representa esta arquitectura tan sugerente, se refieren a un lenguaje histórico que permite al edificio involucrarse formalmente y a través del “detalle”²⁴ en la recuperación de la unidad de este conjunto diverso y ahora algo disperso. Por otro lado,

²⁴ Recordemos la sintética sentencia de Le Corbusier “unidad en el detalle, tumulto en el conjunto”, cuando anotó la impresión que le produjo la contemplación del *Campo dei miracoli* de Pisa.



el éxito del lenguaje clásico residía en la presencia monumental de sendos pórticos, dos de orden dórico (Diputación y Crédito) y un tercero (el Teatro) de orden jónico, que confieren al ambiente urbano la solemnidad del carácter institucional que para sí exigía cada uno de los tres edificios. El protagonismo que el Crédito Navarro ejerce sobre el espacio urbano queda ratificado, en el hecho de que la esquina tal y como es tratada por Eusa, es también la fachada de un palacio que como el romano *palazzo Massimo alle Colonne* da continuidad a un frente curvo.

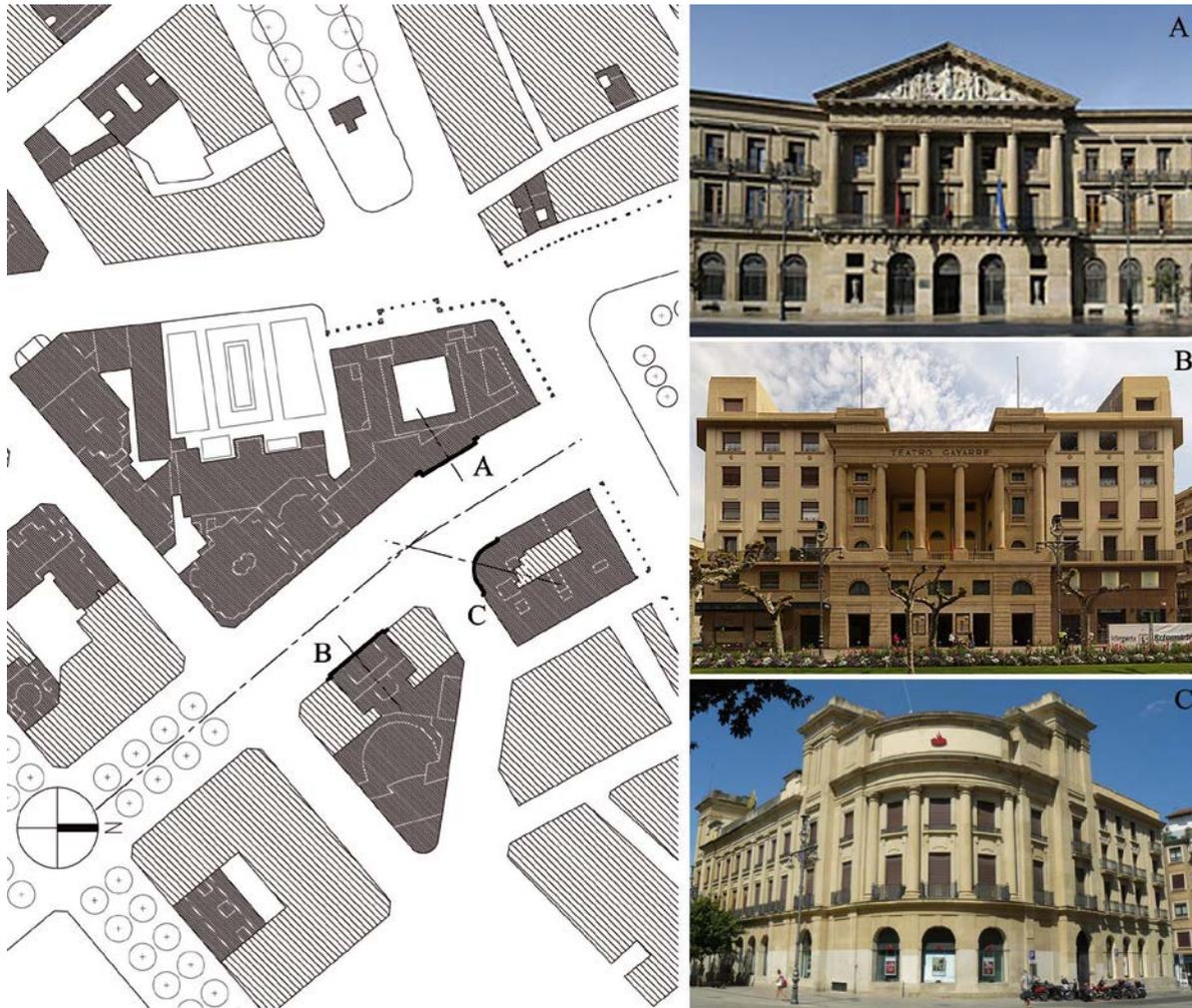


Fig. 26. **A.**Diputación Foral, **B.**Teatro Gayarre y **C.**Crédito Navarro.

Estos tres edificios presentan, frente al mismo espacio cívico, la imagen institucional del orden clásico. La sugerencia en estos edificios de una imagen palaciega con su diversidad y la singularidad de sus elementos, aportan un cierto pintoresquismo a una escena que sustenta su severa monumentalidad en la recreación del modelo de palacio raffaelesco²⁵ (Palacio Caprini o casa de Rafael), que acuñó un sistema específico de composición palacial.

²⁵ El palacio Caprini, o casa de Rafael, es por la influencia que llegó a ejercer el palacio más importante del siglo XVI, y en él se inspiraron la mayoría de los palacios posteriores: el propio Rafael, Giulio Romano e incluso Palladio deben buena parte de su obra a este modelo. Todos estos arquitectos, considerados maestros y sus obras modelos, fueron objeto de estudio en las academias del siglo XVIII; y su influencia alcanzó a las escuelas especiales del siglo XIX, bajo cuya tutela se formó V. Eusa.

De este modo nos encontramos con tres edificios diferentes, cada uno con un pórtico de orden clásico presidiendo la planta noble de su fachada principal. Tres ejemplos de un mismo modelo que a través de la mano de V. Eusa abren la posibilidad de reconocer en el espacio dinámico de la calle un fragmento diferenciado y cualificado por su potencial representativo y capacidad de significado. Ofrecen así mismo, la posibilidad de dar sentido a un sub-espacio urbano y explicarlo coherentemente, por medio de una articulación como la comentada, capaz de transferir ordenadamente los problemas de escala y unidad ambiental que ha generado la ausencia del Teatro, a ese punto neurálgico.

Aparentemente un ejercicio de estilo, el edificio del Crédito Navarro nos revela la sabiduría de un arquitecto que involucrado en los desafíos artísticos de su época, supo reconocer la utilidad de la historia para su oficio.

En estas intervenciones que Eusa lleva a cabo en el espacio público consolidado de la Plaza del Castillo, hay una voluntad no disimulada por caracterizar cada una de las intervenciones con una expresión artística particular. Pero a pesar de la agresión que para un espacio unitario como éste podían suponer estos proyectos “novedosos”, Eusa controló el riesgo construyendo para cada uno de ellos la misma planta baja: una arcada neoclásica adornada con pilastras y la clave sobresaliente de los arcos. En esta actitud homogeneizadora se descubre la razón oculta del arquitecto por reconducir la gran variedad de arquitecturas que componen ese espacio, a la síntesis unitaria de la “Plaza Mayor” como tipo urbano.

El Ensanche.

La ciudad del II Ensanche no ha sido capaz de superar el modelo de desarrollo urbano sobre el que se sustenta, un modelo que en la experiencia histórica de la construcción de la ciudad ha ofrecido ejemplos soberbios (Fig. 27) ya desde sus orígenes en la griega Priene, como en la romana Tingad, las utopías renacentistas de Giorgio Martini o la polaca ciudad de Zamosch (1578) que verifica sobre el terreno físico real las teorías ideales renacentistas, la barroca fortificada de Manheim (1652), o las nuevas poblaciones ilustradas españolas como “La Carolina” (1767) de Pablo de Olavide. En todas ellas, y a pesar de las exigencias utilitarias que resultaban ineludibles, coexistía sin ahogarlo, el afán por encontrar en los espacios públicos, una relación sensible entre equipamiento y su espacio de representación. Una relación que a pesar de las similitudes morfológicas que presentan sus diferentes tramas urbanas, en cada una de ellas y para cada época, se expresó con una voluntad artística específica.

En este sentido, el II Ensanche de Pamplona bien pudiéramos considerarlo un ejemplo desaventajado del modelo hipodámico que tan fructífero se había mostrado a lo largo de la historia. En él se ignora la relación connatural que la ciudad histórica había establecido entre el equipamiento y su espacio público y del que ésta extrajo los principios artísticos que la inspiraron. El disfrute y la satisfacción estética en la experiencia vital de esos espacios, tanto con el desarrollo de la actividad cotidiana en un marco arquitectónicamente elaborado, como en la percepción consciente de las cualidades artísticas de ese entorno arquitectónico - ya sea en su conjunto y de sus edificios particulares - es posible gracias a la consideración de esos principios.

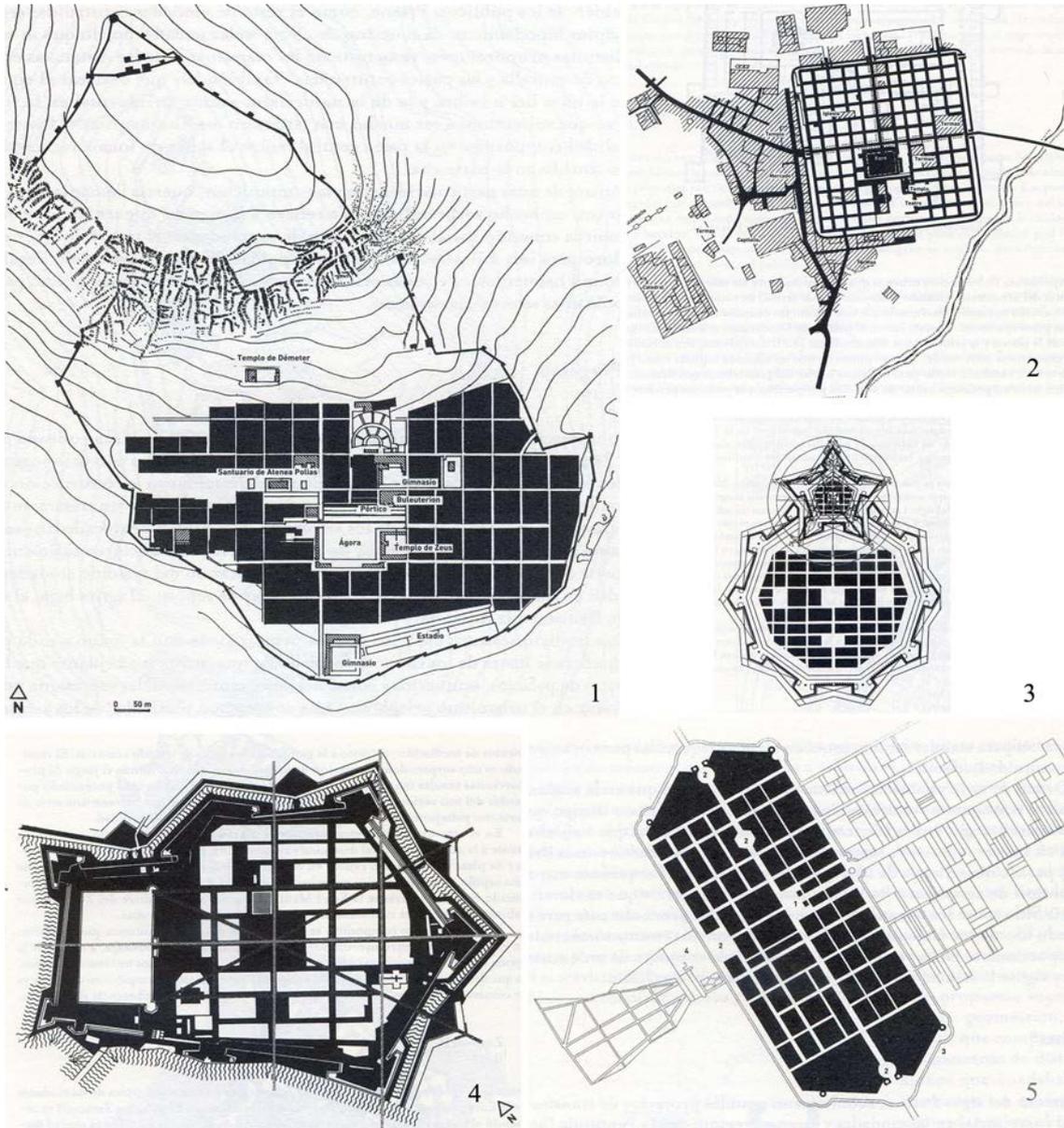


Fig. 27. Distintos ejemplos de ciudades dispuestas en cuadrícula. La pervivencia de este modelo urbano se ha mostrado válido a lo largo de la Historia, ofreciendo innumerables ejemplos de ciudades que levantadas sobre este modelo clásico, ofrecen el deleite de unos espacios públicos que se han ido configurando a un ritmo muy lento; pero siempre bajo el control intuitivo del sentido espacial, de la relación armoniosa y sensible, adecuada a la especificidad y destino de cada espacio; así como a su grado de representatividad.

1. Ciudad griega de Priene (siglo IV a. de C.); 2. Ciudad romana de Timgad (año 100); 3. Ciudad del Príncipe, de Pietro Cataneo. Ciudad ideal renacentista inspirada en el modelo de Vitrubio. 4. Ciudad renacentista de Zamosch, (Bernardo Morando; 1578.) Ejemplo de adaptación del modelo ideal a una realidad física concreta; 5. Ciudad ilustrada de La Carolina, (Pablo de Olavide; 1767).



Fig. 28. Víctor Eusa. *Casa para la Sociedad Erroz & San Martín* (1924).

En cualquier caso, la consideración de la ciudad como un sujeto potencialmente artístico es un estímulo para poder entender que la construcción de ésta no debe someterse únicamente a las funciones “técnicas”, y sí debe en cambio atender a “las funciones naturales de la ciudad: el ambiente del hombre como ser social y artísticamente sensible”²⁶.

²⁶ COLLINS, George R. y Christiane C. *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. p. 66.

En la intensidad con la que Eusa elabora sus edificios, percibimos una voluntad consciente por corregir las carencias artísticas de un ejemplo, en ese sentido anómalo y desnaturalizado por unos principios teóricos que anteponiendo el aspecto técnico de la ciudad, no explota el potencial que ofrece su modelo de inspiración; pero tampoco los que le ofrece la ciudad histórica con la que está obligado a interactuar. Evocar la experiencia vienesa de la segunda mitad del siglo XIX, que transformó la ciudad derribando sus murallas para construir la *Ringstrasse*, provoca la nostalgia de ver una ocasión perdida que no consideró la oportunidad de estimar el monumento de la muralla barroca como un espacio cívico y único, para la relación entre la ciudad antigua y la ciudad moderna.

La obra de Eusa nos permite reconocer a sus edificios como objetos arquitectónicos fácilmente identificables en la masa construida del conjunto urbano, dada la capacidad expresiva que el arquitecto despliega en cada uno de ellos. De este modo, no solamente el entorno ambiental próximo a cada edificio, sino la ciudad entera del ensanche adquiere una imagen característica y por consiguiente, muy eficaz en la representación mental del ciudadano. Sus edificios son un foco, un punto de atracción visual avalado por la poderosa presencia de una arquitectura expresada artísticamente. Son edificios que muestran una voluntad clara y determinante, en la representación de la forma arquitectónica, por superar las exigencias prácticas de la utilidad. En la voluntad artística que el arquitecto transfiere a sus edificios, intenta corregir la ausencia de un ambiente artísticamente tratado en el ensanche, incorporando con su obra las alteraciones en el tejido urbano propias del edificio público en la ciudad histórica. La neutralidad con la que se presenta el resto de la edificación que ha sido incapaz de superar el rigor que



Fig. 29. Avda. de San Ignacio concurrida por la obra de V. Eusa, y edificio de viviendas como fondo perspectivo en la Pza. Príncipe de Viana (1929).

A. Palacio de la Diputación Foral; B. Teatro Gayarre; C. Antiguo Casino; D. Palacio Goyeneche; E. Ayuntamiento; F. Centro de Salud.

1. Edif. de viviendas (1929); 2. Edif. de viv. y Cine Avenida (1940); 3. Casa Uranga ((1922); 4. Casa Goicoechea (1924); 5. Edif. La Vasco-Navarra (1924); 6. Edif. Aurora (1949).

impone la ordenanza edificatoria, sirve de fondo escénico a una arquitectura particular - la de Eusa - que en su afán por mostrarse diferente, se expresa desde la singularidad artística que le imprime su autor.

En torno al espacio público de la ciudad antigua, se congregaba la totalidad del arte arquitectónico que la ciudad era capaz de mostrar. En la plaza se reunía la catedral, el palacio comunal, la torre; y la calle ofrecía el espectáculo de una secuencia discontinua e ininterrumpida de palacios principescos y de comerciantes adinerados que competían entre sí por la manifestación de un estatus que solo la arquitectura artísticamente tratada era capaz de representar.

Víctor Eusa logra, a través de su obra, construir una analogía estética con la ciudad histórica en la medida que ambas, la ciudad histórica y la ciudad moderna del ensanche, se ven “interrumpidas” y a la vez caracterizadas por una arquitectura - en este caso la de Eusa - artísticamente representativa. La arquitectura de Eusa reproduce en la ciudad moderna del ensanche, las vicisitudes artísticas que encontramos en la ciudad antigua, gracias a la voluntad expresiva y la eficacia artística con la que acomete cada uno de sus proyectos.

Esa relación específica que la obra arquitectónica mantiene con el espacio público que le sirve de marco de representación, adquiere en la obra de Eusa un nuevo valor. Así, tipos edilicios como el palacio se insertaron en la trama urbana que le servía de soporte, distinguiéndose del resto de la arquitectura civil circundante, gracias a la determinación de una voluntad de representación que era expresada artísticamente. Este principio, que mostraba a una arquitectura civil que había renunciado a la imagen doméstica del caserío urbano en favor de una representación más excelsa, lo encontramos en la obra de Eusa, en edificios

como la “Casa para la Sdad. Erroz y San Martín” (1924)²⁷ de la calle Paulino Caballero (Fig. 28).

Este edificio se ubica en el solar 5 de la manzana 17 del “Nuevo Ensanche”. Es un solar que ocupa la parcela central de la manzana, por lo que el edificio - de planta cuadrada - solo dispone de una sola fachada a la calle. Ésta muestra un orden doble almohadillado en las dos pilastras de los extremos - que ocupa las plantas baja y primera donde se sitúan las oficinas de la Sdad. Constructora - excesivamente esbelto, y sobre el que se apoya un segundo orden doble mucho más bajo, en el que se sitúan las viviendas.

Resulta notorio en este edificio, el recurso a las formas clásicas como medio de transformación, para convertir los elementos tectónicos en elementos arquitectónicamente elaborados y por lo tanto capaces de construir una imagen representativa y asumir un significado. La forma histórica elegida para la expresión arquitectónica, es tratada aquí con la libertad formal propia del eclecticismo fin de siglo, pudiendo reconocer en este edificio una de las numerosas secuelas con las que se prodigó la *wagnerschule*.

Jaula Dorada

Cinco años después, en 1929, Víctor Eusa proyectó un edificio de viviendas en la Plaza Príncipe de Viana: confluencia de la Avda. Baja Navarra (carretera de Francia) con la Avda. Zaragoza (acceso sur de la ciudad). Este edificio, a diferencia del anterior, da frente a la plaza y a las dos calles laterales, por lo que desde el espacio público se muestra como un edificio exento. Su posición no solo es relevante para el espacio de la plaza en el que se sitúa, sino que se extiende a lo largo de la Avda San Ignacio hasta el

²⁷ Hoy el edificio está tan alterado que resulta irreconocible.

Paseo Sarasate y la Pza. del Castillo (Fig. 29). Entre estos espacios de la ciudad antigua y el *rond point* de la ciudad moderna se establece un vínculo emocional gracias a la capacidad artística de esta obra de Eusa.

La capacidad artística del arquitecto logra que el edificio destaque como un “palacio” erguido sobre el espacio urbano que le pertenece. El ensanche, en cambio, ofrece en este punto de la ciudad un distribuidor de tráfico que como espacio público, ha perdido su significación al prescindir de una parte importante de la vida pública que era peculiar a la plaza. Resulta así, un espacio urbano agresivo, conquistado por el tráfico de vehículos que han desplazado al peatón a los bordes de su perímetro, restringiendo la vivencia de la ciudad a la estrecha seguridad de su acera perimetral. Su centro - en un intento por dulcificar la hostilidad ambiental - lo ocupa una fuente que en el nuevo contexto de una ciudad fuertemente influenciada por la velocidad del tráfico, se presenta como un resto arqueológico para esta cultura contemporánea que la aprovechaba como elemento monumental, pero sin conseguir recuperar el candor de su espacio homólogo en la ciudad antigua. El resto de elementos de menor orden que configuran el ambiente urbano (mobiliario, arbolado, etc), no colaboran en la capacidad que el edificio posee para traspasar al ámbito de la ciudad parte de su valor arquitectónico, y así conseguir que el entorno hostil de ese *rond point* se transforme en algo más que un distribuidor de tráfico, para adquirir finalmente un interés estético solo alcanzable con el “traslado” del edificio al primer plano de la acción arquitectónica.

Sin embargo, este edificio nada convencional, impone su presencia destacando plásticamente del resto del conjunto, y gracias al vigor de su forma arquitectónica podemos construirnos una imagen mental que haciendo abstracción de

las condiciones hostiles que ofrece la plaza, nos permite - aunque de un modo diluido - evocar esa relación modélica entre palacio y plaza que en ejemplos como el *Palazzo Farnese* alcanza su representación más perfecta. Este juego seductor con las imágenes de la memoria y la recreación en el plano intelectual de episodios análogos con los que nos deleita el conocimiento de la historia, juega un papel determinante en la cualificación de la vivencia sensorial de estas arquitecturas, que logra transmitir - aunque fuera parcialmente - el carácter monumental del modelo, al ejemplo concreto del edificio de viviendas. El edificio adquiere de este modo muchas posibilidades para transformarse en el foco perspectivo y gracias a su calidad material y expresión formal lograr aglutinar en torno a él toda la atención arquitectónica de la plaza.

En las inmediaciones de una escala menos amplia que la urbana, en el entorno próximo donde la percepción de la arquitectura prescinde de los complementos del ambiente, el edificio ofrece recursos para interactuar con el observador en clave arquitectónica mostrando en las torres que articulan las esquinas una continuidad ininterrumpida inherente a la naturaleza expresionista de su lenguaje. La explosión de formas plásticas colabora en la imagen unitaria y compacta que confieren al edificio ese carácter monumental. Y el ornamento tectónicamente tratado, en ningún momento resulta falso o accesorio. Su corporeidad, la densidad con la que se introduce en la manifestación artística de la forma arquitectónica envuelve con una gran unidad de estilo la totalidad del edificio. La calidad plástica de este edificio dirigida a enfatizar su representación en el espacio urbano, hacen de él un ejemplo notable de la arquitectura doméstica española.

Escuelas profesionales salesianas.

Otras veces el edificio se ubica en la ciudad de tal modo que no es posible percibirlo en su totalidad como sí ocurría con el edificio anterior. En el año 1957, Eusa proyectó el edificio para las “Escuelas Profesionales Salesianas” en la calle Aralar (Fig. 30), en el extremo este del ensanche y delante del Parque de la Media Luna que él mismo proyectara en el año 1937. Este edificio tiene un frente de fachada correspondiente a la longitud de dos manzanas del ensanche, y se sitúa al fondo de la calle de los Teobaldos. En la fachada se disponen los volúmenes del edificio según los cánones académicos: un tema central en el que se concentra el motivo artístico, flanqueado por dos alas simétricas cuya composición, más “sorda”, se somete a las exigencias utilitarias de las aulas que

disponen de grandes ventanales de 5,40 m de luz, y cuyo ritmo lo establecen los pilares de hormigón de la estructura. Este esquema tripartito, adquiere una gran coherencia en el contexto urbano donde se sitúa el edificio. Al fondo de la calle de los Teobaldos (Fig. 31) aparece la fachada de la capilla de las escuelas que se ofrece como fondo de la perspectiva, donde la torre destaca como símbolo urbano de primer orden. La torre identifica el uso público del edificio y le transfiere la imagen elocuente de un templo urbano transformado en motivo pictórico al final de un eje, como un objeto de observación que nos orienta en la uniformidad de la trama del ensanche. Las alas del edificio, de dos alturas, acompañan la direccionalidad de la calle Aralar dándole continuidad y escala.

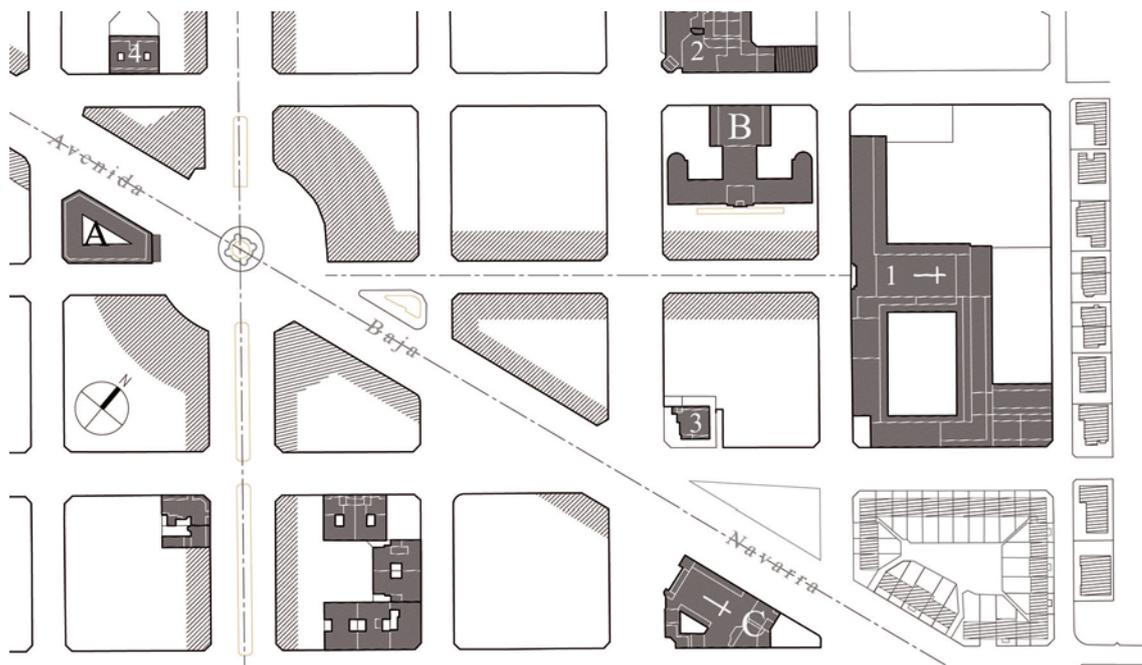


Fig. 30. Víctor Eusa transforma la calle de los Teobaldos en una unidad ambiental característica gracias al edificio de las Escuelas Salesianas. Frente al edificio de la Delegación del Gobierno (Pza. de las Merindades), Eusa construye su contrario en el extremo opuesto de la calle, transformando éste en un foco arquitectónicamente significado.

- A. Delegación del Gobierno (Javier Fdez. Golfín, 1934). B. Colegio Vázquez de Mella (Serapio Esparza, 1934). C. Iglesia de San Francisco Javier (Miguel Gortari, 1952).
 1. Escuelas Profesionales Salesianas (1957); 2. Colegio San Miguel, escuelas Pías (1928); 3. Casa Irurzun (1930); 4. Pensamiento Navarro (1924), desaparecido.



Fig. 31. Víctor Eusa. Vista del frente de las Escuelas Salesianas desde la calle de los Teobaldos y vista lateral desde la calle Aralar.



Fig. 32. En torno a la calle García Castañón se congrega una parte importante y selecta de la obra construida por Víctor Eusa.

A. Iglesia de San Nicolás; B. Archivo de la Diputación; C. Iglesia de San Ignacio.

- | | |
|---|---|
| <p>1. Casa Uranga (1922). (Ver fig.33).</p> <p>2. Casa Goicoechea (1924). (Ver fig.33).</p> <p>3. Edificio de la Vasco Navarra (1924). (Ver fig.34).</p> <p>4. Edificio de viviendas (1930) (Ver fig.37).</p> <p>5. Edificio de viviendas (1932). (Ver fig.36).</p> <p>6. Edificio de viviendas (1932). (Ver fig.36).</p> | <p>7. Edificio de viviendas, oficinas y cine Avenida (1940). (Ver fig.36).</p> <p>8. Edificio Aurora (1949). (Ver fig.38).</p> <p>9. Edificio de viviendas (19--). (Ver fig.38).</p> <p>(El resto de edificios en negrita también son obra de V. Eusa).</p> |
|---|---|



Fig. 33. Víctor Eusa. 1. Casa Uranga (1922) y 2. Casa Goicoechea (1924).

Carcía Castañón: la calle como ambiente expositivo.

De todos los fragmentos del ensanche en los que es posible reconocer un ambiente constituido por la obra de Víctor Eusa, el configurado por la calle García Castañón es el que reúne una mayor cantidad de arquitectura construida por el arquitecto (Fig. 32). Esta pequeña calle del ensanche se transforma así en la metáfora de un museo vivo en el que se reúnen algunas de las obras más importantes de su autor. Sin llegar a ser la “colección” definitiva, reúne una muestra importante y muy significativa del periplo personal y artístico del arquitecto a lo largo de tres décadas.

Su obra más temprana la construyó en los años veinte, y ejemplos notables de esta época son la casa Uranga (1922) y la casa Goicoechea (1924) (Fig. 33). Ambas representantes de un espíritu ecléctico que se expresaba en los términos locales del

regionalismo. Era un momento en el que el recargamiento ornamental aún se admitía sin disimulo, y se consideraba la abundancia de formas como un requisito para alcanzar la belleza. A pesar de ello, el uso de formas arquitectónicas provenientes de la arquitectura popular resulta en esta obra de Eusa verosímil, debido a la capacidad tectónica que sugieren. El ornamento no se destina solamente a cubrir las superficies de los elementos constructivos, la propia ornamentación remite a un orden constructivo propio: los almohadillados rústicos como zócalo de los palacetes, las pilastras y bandas horizontales que recorren las fachadas simulan una construcción ordenada que da proporción al edificio respecto de su entorno, o los abultados aleros apeados con tornapuntas junto con el tratamiento de las fachadas de las plantas bajo cubierta, que simulan un entramado ligero de madera cuya propia exigencia



Fig. 34. Víctor Eusa. Edificio “La Vasco-Navarra”, con la Atenea que lo coronaba.

constructiva se explota como tema ornamental.

En la expresión de esta arquitectura ecléctica sofocada por la temática ornamental, latía la desconfianza acerca de que la abstracción - una experiencia por entonces apenas ensayada - fuera capaz de expresar la forma arquitectónica, y se prefería el acomodo en un sistema expresivo contrastado y conocido que garantizaba una arquitectura comprensible.

En 1924, Eusa proyectó un edificio de viviendas y oficinas para la compañía de seguros La Vasco-Navarra (Fig. 34). En este edificio se aportaba a la experiencia ecléctica de la obra anterior, un lenguaje nuevo que encontraba en las formas orientales una continuidad natural con el lenguaje regionalista norteño así como una nota de carácter con la que significar el edificio en ese ámbito urbano donde se produce el encuentro de las calles García Castañón,

Bergamín, Avda. Roncesvalles y Avda. San Ignacio.

Así como Leonardo Rucabado transformó la arquitectura popular asturiana en el estilo “montañés” como una arquitectura identitaria y específica española, la arquitectura regionalista en el sur de España - un buen ejemplo es la realizada por Aníbal Álvarez - hizo de la arquitectura mudéjar otra enseña del estilo nacional. Y Eusa educado en el espíritu tolerante del eclecticismo, reconoció en el estilo oriental de lo mudéjar una oportunidad para incorporar con su edificio una nota de contraste y variedad en un entorno urbano que a la postre acabaría definiéndolo él con un último edificio en el año 1949.

En el ámbito internacional el conocimiento del arte oriental había producido sus ejemplos ya en el siglo XVIII con la inserción pagodas y pabellones chinoscos en los ambientes apacibles del jardín pintoresco

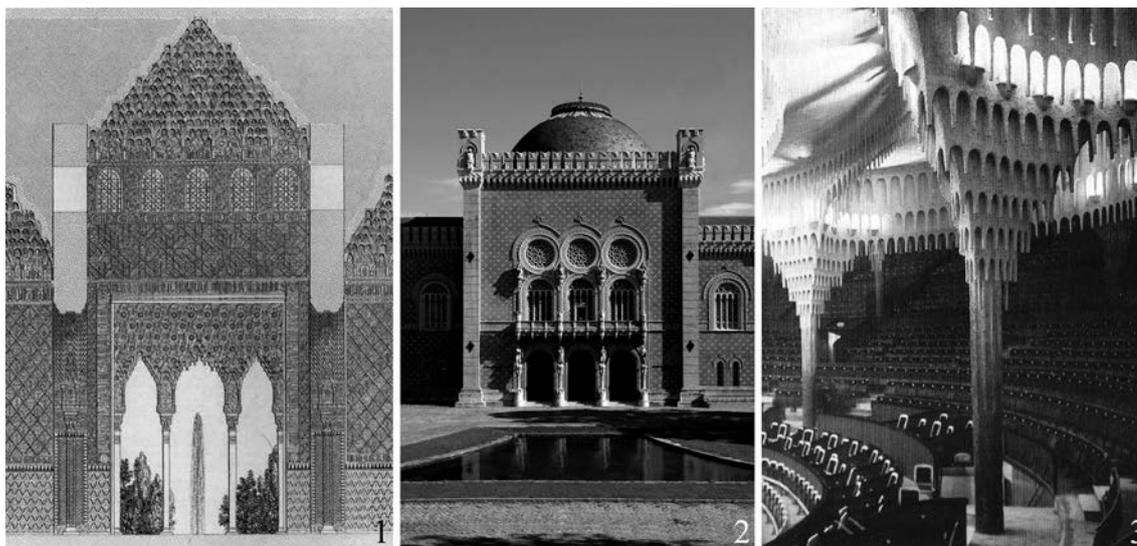


Fig. 35. El arte oriental como fuente de inspiración artística.

Durante el siglo XIX el mundo artístico oriental ofrecía el atractivo de la novedad, y de la mano de arquitectos entusiastas como Owen Jones, aportó su característico modo de expresión al elenco formal occidental.

1. *La Alhambra: Sala del Tribunal (detalle)*. Jules Goury y Owen Jones. *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*. London: published by Owen Jones, 1842.
2. *Arsenal: Museo de Historia Militar, Viena*. Theophil Hansen (1852-56).
3. *Grosse Schauspielhaus: Sala del teatro (detalle), Berlín*. Hans Poelzig (1919).

inglés²⁸, y en los interiores privados de los palacios cortesanos se acudía al motivo oriental para ornamentarlos con el afán de recrear, la atmósfera exótica de un oriente lejano.

En 1851 Owen Jones levantó en el reconstruido Crystal Palace en Sydenham el *Alhambra court*, en una muestra ya reiterada de la atracción que lo oriental y España en particular ejercían entre los intelectuales y artistas de Europa. No era extraña esta atención interesada hacia un país que se veía exótico y primitivo, en unos tiempos en que todo estaba demasiado lejos. De alguna manera viajar a España en el siglo XIX era acercarse a un oriente que ofrecía

experiencias arquitectónicas únicas con ejemplos tan excelsos como la Mezquita de Córdoba y la fortaleza de la Alhambra de Granada. La influencia de esta arquitectura que tenía en el exotismo de sus formas el reclamo artístico que exigían los movimientos artísticos más activos, perduró varias décadas a través de las cuales puede reconocerse su influencia provechosa en ejemplos que van del eclecticismo exótico del *Museo de Historia militar* (Theophil Hansen, 1852-56) en el interior del complejo militar del *Arsenal* de Viena (August Siccardsburg y Eduard van der Null, 1849-56), hasta obras expresionistas como el desaparecido *Grosse Schauspielhaus* de Berlín (Hans Poelzig, 1919) (Fig. 35). Y a pesar del éxito fugitivo del “regionalismo” que como expresión de un eclecticismo local no tenía posibilidades de prosperar, Eusa supo imprimir en La Vasco - Navarra el espíritu ambicioso que involucrara a este edificio en la trayectoria de un movimiento

²⁸ En 1761, Williams Chambers incluyó para la composición de escenas pintorescas en los jardines para la princesa Augusta en Kew, motivos de origen oriental como una mezquita, una Alhambra, una casa de Confucio y la conocida pagoda china.



Fig. 36. Víctor Eusa. 5 y 6. Edificio de viviendas (1932). 7. Edificio de viviendas (1940).

artístico como la *Secession*, sin duda de un mayor alcance e influencia en el contexto internacional europeo.

Las arquitecturas orientales españolas, testigos de un pasado omeya y nazarí, las conoció Eusa siendo alumno de la E.S. de Arquitectura de Madrid, pues en los planes de estudio se incluían los viajes y visitas a determinadas ciudades españolas donde los alumnos tenían la oportunidad de conocer de primera mano las maravillas del patrimonio nacional. En un temperamento predispuerto como el de Eusa por una sensibilidad más intuitiva y emocional que racional, la seducción en estas experiencias primeras por el universo voluptuoso de la geometría orgánica, y el ambiente apacible y casi onírico de sus espacios interiores, fue completa. Eusa se mantuvo siempre cerca de este oriente que le resultaba tan próximo, realizando viajes a Turquía, Palestina y Egipto. Viajes que pudo realizar al comienzo de su vida profesional; pero que con los años no pudo mantener con la frecuencia que él hubiera deseado debido a las obligaciones

que le exigían la gran cantidad de encargos que recibía.

El mundo artístico europeo, inquieto por encontrar nuevos cauces de expresión al margen del academicismo oficial, encontraron en el arte oriental fuente de inspiración. Fue el caso del pintor vienés Gustav Klimt que alentó el movimiento *Secession* y al que, en 1899 dos años después de su fundación, se adhirió el influyente arquitecto vienés Otto Wagner. Víctor Eusa mostró una devoción no disimulada hacia O. Wagner y en este edificio de La Vasco - Navarra encontramos el reflejo de algunos de los elementos característicos de la obra wagneriana.

La arquitectura era para esa época, todavía un producto eminentemente artístico, y en ella se congregaban el resto de las nobles artes: la escultura y la pintura principalmente. En un edificio como la *Postsparkasse* (1906) que O. Wagner ofrecía al contexto arquitectónico internacional como señal de identidad para una arquitectura moderna que había

conseguido incorporar la técnica al mundo figurativo de la forma arquitectónica, mantenía vivo ese espíritu artístico que entendía con la mayor naturalidad la conveniencia de coronar esta caja postal vienesa con las esculturas de Othmar Schimkowitz. Víctor Eusa, poseído del mismo afán, coronó el suyo con una Atenea; pero en este caso el influjo de la diosa griega no se dejó sentir en aquellos que invadidos de prejuicios culturales hartos dudosos no dudaron en retirarla de su emplazamiento original.

En el resto de detalles ornamentales que embellecen el edificio se aprecia una geometrización que simplifica elementos figurativos como cornisas, volutas y modillones, al tiempo que su ampulosa sofisticación recuerda la obra *fin de siècle* de O. Wagner. Eusa mostró en este edificio su capacidad para superar las limitaciones que imponía un localismo estilístico como el “neo-mudéjar”, e incorporar La Vasco - Navarra en una corriente artística internacional más fértil y menos ensimismada.

El final de la década de los años veinte supuso para Eusa un cambio en el paradigma artístico. Su atención hacia los acontecimientos artísticos que se producían en Europa (poseía una abundante colección de revistas internacionales) despertaron en él formas de expresión que hasta entonces se habían visto contenidas por los límites de convencionalismos formales provenientes del academicismo.

El abandono de la forma histórica, a favor de una expresión figurativa de la forma técnica, había sido ensayado por Otto Wagner y Hendrik P. Berlage la década anterior. La sinceridad de la construcción exigía prescindir de toda forma superflua, sobre todo si ésta reproducía las antiguas formas del orden clásico. No obstante la consideración de la arquitectura como objeto

técnico aun no había prosperado lo suficiente y la arquitectura aun se veía como un objeto eminentemente artístico que necesitaba para mostrarse como tal, manifestar alguna cualidad material, vinculada a su sistema tectónico. Tanto Berlage como Wagner - cada uno a su modo - trasladaron a la construcción parte de la capacidad artística que contenía la arquitectura histórica.

En el año 1928, Eusa construyó en el entorno de la calle García Castañón - en la Avda. Roncesvalles - dos edificios de viviendas en los que es notorio el cambio sufrido en su arquitectura. En esas fechas la ostentación ornamental, ya fuera ésta referida a las formas cultas como a las populares, había desaparecido de su obra. El carácter de sus edificios provenía ahora de la explotación expresiva que quedaba contenida en la materialidad de la propia arquitectura. Los propios materiales de la construcción, así como el sistema tectónico que los disponía a unos en relación con los otros, era la cantera formal y expresiva de la que se surtía la nueva arquitectura de Eusa. Las formas eran ahora definitivamente geométricas y menos figurativas, el potencial plástico del edificio provenía de la capacidad del arquitecto para explotar los recursos artísticos de la materia constructiva. Este expresionismo geoméricamente figurativo continuó con gran unidad de estilo en los edificios siguientes y que proyectaría en el año 1932 (Fig. 36). Estos edificios que se construyeron con hormigón y ladrillo, redujeron el elenco formal a las posibilidades que ofrecía el juego geométrico de la línea recta y de la superficie plana articulada. Esta limitación formal que imponía el material, fue una fuente de experimentación inagotable para Eusa que encontró en la influencia *wrightiana* y en los componentes de la escuela de Amsterdam el campo abonado para la inspiración de su nueva arquitectura. El juego nervioso de la línea recta que se quebrada en un continuo sin fin, acabó siendo

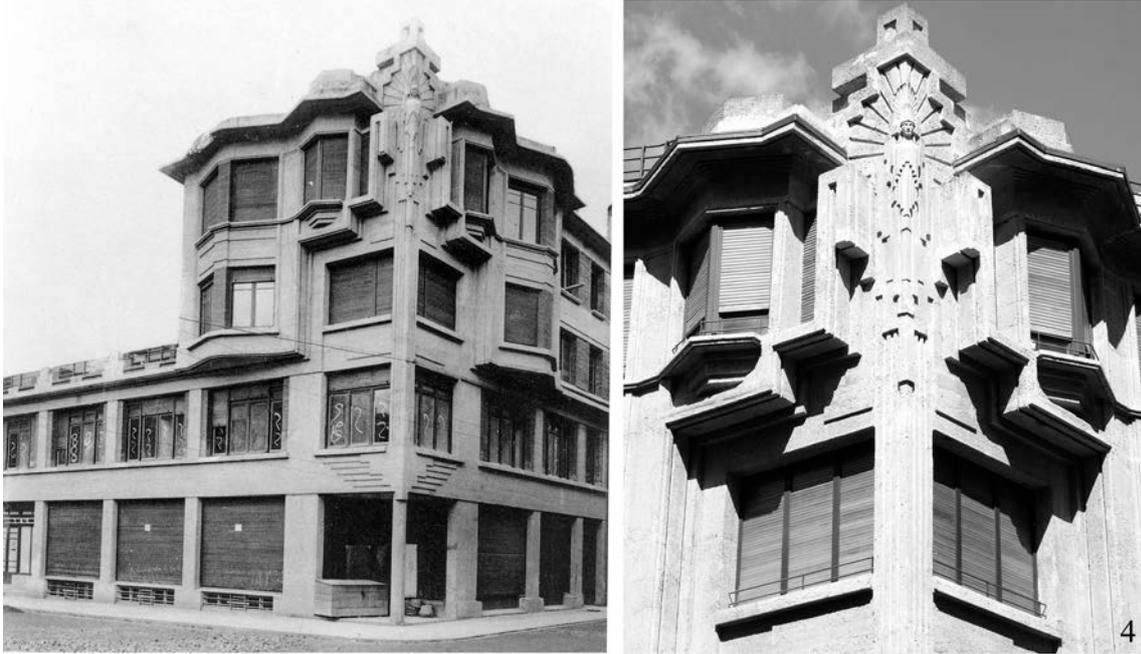


Fig. 37. Víctor Eusa. Edificio de viviendas (1930).

La traza continua, geométrica e ilimitada de la forma artística característica de este edificio sugiere la influencia de la caligrafía ornamental islámica que tanto admiraba Eusa. El juego geométrico involucra a la totalidad del edificio en un crescendo que transforma el aspecto tectónico de las plantas inferiores en la pura forma artística que corona el edificio. Los aspectos Art decó que muestran algunos elementos de la ornamentación (mascarón), resultan plenamente coherentes con esta influencia oriental

un indicio del estilo personal de Víctor Eusa que se refleja tanto en el exterior de sus edificios como en las superficies de sus interiores, en una manifestación brillante de cómo esta arquitectura es producida por un acto lúcido del pensamiento que impregna la totalidad de la obra, infundiéndole una unidad de estilo que permite reconocer tanto por el exterior como por el interior la mano hábil del arquitecto.

En el año 1930, Eusa construye un pequeño edificio de viviendas en la esquina entre las calles García Castañón y Fdez. Arenas (Fig. 37), que acabaría siendo el emblema de un periodo sumamente inspirado del arquitecto. En este proyecto se concentra la capacidad plástica del genio artístico de Víctor Eusa, y consume una etapa de maduración personal en la que el arquitecto se ha desprendido ya del lenguaje difuso pero codificado de un

eclecticismo que aunque tardío, todavía se ve gobernado por la forma histórica.

La muda que el arquitecto experimenta con este cambio de lenguaje no conlleva el repudio de la etapa anterior y en un proceso evolutivo y continuista, esta nueva fase permite reconocer en la multiplicidad de líneas que componen el ornamento, una articulación sin fin propia de la caligrafía ornamental morisca que Eusa no aplica a las superficies del edificio; sino que implica a la propia forma arquitectónica en la construcción de ese arabesco. Se denuncia así, tácitamente, la filiación espiritual del arquitecto con unas formas artísticas que de manera más literal y expresa habían sido utilizadas en la obra anterior.



Fig. 38. Víctor Eusa. Edificio "Aurora" (1949), y edificio de viviendas: esquina con Pº Sarasate.

El dinamismo con que son tratadas estas formas caligráficas muestra un proceso en la elaboración de la forma que evoluciona en un *crescendo* de lo sencillo a lo complejo. Eusa utiliza los elementos lineales de los aleros de la planta primera como inicio de una forma simple que asciende escalonadamente al tiempo que adquiere corporeidad transformándose a medida que se eleva y articula, en volúmenes cada vez más complejos hasta concluir en el mascarón que preside el edificio como conclusión plástica de la transfiguración provocada en el objeto arquitectónico, que desprendiéndose de su naturaleza tectónica acaba por manifestar tan solo su esencia artística.

El repertorio formal que suministraba ese oriente exótico, fue una nutritiva fuente de inspiración para Víctor Eusa, y siempre le acompañó en cada una de las facetas que como arquitecto le llevaron a diseñar muebles, interiores y recrear atmósferas que

exigían del espacio arquitectónico una cualificación psicológica²⁹.

A pesar de la explosión artística que el edificio presenta en su coronación, éste mantiene una identidad tectónica en la disposición de los elementos constructivos de las plantas baja y primera. En las plantas superiores, en cambio, y pese a la abundancia de materia que tiende a la expresión artística, se aprecia una estructura ordenada y jerárquica muy adecuada para hacer de este

²⁹ La actividad como arquitecto le permitió a V. Eusa intervenir en el interior de sus edificios y en el diseño de muebles, que como en los de su propio domicilio mostraban por su literalidad, la veneración del arquitecto por ese arte oriental que le proporcionaba una gramática ornamental al margen del clasicismo académico. En la cualificación del espacio arquitectónico el interior de la Basílica del Puy (1949-51), ofrece un ejemplo soberbio donde poder comprobar la influencia que la arquitectura islámica ejerció sobre la obra de Eusa.

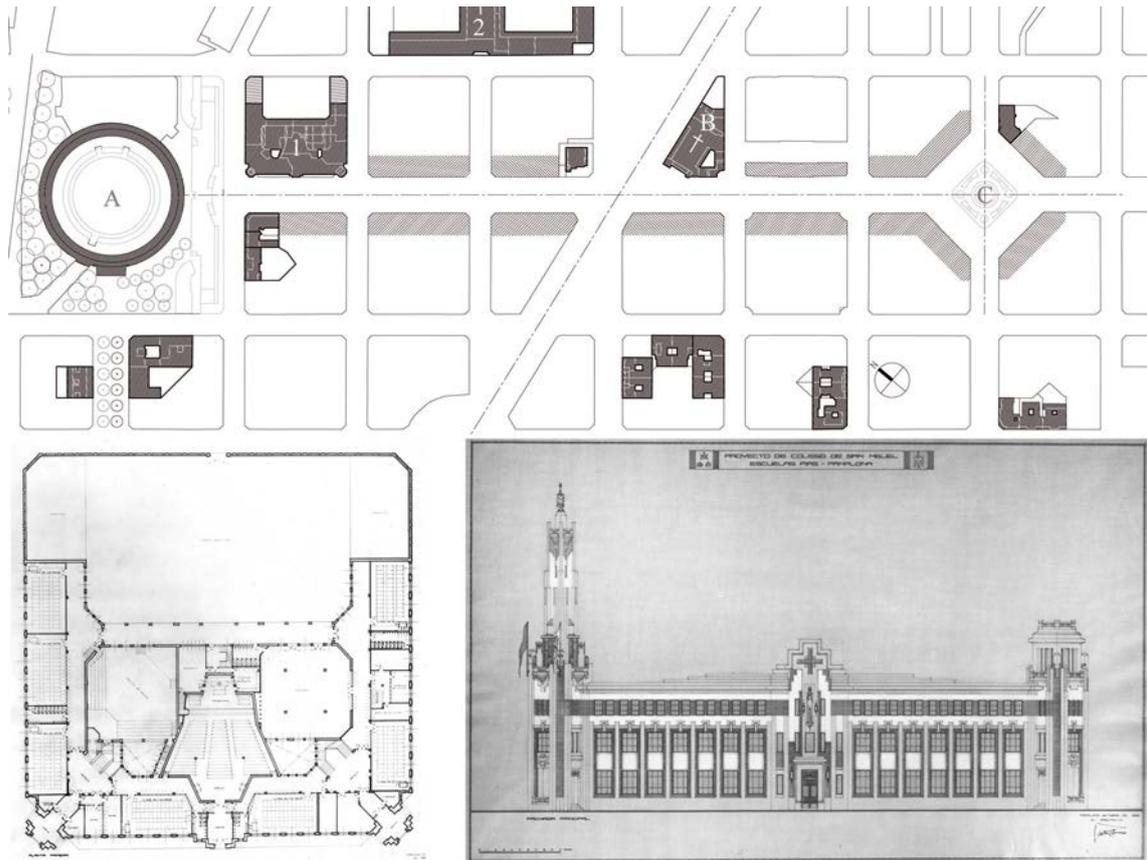


Fig. 39. Calle Olite entre la plaza de Toros y la plaza Blanca de Navarra.
Planta Primera y Alzado del colegio San Miguel (1928).

A. Pza. de Toros; B. Iglesia de San Francisco; C. Pza. Blanca de Navarra.

*V. Eusa: 1. Colegio San Miguel (Escolapios, 1928); 2. Escuelas profesionales Salesianas (1957).
(El resto de edificios en negrita también son obra de V. Eusa).*

conjunto diverso una unidad racionalmente dispuesta, que queda reforzada por la también unidad material que presenta todo el conjunto.

El edificio “Aurora”, completa el núcleo donde se dan cita la casa Uranga, casa Goicoechea y La Vasco - Navarra (Fig. 38). Un edificio proyectado en el año 1949 de buena factura; pero que muestra la renuncia al estándar expresionista que caracterizó su obra anterior. En él hay una vuelta al mundo figurativo en el que se recuperaban los elementos provenientes tanto del mundo clásico como del vernáculo, y supuso un paso atrás en la indagación y desarrollo del expresionismo personal iniciado la década anterior. El edificio de la Aurora resulta en

este sentido más convencional, y aunque la exposición urbana del edificio ofrece un gran potencial plástico y expresivo, la retórica clasicista que lo invade, impide que alcance las cotas de Martínez-Feduchi y Eced en un edificio equivalente como el “Carrión” de la Gran Vía madrileña.

Escolapios.

En el año 1928, Eusa proyectó el Colegio San Miguel y Escuelas Pías, situado en la calle Olite en las inmediaciones de la Plaza de Toros (Fig. 39). El edificio se asienta en la planta cuadrada de la manzana con una correcta composición académica que dispone sus elementos en una ordenada y equilibrada



Fig. 40. H.P. Berlage, *Bolsa de Amsterdam* (1901). *Piazza dei Signori, Verona*. Dos ejemplos modélicos que mantienen la continuidad de una tradición que construye la ciudad desde la percepción sensible del observador. Este modelo pintoresco encuentra su refutación en la obra de Eusa.

jerarquía. La planta de una rigurosa simetría, reúne a lo largo de su eje el acceso y la Capilla como elemento representativo y espacialmente más elaborado. Completa este núcleo central de la planta del proyecto dos espacios equivalentes situados a ambos lados de la Capilla: el Salón de Actos y un Gimnasio. El perímetro exterior - en forma de "C" - lo ocupan las aulas, dejando en la articulación de las esquinas paso a sendos vestíbulos. La edificación proyectada por Eusa ocupa aproximadamente dos tercios de la planta, el resto queda libre como zona de juegos.

Llama la atención en la planta, el énfasis formal aplicado a las esquinas que en un principio parecían fuera del campo de acción del estático eje central de simetría; pero la tensión que introducen en las diagonales advierten del protagonismo que el arquitecto les adjudicará en la configuración volumétrica del conjunto. El equilibrio y la tensión acumulada en la planta acabarán desapareciendo en la acumulación volumétrica exterior que dará al edificio su imagen característica.

El riguroso academicismo en la composición horizontal de la planta resulta para Eusa de una gran eficacia para organizar adecuadamente el programa utilitario del edificio. Igualmente, la planta como dibujo otorga ese grado de abstracción tan útil para la organización racional de las funciones. Los aspectos figurativos que podemos encontrar en ella, proceden de la composición orgánica del conjunto volumétrico que ofrece a la vista una diversidad de elementos propia de una composición pintoresca. El estímulo de edificios como la Bolsa de Amsterdam de H.P. Berlage se hace evidente en este proyecto. Y como en el caso holandés, los recursos formales puestos en acción por el arquitecto buscan recrear con la expresión de un espíritu nuevo, las claves artísticas con las que se construyó la ciudad medieval (Fig. 40).

El uso de la torre como reclamo visual en el contexto uniforme y aséptico del ensanche, resulta de una gran vitalidad y emocionalmente sugestivo. Pues la esbeltez de la forma y su tratamiento figurativo, ambos en relación al edificio al que



Fig. 41. Angulo norte del colegio San Miguel hacia la plaza de Toros.

La variedad y riqueza de contrastes que ofrecía la ciudad medieval constituía para una parte de modernidad (Camillo Sitte es el ejemplo más influyente) de finales del siglo XIX y principios del XX, un modelo de composición urbana artísticamente resuelto. Esta visión pictórica y algo romántica de la imagen que ofrecía la ciudad antigua, tuvo continuidad en la obra de influyentes arquitectos como H.P. Berlage (en la imagen anterior dibujo publicado en Der Architect en 1901), que a la postre sería una valiosa referencia en la producción arquitectónica de V. Eusa.



Fig. 42. La presencia de la torre rematada por el arcángel San Miguel, renueva en el plano simbólico, el vínculo entre el ritual y lo mítico.

pertenecen, evocan en la memoria el conjunto monumental plaza-torre-palacio comunal, como una agrupación arquitectónica cuya plasticidad y complejidad compositiva hacen de él un tipo urbano y referente estético de primer orden.

La estilizada torre norte frente a la plaza de Toros (Fig. 41), se integra de pleno derecho en el conjunto de torres de la ciudad medieval: las iglesias de San Saturnino y San Nicolás, por lo que esta obra figurativa de Eusa se involucra en la continuidad de una tradición histórica que las vanguardias del siglo XX se empeñaron en anular. El espacio libre entre el edificio y la plaza de Toros facilita su representación arquitectónica y su integración visual en el contexto urbano, y no solo en el ámbito específico de las inmediaciones de la plaza de Toros; sino más allá de estos límites a lo largo de la calle Olite, hasta la plaza Blanca de Navarra. Eusa elabora con la inclusión de este proyecto en la trama del ensanche, la construcción de un ambiente urbano legible, altamente característico y plásticamente muy elaborado.

La atracción de esta torre como icono urbano artísticamente cualificado, se ha visto completada con actuaciones posteriores en la calle Olite que le han imitado en la explotación de la torre como elemento visual, consiguiendo para esta calle una imagen característica - en la disposición secuenciada de las torres - y de un gran atractivo estético.

Víctor Eusa pone en acción en sus proyectos las inquietudes y anhelos del arquitecto, y los proyecta desde un mundo personal rico y variado de formas y significados que aglutina en torno a un expresionismo geoméricamente figurativo, para infundir en la ciudad regulada y ordenancista, la esperanza de un ambiente urbano que satisfaga la necesaria exigencia artística que reclama todo espíritu sensible.

El contenido simbólico de este proyecto permite hacer de él una lectura que

recompone en el plano antropológico la dualidad mito-rito, como significado de la reunión simbólica de la plaza de Toros y su "Santuario", éste último representado en la figura de la torre como emblema de lo religioso. La rememoración de ese momento atávico, Eusa la hace expresa de un modo consciente³⁰ a través de la aparición de la torre sobre la plaza taurina (Fig. 42), consiguiendo tanto desde el plano de la contingencia urbana como desde la trascendencia de lo arcaico, manifestar su voluntad por construir "el ambiente del hombre como ser social y artísticamente sensible"³¹.

La diversidad de las intervenciones de Eusa a lo largo del ensanche, proporcionaron una secuencia de acontecimientos arquitectónicos que transformaron la imagen uniforme e indiferenciada de la ciudad, ofreciendo al ciudadano la "facilidad de reconocer y organizar sus partes en una pauta coherente"³². La ciudad que Eusa propone con su obra, es una ciudad fragmentada, discontinua, construida en el tiempo de una manera dispersa sobre un fondo regulado y uniforme. Ésta cualidad con el desarrollo del ensanche y la construcción de los edificios residenciales se vio más que confirmada por una arquitectura residencial neutra, convencional y en la mayoría de los casos subordinada a una ordenanza edificatoria nada inspiradora.

³⁰ V. Eusa era plenamente consciente del significado antropológico que su edificio podía adquirir al situarse en las inmediaciones de la plaza de toros. En más de una ocasión comentó que la torre permitía a San Miguel arcángel encaramarse sobre el coso taurino para presenciar la fiesta (Víctor Eusa era un gran aficionado a los toros).

³¹ COLLINS, George R. y Christiane C. *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. p. 66.

³² LYNCH, Kevin. *Op. cit.* pág.19.

En sus edificios urbanos muestra los distintos grados de libertad que la arquitectura puede incorporar a la rigidez ordenancista. En cualquier caso, la calidad arquitectónica de esos ejemplos suyos, y la capacidad del arquitecto en la manifestación de su expresión formal será lo que transfiera a esas arquitecturas su valor de verdadero “acontecimiento”.

Víctor Eusa incorpora al ensanche un valor artístico a través de los distintos edificios que construye en él. Sus edificios, claramente identificables por su singularidad aportan la calidad formal de su expresión artística que los transforma, frente al resto de edificios que los rodean, en elementos urbanos de un alto valor añadido en cuanto a su capacidad para cualificar y significar el entorno urbano en el que se sitúan.

Eusa intentó recuperar el perfil artístico presente en la ciudad histórica desde los

estándares estéticos del expresionismo arquitectónico, buscando las fuentes de su inspiración en esos movimientos artísticos que valoraran la expresión no abstracta del artista dentro de modelos que pudieran entenderse como una continuidad renovada de la tradición arquitectónica. Por eso su obra está carente de referencias a los ejemplos que encumbraron a la máquina como modelo, e hicieron de la negación de la Historia el propósito de un arte nuevo. Un arte que expresaba el espíritu del hombre moderno y de su futuro gracias al progreso técnico, representaba la consumación de un materialismo positivista que amenazaba con destruir esa otra humanidad que todavía se veía representada en el espíritu humanista que encontraba en la historia el verdadero modelo del arte.

* * *

ANEXOS

1. DOCUMENTACION

La información que se presenta a continuación son documentos originales que hacen referencia a la biografía profesional de Víctor Eusa y proceden del Archivo de la familia Eusa.

Documento 1

Zaragoza, 25 de Noviembre de 1980

Estimado maestro y compañero:

Estando realizando por Dirección General de Arquitectura y Vivienda un Inventario de Arquitectura española, nos vemos en la precisión de generales de su vida y obra, primeramente con el fin de fichas de tal encargo. Y en segundo lugar debido a que nos causa su obra.

✓ Je agradeceríamos nos enviase esta información posible.

Atentamente le saluda

Angel Neri

Documento 2

Respuesta a D. Ángel Muñoz (hoja1)

Dr. D. Ángel Muñoz
deputado

Recibí en carta del 11. 11. 80
también el voto del Proyecto de la Basílica
del Puz de Estella.

Me parece interesantísimo el propósito de
la Dirección de Arquitectura, para que puede en
aspirar cuanto ha sido nuestra labor
en cuanto a los datos que le pueda
dar, para un personal comitado, que lo más
interesante es, cuanto se refiere a la Enseñanza
recibida; ya que ^{siendo la base} él ha en el 90% de
~~nuestro trabajo~~.

No puedo olvidar a los Profesores:

Ricardo Velazquez Bona
Vicente Sanjeron Plonca
que en sus especialidades me abrieron el camino
de lo posible ~~de lo posible~~
Juan ~~Moya~~ Moya
Modesto Lopez Otano
Antonio Palacios
Teodoro Anagnino
que con sus conceptos tan claros y tan
perfectos de nuestra labor al día, dis-
putarían en mi tantas cosas

toda ello dio lugar a mis puros, termi-
nada, la ~~concesión~~ ^{concesión} por Egipto, Siria y Palencia
Atenas; después Italia y antes todo
Balbek (el monumento ^{conos})

Documento 2

Respuesta a D. Ángel Muñoz (hoja 3)

religiosa en Roma, 10 años) ~~he estado~~ me ha permitido realizar frecuentes estancias.

En la Profesión, he trabajado hasta los 80 años, durante lo he sido Arq. Municipal de Pamplona y 16 Provincial de Navarra, he tenido que actuar con toda clase de temas, a los que he dedicado materialmente la atención máxima como si no hubiera otra cosa por el momento.

Temas como Arquitectura Religiosa Iglesias, Conventos, ~~con~~ ~~(Ejemplos)~~ Cementerios, Escuelas, Asilos, Colonias Escolares, Escuelas de trabajo, Ajuntamientos, Edificios Bancarios, En saneamiento, toda la Península y hasta al día del Hospital de Navarra, Maternidad y Orfanato ~~de Navarra~~ Clinicas en Pamplona y Bilbao, Edificios de Espectáculos en Navarra y Guipúzcoa. Mataderos. Viviendas de todos los tipos. Monumentos. Estudios de Reformas de Pamplona y cuanto puede apreciarse en Peristas: (Nueva Forma - n.º 90-9) especialmente) En 1960 fui invitado por el gobierno de Roma, a realizar un estudio de edificación ~~conjunta~~ para los restos de los Voluntarios Italianos muertos en nuestra guerra y enterrados en Zaragoza ~~en el estado de captación~~ ~~de los~~ ~~filios~~ y conjuntos por tema Funeraria Iglesia y Cuanto, que fue construido con la sola modificación de algún detalle de la forma, justificada por la situación Italiana en tales momentos.

Documento 2

Respuesta a D. Ángel Muñoz (hoja 4)

También llefui a Talavera de la Reina, para
restituir una finca de Viñedo y Pecho, con una
capilla semi pública, e para todo clase de Depósitos
Reeligi el gran Altar y composición comple-
mentaria con la Concepción de la Virgen
Santa M^{ta} Real de Navarra ^{en} en el P^{to} del Castiello (Pan-
plemas) Tribunales de Recepciones y Parlam^{to} (Pan-
plemas). En el Palacio Provincial de Decoracion
y Mobilije, ~~h^{ab} lugar a~~ transformación total
Etc. etc. etc. ...

y con todo esto y mi buena voluntad
a trabajar.

He estado con la famosa gripe y llevo ya
un mes sin salir de casa.

Tan propinco los dias de Navidad, rogo
les deso Felicidad y dedicacion a la Patria, des
un saludo cordial de este compañero

Satisfecim

Documento 2

Transcripción de la respuesta a D. Ángel Muñoz (hoja 5)

Sr. D. Angel Muñoz
Arquitecto

Recibí su carta del 11-11-80 también el rollo del Proyecto de la Basílica del Puy de Estella.

Me parece interesantísimo el propósito de la Dirección de Arquitectos, para que quede en archivo cuanto ha sido nuestra labor.

En cuanto a los datos que le pueda dar para su personal cometido, como lo mas interesante es, cuanto se refiere a la enseñanza recibida, ya que ello ha sido la base en el 90% de mis trabajos.

No puedo olvidar a los profesores:

Ricardo Velázquez Bosco.

Vicente Lampérez Romea

que en sus especialidades me abrieron el camino de lo "pasado".

Juan Moya.

Modesto López Otero.

Antonio Palacios.

Teodoro Anasagasti

que con sus "comentarios" tan claros y tan perfectos de nuestra labor al día, despertaron en mi tantas cosas.

todo ello dio lugar a mis "paseos" terminada la carrera por Egipto, Siria y Palestina,

Balbek (el monumentalismo), Atenas, después Italia y más tarde en Europa, Francia, Austria, Hungría, (. . .)

Eslovaquia, Alemania, Holanda, Inglaterra, Bélgica.

No me ha dado tiempo para más. Todos los años realizaba mis visitas: he repetido muchos, era preciso atender a los trabajos en marcha que lo hacía con la norma de Pensar, Soñar y Trabajar; las horas no contaban.

En otro orden de cosas, terminé la carrera en Junio de 1920; a los 8 días me puse a trabajar en le Concurso Internacional para el Kursaal de S. S. [San Sebastián]. Premiado en el mismo y ante el consejo a esa sociedad de no recomenzar su ejecución; un 2º Concurso privado entre el Autor (francés – 1914) y nosotros, *era junio* cuando lo terminamos Ulargui y yo; premiados nuevamente y trabajando en la ejecución. Y después del trabajo intensísimo en los variados conceptos que pueden apreciarse, los míos en revistas, llegando en mi actividad a un complejo tal, producto del estudio a fondo de todos los problemas que solo me permitía realizar al año una salida (. . .)

Volví a Holanda y estuve frecuentemente en Italia donde por razones familiares (he tenido una hija religiosa en Roma, 10 años) me *ha* permitido realizar frecuentes estancias.

En la profesión he trabajado hasta los 80 años, durante 4 he sido Arqto. Municipal de Pamplona y 16 Provincial de Navarra, he tenido que actuar en toda clase de temas, a los que he dedicado materialmente la atención máxima como si no hubiera otra cosa para siempre.

Temas como Arquitectura Religiosa, Iglesias, Conventos con (enseñanza), Cementerios, Escuelas, Asilos, Colonias Escolares, Escuelas de Trabajo, Ayuntamientos, Edificios Bancarios, Edif. Sanitarios, toda la Reforma y puesta al día del Hospital de Navarra, Maternidad y Orfanato, Clínicas en Pamplona y Bilbao, Edificios de Espectáculos en Navarra y Guipuzcoa, Mataderos, Viviendas de todos los tipos. Monumentos. Estudios de Reforma de Pamplona y cuanto puede apreciarse en revistas (Nueva Forma nº 90-91 especialmente). En 1940 fue invitado por el Gobierno de Roma, a realizar un estudio de edificación para los restos de los voluntarios italianos muertos en nuestra guerra y emplazado en Zaragoza y compuesto por torre (funeraria), Iglesia y Convento, que fue construido con la sola modificación de altura de la torre, justificado por la situación italiana en tales momentos.

También llegué a Talavera de la Reina, para realizar una finca de Vivienda y Recreo, con una capilla semipública, exenta y toda clase de deportes.

Realicé el gran altar y composición complementaria para la Coronación de la Virgen Santa Mª la Real de Navarra en la plaza del Castillo (Pamplona); Tribunas de Recepción y Parlamento y complementos, en el Palacio Provincial de decoración y mobiliaje, transformación total, etc., etc., etc., . . .

Y con todo esto y mi buena voluntad de trabajar.

He estado con la famosa gripe y llevo ya un mes sin salir de casa.

Tan próximos los días de Navidad, solo les deseo Felicidad y dedicación a la profesión, da un saludo cordial de este compañero.

Satisfacción.

Documento 3

Currículo enviado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando (hoja 1).

Terminada la carrera en Junio de 1.920 se abre a los ocho días un concurso internacional para modificar las obras iniciadas en el Gran Cursal de San Sebastián; en el acto y en colaboración con mi compañero Saturnino Ulargui decidimos empezar el proyecto para el concurso que se falló en Septiembre y se nos fué adjudicado el primer premio; con el mejor espíritu de éxito aconsejamos a la Sociedad, no realizar aquello, pues entendíamos no era la solución adecuada, y en vista de ello establecieron un nuevo concurso limitado a un Arquitecto francés, autor de la iniciación en 1,914 y nosotros. Ello nos llevó, al estudio y conocimiento de cuanto era la clave de esos establecimientos en el extranjero, principalmente en Francia; era también impuesto que el carácter de la obra había de ser francés; en vista de ello nos trasladamos a las costas de Normandía y Azuul; Bélgica, Holanda e Inglaterra así como a edificios Versalles y similares; tras de todo eso realizamos un nuevo proyecto que no dejaba más con relación a lo ya realizado que algunas cimentaciones; el resultado de este 2º concurso fué otra vez la adjudicación y dirección de obra con arreglo a este nuevo proyecto; inmediatamente en marcha establecimos la oficina en la obra y hallá se trabajó permanentemente, tratando de ganar el camino perdido por la sociedad en todas estas tramitaciones; a sí fué el desarrollo de los trabajos llegando en breve plazo a la cubierta con todos los detalles posteriores incluso las vidrieras; entre tanto y en vista de los resultados, la Sociedad Kursal, pretendió, en aquellos momentos en que la profesión estaba poco defendida, tenernos exclusivamente con un sueldo mensual de Mil pesetas a cada uno, realizar cuantos proyectos de casas, correspondía a sus solares, lo que llevó a nosotros la decisión de no aceptar llegando hasta cesar en la obra origen; pyeito, disgustos y por fin el abandono de los trabajos: primera desilusión en el ejercicio de la profesión.

Estamos ya en 1.922 y en vista de ello, ya dejado ese asunto, me dedico por mi parte a realizar viajes por Europa y Egipto, empezando por mi sueño de visitar detenidamente la Acrópolis de Atenas.

Hay que volver a empezar y enfrentarse nuevamente con la realidad; volví en la primera Navidad a esta Pamplona lugar de mi nacimiento y sin darme cuenta me encontré con que tenía obligaciones que cumplir y era imposible marcharme hasta no terminar los trabajos que tenía entre manos.

Desde aquí se puede considerar otra época de mi vida hasta el año 1.935. Realicé una serie de edificaciones =

Documento 3

Currículo enviado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando (hoja 2).

- 19 casas de vecindad
- Edificio La Vascon Navarra
- Casa Misericordia de Pamplona; obra que se inauguró en 1.932, proyectada con previsión para 400 asilados y que actualmente, con las ampliaciones necesarias ha llegado a los 1.000. Ha sido este trabajo de tal dedicación día a día, que ha transformado incluso socialmente el concepto de Asilo igualatorio anterior, hasta llegar actualmente a una verdadera Casa de Reposo; cada asilado dispone de habitaciones independientes y los fundamentales servicios propios. Las distintas clases sociales son respetadas y abraza los dos sexos desde niños y niñas hasta ancianos; la atención de la obra llegó hasta proyectar el mural de la Capilla.
- En esta época realicé el convento de María Inmaculada con el concepto de tal convento y que muy recientemente hace dos años lo levanté en tres alturas dedicadas a la enseñanza.
- Es también de ese momento la Basílica del Puy de Estella que su primera fase la iglesia se ha terminado hace tres años; el resto de los dos pabellones y torre que forman el conjunto del proyecto están todavía pendientes de ejecución.
- Empiezan los trabajos de Colonias Escolares a cargo de la Caja de Ahorros de Navarra emplazadas en Zudaire y Fuenterrabía; obras para 250 niños por tanda, con 5 de éstas por año en cada uno de ellos me adapté en carácter a sus emplazamientos de montaña y poblado propio y puerto y localidad marinera muy características.
- Se realiza un Sanatorio en Biurrun para niños (Huesos); teniendo en cuenta ^{lo} realizado en esa época por Paul Nelsson en Suiza, con cuanto de acuerdo con la dirección médica muy competente en esta especialidad se creyó necesario establecer.
- Se inician los trabajos de la Gran Clínica de San Juan de Dios en Pamplona, para lo que también se realizó una muy menuciosa información con la Orden para los fines concretos con que trató de establecerse.
- Se realizan los estudios para el Seminario Mayor de la Diócesis y después de varias soluciones de emplazamientos se llega al actual, iniciándose la obra en 1.930; es interesante en este trabajo, que llegada la República el año siguiente y coincidiendo con la quema de Conventos, propuse al Sr. Obispo, la modificación de la fachada principal, tomando como elemento base una Cruz de 48 metros de alta, luminosa en su centro, que fuera visible desde toda la Cendea de Pamplona (Valle Inderies); así se ha ejecutado la obra, pero durante su marcha de época republicana, quizá por ese motivo, fui sorteado con el contratista en la

Documento 3

Currículo enviado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando (hoja 3).

Casa del Pueblo, con el resultado de asesinato del contratista y de un auxiliar suyo; ello sirvió para seguir y acentuar por ese camino de representación, pues no había obra en esa época que en cuanto expresara algo similar no tuviera las mismas representaciones. De entonces es

- Colegio de los PP. Escolapios, con su torre y fachada características.
- Fué entonces también cuando se modificó una de las salidas importantes de Pamplona por el lado de la carretera de Guipúzcoa dejando en fachada el antiguo Convento de MM. Recoletas; edificio interesantísimo de ladrillo y que al quedar su fachada en primer término fué también resuelto con elementos Cruces, con repulsa del Gobernador y del Alcalde

Viene un pequeño aplazamiento en la marcha de los trabajos al acercarse el 18 de Julio de 1.936; marcada francamente la situación de cada uno, intervengo como Enlace con el General Mola en la preparación del Movimiento y desde el famoso 19 de Julio (en Navarra) siendo miembro de la Junta Carlisle de Guerra, dediqué mi afanes a ese fin. Consigo en primer lugar un Hospital de Sangre en el Seminario. Al año de iniciado el Movimiento soy requerido por el Ayuntamiento de Pamplona para actuar como Arquitecto Municipal; cargo que desempeñé durante cuatro años, en los que realicé:

- Un estado de reforma interior de la Ciudad
- Una total transformación de los jardines de la Tacuera (siempre como base de las españolas).
- Una ampliación del cementerio y edificios de entrada de la importancia correspondiente, arçadas, cubiertas, etc.
- Apertura del gran arco de entrada a Pamplona en la muralla conservando el Paseo de Ronda de la misma.

1.939 Conseguido por el Colegio de Arquitectos apuntamos al Ayuntamiento y a la Diputación Feral la construcción de una Iglesia Funeraria como homenaje a los muertos de la cruzada; nos encargamos del trabajo D. José Yarnoz (O.E.P.D.) y yo y recabamos la modificación del plano de ensanche hasta conseguir emplazarlo al fondo de la Avda. Carlos III El Noble, fin entonces de la modificación y zona destinada a jardines; se compuso una plaza como base el Monumento y el resto en armonía con el mismo; se estableció un estanque central para darle fuerza damente una utilización libre de todo espectáculo o reunión, acentuando así el destino funerario; en el edificio se aloja

Documento 3

Currículo enviado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando (hoja 4).

ron las sepulturas del General Mola y del General San Jurgó así como las de cinco muertos en representación cada uno de una de las cinco Merindades de Navarra con sus caracteres de el más viejo, el más joven, el primero, el último y también de un sacerdote muertos en el campo de batalla. En los muros interiores, se colocaron grandes placas con los nombres de los 4.500 muertos de Navarra por la Cruzada. En su ~~xám~~ cúpula pinté el Gran Stelz las alegorias religiosas y guerreras de Navarra, San Francisco Javier y su predicación; Sancho el Fuerte y las guerras civiles, Romerías, etc. etc. fué en conjunto una obra larga poniendo toda nuestra alma, para poder recordar aquellos que todo lo dieron y responder a un ambiente, que el que no la ha vivido, difícilmente puede darle todo su valer. Poco tiempo después, ocurre un incendio en el Santuario de Aralar, encargándoseme el estudio de un nuevo edificio, cuyas obras se comenzaron inmediatamente, pero que desgraciadamente hubo que suspenderlas por falta de recursos:

Fuí invitado el año 40 a realizar un estudio de Torre Funeraria, Iglesia y Convento de Capuchinos en Zaragoza para Panteón de italianos muertos en la cruzada española y servicios del culto; asimismo fueron invitados Arquitecto italianos; todo ello en Roma fué designado mi proyecto para su ejecución; duré cinco años el trabajo de trabajo intensivo; en las paredes interiores de la torre Funeraria se realizó, mediante traslados clare está, el enterramiento de 5.500 combatientes; por cierto que la dicha torre estaba proyectada con 74 metros de altura, pero dada la situación política de Italia en esas fechas dió lugar cuando estábamos a 30 metros de alto, abuscar un final menor y reducir detalles del conjunto; así se hizo y quedé con un nuevo final a 46 metros. La solución proyectada, tenía en su final una campana funeraria y sobre toda la edificación un grupo de Cruces de aluminio, que iluminadas hubieran dado una gran expresión al conjunto. Llevaba también en su interior Torre e Iglesia grandes zonas de mosaico para lo que se contaba con material y obreros italianos. Esta obra realizada toda en granito y ladrillo a cara vista, granito en la torre y ladrillo en la Iglesia, procuré recordar terres italianas así como la arquitectura aragonesa de ladrillo tan característica, recordando en la puerta de la Iglesia la puerta de Sigema.

1944

Se me reclama por la Diputación Foral de Navarra para el cargo de Arquitecto Provincial, que no fué aceptado, hasta que un año después se me nombró, sin admitir reclamación, por lo

Documento 3

Currículo enviado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando (hoja 5).

que desde entonces, me dediqué de lleno a los trabajos propios del cargo.

== Inicialmente transformé el Palacio Provincial en toda su parte Representativa; desde la puerta exterior, Vestibulos, Escaleras y totalidad de la Planta Noble, con todos los solados Artesonados, Vidriería, Rejería, Mobiliario, Carpintería, Decoración, etc etc. hasta dejarla con la nobleza necesaria; También aquí Ramón Stolz hizo el Cartón para un gran tapiz como motivo Sancho el Fuerte y que cubre el fondo de la Presidencia; se colocaron debidamente los Goyas, Madrazos, Vicente Lopez, Salavería; se realizó una Capilla para la Corporación, utilizando dos Retablos de Ujué y se buscó en la Provincia y anticuarios, Armaduras y Muebles para formar el conjunto. En la Sala del Trono, se colocó en el Estrado como pieza principal, una reproducción fiel del Pendón de las Navas, ejecutado en y por los elementos del Patrimonio Nacional, aprovechando la restauración del Original, que se realizaba en aquellos momentos. Sobre el mismo se colocó un fragmento de las Cadenas de las Navas que existía en el Palacio.

== Teniendo a cargo de la Diputación Foral los servicios de Beneficencia, Residencia Sanitaria de Barañain, Maternidad, Hospital Psiquiátrico, Reformatorio de Menores, pertenecientes a época ya pasada, fué precisa su renovación total, agregando Pabellones, buscando enlaces y transformando todo hasta ponerlos al día; obra larga, pero ya realizada, puesto que en esta fecha, se termina el enlace central donde van los servicios principales y que yo dejé en marcha avanzada (pues mi intervención terminó en el fin de año del 62 en que fuí intervenido de Próstata que me hizo alejarme de actividades un poco forzadas)

== Dejé también proyectada una gran Escuela de Trabajo, hoy en ejecución con arreglo a mis planos.

== También deje en marcha un conjunto de edificaciones, para Caminos, Parques de Bomberos y otras dependencias Provinciales.

== Durante esos 16 años, me fué compatible realizar trabajos como los siguientes:

== Colegio del Sagrado Corazón de Jesús en Pamplona (800 alumnas)

== Colegio de Hermanos Maristas " " (1000 alumnos)

== Ayuntamiento de Olite

Documento 3

Currículo enviado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando (hoja 6).

-- Convento de P.P.Redentoristas = Pamplona =
-- Poblado del Pantano de Yesa, con Oficinas Enfermería,
Frontón, Recreos, Hostalía, etc etc.
-- Clínica San Fermín en Pamplona (MM 50 camas)
-- 26 edificios distintos para Viviendas.
-- 39 Instalaciones, parte en edificios nuevos y otros en adap-
tación. para Sucursales en la Provincia de la Caja de
Ahorros de Navarra.
-- Instalación en Pamplona del Banco de Bilbao
-- Instalación en Pamplona del Banco Guipuzcoano
-- Terminación del edificio CREDITO NAVARRO, edificio social inicia-
do antes de la Guerra, de gran interes urbano, por hallar-
frente al Palacio Provincial; su iniciación fué en 1933.
-- Instalación del Crédito Navarro en Bilbao.
-- Sanatorio Bilbaino en Bilbao.
-- Actualmente se realiza la Institución para Deficientes Men-
tales en Ibero (Navarra) con tratamiento especial, a cor-
go de Un Médico Alemán y como Institución de la CAJA DE AHO-
RROS DE NAVARRA
-- También despues de la Guerra, se trans formo el Sanatorio
Ondarra en Biurrun, antes citado, en COLONIA PERMANENTE
ESCOALR, para lo que fué precise la modificación de todo lo
anterior, con los agregados correspondientes
-- En la 1ª época se realizoen Tafalla el Asilo de San Manuel
y San Sevario para 200 Asilados

Esta es mi vida Profesional, que
ha sido tota mi vida.
Pamplona Enero de 1967

Firmado VICTOR EUSA
Arquitecto

30 Diciembre 66
Madrid

Ilmo. Señor
D. Victor Eusa Razquin – Arquitecto,
Pamplona,

Muy querido amigo y compañero! Mucho te agradeceré me envíes antes del día 9 de Enero próximo, tu curriculum, pues deseo proponerte [para] Académico (Correspondiente) de Bellas Artes de S. Fernando.

Muchísimo he sentido la muerte de nuestro inolvidable y querido amigo Yárnoz, con quien me unía una amistad fraterna. Ha sido una pérdida irreparable que todos cuanto le conocimos y tratamos deja un vacío irreparable.

A ver cuando tengo el gusto de verte, pues desde [que] éramos estudiantes ya no he vuelto a verte.

Recibe un fuerte abrazo de

Muy felices Pascuas de Navidad y feliz año Nuevo.

Documento 4

Luis Menéndez Pidal: requerimiento de datos para el nombramiento de Académico correspondiente.

LUIS MENENDEZ PIDAL Y ALVAREZ
Dr. Arquitecto

MADRID: N. de Balboa, 11
Tel. 225 9 327
OVIEDO: Santa Susana, 18
Tel. 13 1 72

30 Dic 66
Madrid,

Querido Señor
D. Víctor Eusa Rasquén - Arquitecto,
Pamplona.

Muy distinguido y querido amigo; Mucho te agradeceré
me avises antes del día 9 de Enero próximo, tu comunicación, pues deseo
proporarte p. Académico Correspondiente de Bellas Artes de S. Fernando,
Mucho me he sentido la muerte de mi querido inolvidable y
querido amigo Ygnacio, con quien me une una amistad futura. Ha
sido una pérdida irreparable, que todos amato de conversaciones y tertulias

deja un vacío irreparable,
A ra cuando tengo el gusto de verte, pues, darte que éramos estudiantes ya no
he vuelto a verte,
Recibe un fuerte abrazo de
L. M. Pidal

Muy felices Pascuas de Navidad y felicitaciones Nuevas.

7 Enero 67
Madrid

Ilmo. Señor
D. Victor Eusa Razquin – Arquitecto,
Pamplona,

Muy querido amigo y compañero! Recibí tu cariñosa carta y el curriculum, q. te pedía p. hacer la propuesta de Académico Correspondiente en Pamplona. Ahora, con el fallecimiento de nuestro querido amigo Yárnoz, más necesario q. en vida de aquel. Excuso decirte la emoción tenida al leer tu carta después de tantos años, casi una vida, sin saber de ti nada directamente, aunque seguí de lejos tus pasos, por la íntima amistad que siempre tuve con Yárnoz.

Precisamente ahora, acabo de terminar el artículo necrológico a la memoria de Yárnoz q. he de leer en el pleno de la sesión del lunes día 9. Y en él consigno tu nombre como colaborador en el Panteón a los héroes de la Cruzada en Pamplona.

Con todo cariño te recuerda este viejo amigo que, aunque tantos y tantos años estuvimos separados, nunca se olvidó de ti, ante el recuerdo q. siempre tuve como verdadero artista, cosa difícil hoy en día de encontrar entre la nueva ola de los arquitectos jóvenes,.

Un fuerte abrazo de tu buen amigo y compañero

Documento 5

Luis Menéndez Pidal: Contestación a los datos recibidos.

LUIS MENENDEZ PIDAL Y ALVAREZ
Dr. Arquitecto

7 Enero 67
Madrid,

MADRID: N. de Balboa, 11
Tel. 225 9 327
OVIEDO: Santa Susana, 18
Tel. 13 1 72

Ilmo Sr.
D. Victor Ensa Rasquin - Arquitecto,
Pamplona,

Muy querido amigo y compatriota! Recibi tu carta ante
y el comunicado q. te pedía p. hacer la propuesta de Académico Corres-
pondiente en Pamplona. Ahora, con el fallecimiento de nuestro querido amigo
Yáñez, más necesario q. en vida de aquel. Espero desde la amonesta
deuda al leer tu carta después de tantos años, con una vida, sin
saber de tí nada directamente, aunque seguí de los tus pasos, por

la íntima amistad q. siempre tuve con Yáñez,
Pensando ahora, acabo de terminar el artículo necrológico a la memoria de
Yáñez q. he de leer en el pleno de la sesión del lunes día 9, y en él consigno
tu nombre como colaborador en el Panteón a los héroes de la Guardia en Pamplona.
Como todo cuando te recuerdo este viejo amigo que, aunque tanto y tanto años
estuvimos separados, nunca se olvida de tí; ante el recuerdo q. siempre tuve con re-
cordos antiguos, con dificultad hoy día de encontrar entre la muera ola de los aque-
cidos jóvenes,
Un fuerte abrazo de tu buen amigo y compatriota

LM Pidal

Documento 6

Nombramiento de Académico Correspondiente.



*Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando*

Iltmo. Sr.:

En la sesión extraordinaria celebrada por esta Real Academia el día 20 del corriente, y a propuesta de los Excmos. Sres. D. José Yáñez Larrosa, D. César Cort y Botí y D. Luis Menéndez Pidal, fue elegido V. I. Académico correspondiente de nuestra Corporación en NAVARRA.

Lo que tengo la satisfacción de poner en su conocimiento, rogándole se sirva reiterar su aceptación, así como enviar las señas de su domicilio. Dios guarde a V. I. muchos años. Madrid, 24 de Febrero de 1967.



[Firma manuscrita]
SECRETARIO GENERAL



Iltmo. Sr. D. Victor Eusa Razquín.- NAVARRA.

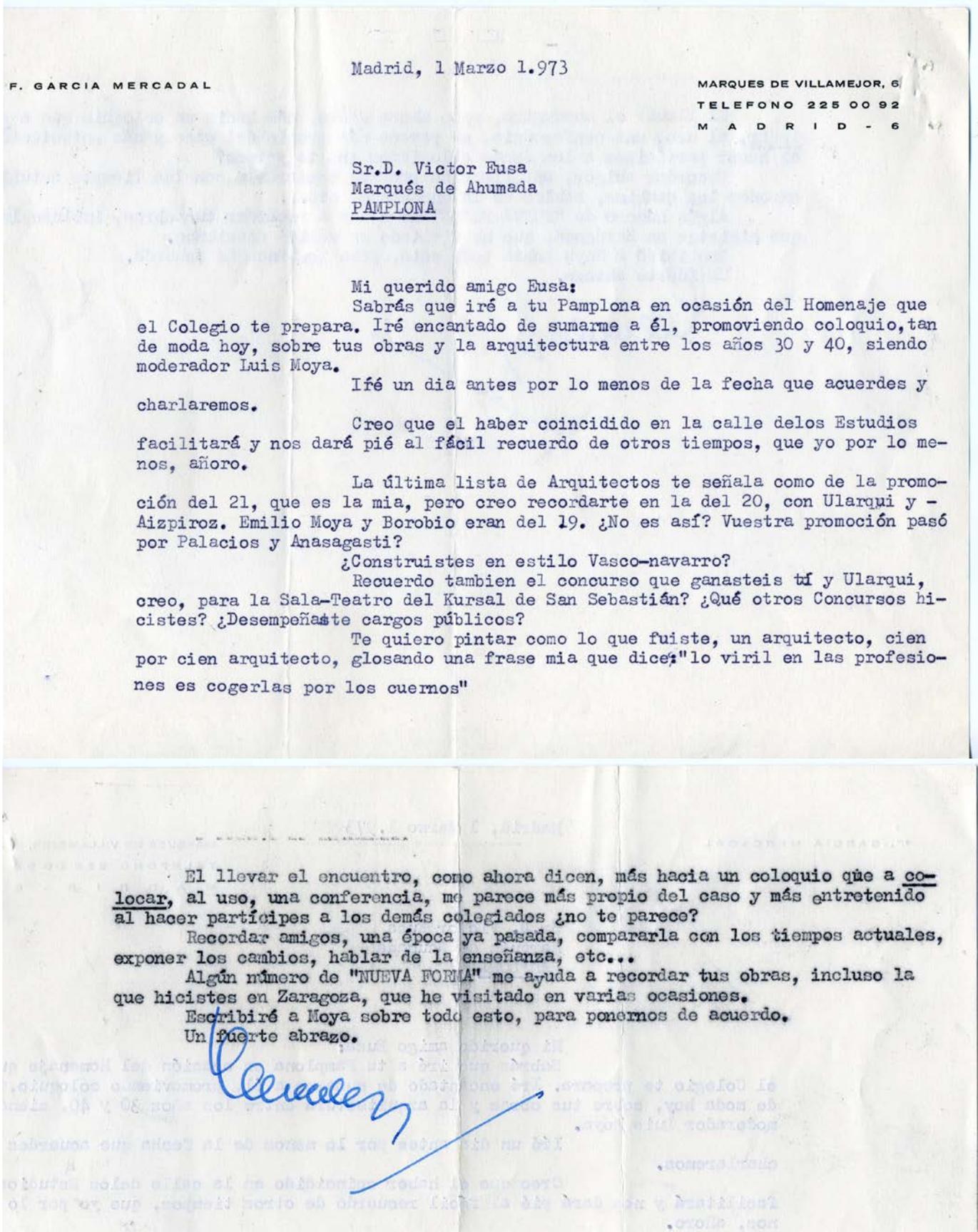
Documento 7

Respuesta de agradecimiento por el nombramiento de Académico Correspondiente.

6 - Marzo - 67
Ilmo. Sr. Secretario General de la
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Madrid : He recibido su comunicación del 24 del
pasado mes de Febrero, por la que me dá cuenta del acuerdo de esa
Academia en 2o del mismo mes sobre mi nombramiento de Académico
correspondiente en Navarra. Ello constituye para mí un honor y
una satisfacción, despues del proceso de mi vida Profesional, por
lo que exprese mi aceptación y puesta al servicio de esa Academia
en cuanto sea necesario.
Con este motivo le saluda atentamente suyo s.s.
q. e. s. m.

Documento 8

Carta de Fdo. García Mercadal con motivo de su visita a Pamplona.



2. BIBLIOGRAFIA

1. Introducción

BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

BOHIGAS, Oriol. *Arquitectura española de la segunda República*. Barcelona: Tusquets editor, 1970.

CURTIS, William J.R. *La arquitectura moderna desde 1900*. Phaidon Press Limited, 2012.

URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

2. La formación del arquitecto

ALONSO RUIZ, B. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O. (Coord.). *Ars et Scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (S. XIII-XXI)*. Valladolid: Castilla Ediciones, 2008.

ANASAGASTI y ALGAN, Teodoro. “La arquitectura alemana”, *La construcción moderna*, año XIV, nº 6, 30 de mayo de 1916.

ANASAGASTI y ALGAN, Teodoro. *Enseñanza de la arquitectura*. Madrid: Instituto Juan de Herrera. E.T.S.A.M., 1995.

ARRECHEA MIGUEL, Julio. *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Universidad de Valladolid, 1989.

BALDELLOU SANTOLARIA, Miguel Ángel. *Gutiérrez Soto*. Madrid: Sociedad Editorial Electa España, S.A. 1997.

BORNGÄSSER, Barbara. “Arquitectura barroca en España y Portugal”, en VV.AA. *EL BARROCO*. Köln: ed. Könemann, 1997.

CAVEDA, J. *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. 2 vols. Madrid: 1868.

CALVO SERRALLER, Francisco. “Epílogo” en PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte*. Madrid: Ed. Cátedra, 1982.

CERVERA VERA, Luis. “Introducción” en edición facsímil de la obra de SAGREDO de, Diego publicada en 1526, *Las medidas del Romano*. Col. Juan de Herrera, Madrid: Albatros Ediciones, 1976.

CERVERA VERA, Luis. “Semblanzas de Juan Herrera”, en *El Escorial 1563-1963*, Tomo II, *Arquitectura y Arte*, Madrid: Ediciones del Patrimonio Nacional, 1963. Referencia tomada de la obra “Discurso del Señor Juan de Herrera, aposentador Mayor de

S. M., sobre la figura cúbica”, Editora Nacional, Madrid, 1976.

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1998 Col. “GG Reprints”

FORSSMAN, Erik. *Dorico, Jonico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Xarait ediciones, 1983.

LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, por D. Juan Agustín Cean-Bermúdez*, (Madrid, 1829, cuatro tomos). Madrid: edición facsímil de Turner, S.A., 1977.

MARÍAS, Fernando. “Orden y modo en la arquitectura española”, en FORSSMAN, Erik. *Dorico, Jonico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Xarait ediciones, 1983.

NIETO, Víctor; MORALES, Alfredo J.; CHECA, Fernando. *Arquitectura del renacimiento en España 1488-1599*. Madrid: Ed. Cátedra, 1989.

PADRÓN DÍAZ, Carmelo. *La profesión del arquitecto*, Dpto. de Construcción Arquitectónica, C.O.A. de Canarias, demarcación de Gran Canaria, 1996.

PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte*. Madrid: Ed. Cátedra, 1982

QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia. *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid: Xarait ediciones, 1983.

SAZATORNIL RUIZ, Luis. “Madrid-Roma-París. La formación de los arquitectos españoles en el siglo XIX”. En: ALONSO RUIZ, B. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O. (Coord.). *Ars et Scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (S. XIII-XXI)*. Valladolid: Castilla Ediciones, 2008.

SAZATORNIL RUIZ, Luis. *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la arquitectura española*. Santander: Ediciones Tatfín, 1984.

3. Tres maestros

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, ed. G.G, Barcelona 1998.

DURAND, J.N.L. *Compendio de lecciones de arquitectura y Parte gráfica de los cursos de arquitectura*. Moneo, Rafael (pro.). Blanco Lage, Manuel (trad.). 1ª ed. Madrid: Ediciones Pronaos, 1981.

FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea. 1880-1950. Vol I-II*. Madrid: Ediciones Aguilar, S.A. 1989.

GERETSEGGER, Heinz y PEINTNER, Max. *Otto Wagner 1814-1918, The expanding city, the beginning of modern architecture*. London: Academy Editions, 1979.

GUADET, Julien. *Éléments et Théorie de l'architecture, Tome I-IV*. 3º ed. Paris: Librairie de la construction moderne, 1909.

GUADET, Julien. *L'enseignement de l'architecture: conférence faite à la Société centrale des architectes, le 24 mars 1882*. Paris: Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, 1882.

KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier: Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: ed. G.G., 1982.

LEROY, Julien-David. *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, Paris 1758.

SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*. Barcelona: ed. G.G., 1981.

SCHORSKE, Carl E. *Pensar con la historia*. Madrid: ed. Taurus, 2001.

STAROBINSKI, Jean. *1789, los emblemas de la razón*. Madrid: ed. Taurus, 1988.

TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Revista Arquitectura*. Junio, nº2. Madrid, 1918.

VILLARI, Sergio: J.-N.-L. Durand (1760-1834): *Arte e scienza dell'architettura*. Roma: Officina Edizioni, 1987.

WAGNER, Otto. *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis editorial, 1993.

4. Eclecticismo

COPELSTON, Frederick. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.; 2011; Círculo de Lectores, 2012

FREIXA, Mireia. *El modernismo en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. 1986.

5. Regionalismo

ARRECHEA MIGUEL, Julio. "Introducción". En LAMPÉREZ ROMEA, Vicente: *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, vol. I. Valladolid: Ámbito ediciones, 1999. Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura

FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea. 1880-1950. Vol I*. Madrid: Ediciones Aguilar, S.A. 1989

LOPEZ OTERO, Manuel." Cincuenta años de Enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 116, agosto de 1951.

TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Revista Arquitectura*. Junio, nº 2. Madrid, 1918.

LAMPÉREZ ROMEA, Vicente: *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*. Valladolid: Ámbito ediciones, 1999. Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura.

LAMPÉREZ ROMEA, Vicente: *Arquitectura civil española de los siglos I al*

XVIII. Madrid: Editorial "Saturnino Calleja" S.A., 1922.

UNAMUNO, Miguel. *En torno al casticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

6. El racionalismo francés

BANHAM Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Fabricant, Luis (trad.). 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985.

COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Sainz, Jorge (trad.). Barcelona: Ed. G.G. 2005.

CONANT, Kenneth John. *Arquitectura Carolingia y Románica; 800/1200*. Bonet Correa, Antonio (dir. col.) Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1982.

CHOISY, August. *Histoire de l'architecture*, Tome I. Paris: Gauthier-Villars, 1899.

DURAND, J.N.L. *Compendio de lecciones de arquitectura y Parte gráfica de los cursos de arquitectura*. Moneo, Rafael (pro.). Blanco Lage, Manuel (trad.). 1ª ed. Madrid: Ediciones Pronaos, 1981.

FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Cava, John (Edit.). Madrid: Ediciones Akal, S.A. 1999.

FUMAROLI, Marc. "La educación de la libertad". Manzano, Emilio (trad.). Barcelona: ARCADIA. 2007.

GARCIA GUAL, Carlos. *Epílogo*. En FUMAROLI, Marc. "La educación de la libertad". Barcelona: ARCADIA. 2007.

7. Romanticismo

ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Madrid: Editorial Antonio Machado, 1991.

BURKE, Edmund R. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

COPELSTON, Frederick. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.; 2011; Círculo de Lectores, 2012.

DURAND, J.-C.-N. Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes. Paris, an VIII (1797).

GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada editores, 2004.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte (3 vols)*. Barcelona: Editorial Labor, S.A. 1988.

HERNANDO, Javier. *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. 1989.

HONOUR, Hugh. *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait ediciones, 1991.

MARTIN SALVAN, Paula (Editora). *El espíritu del lugar. Jardinería y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Abada Editores, 2006.

LONGINO. *De lo sublime*. Gil Bera, Eduardo (Trad.) Barcelona: Acantilado, 2014.

MORENO MTEZ. Pedro L. "De la caridad y la filantropía a la protección social del estado: las colonias escolares de vacaciones en España (1887-1936)". *Revista Historia de la educación*, nº 28, 2009.

MONTESQUIEU. *Essai sur le goût*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1993.

MONTESQUIEU. *Ensayo sobre el gusto*. Buenos Aires (Argentina): Libros del Zorzal, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *El contrato social*. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. 2012.

ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1978.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets editores, 2009.

STAROBINSKI, Jean. *La invención de la libertad. 1700-1789*. Barcelona: Ediciones SKIRA Carroggio S.A., 1964.

TOMAN, Rolf (editor). *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo (1750-1848)*. Köln: Könemann, 2000.

WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires (Argentina): Ediciones Nueva Visión, 1973.

8. Simbolismo

ABRIL, Manuel. "El arte de Anasagasti". *Rev. Gran Mundo*. Madrid, 1914.

HERNANDEZ PEZZI, Emilia (Dir.) *Anasagasti. Obra completa*. Madrid: Centro de Publicaciones Secretaría General Técnica. Ministerio de Fomento, 2003.

LOPEZ OTERO, Manuel." Cincuenta años de Enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Madrid". *Revista Nacional de Arquitectura*. 1951, nº 116.

LUCIE-SMITH, Edward. *El arte simbolista*. Barcelona: Ediciones Destino, S.A. 1991.

SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*. Barcelona: ed. G.G., 1981.

WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires (Argentina): Ediciones Nueva Visión, 1973.

9. Expresionismo

BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A. 1985.

BEHNE, Adolf. 1923. *La construcción funcional moderna*. Barcelona: Ediciones del Serval, 1994.

JONES, Owen. *El patio Alhambra en el Crystal Palace*. Con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito. Madrid: Ababa Editores, S.L., 2010.

MANIERI-ELIA, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 2001.

KROPOTKIN, Piotr Alekseyevich. *El Apoyo mutuo: un factor de la evolución*. Móstoles: Ediciones Madre Tierra, 1989.

PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1975.

PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1998.

WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires (Argentina): Ediciones Nueva Visión, 1973.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

WRIGHT, Frank Lloyd. *Arquitectura moderna. (The Kahn Lectures. Princeton 1930)*. Levine, Neil (Intro.). Barcelona: Paidós, 2010.

10. La imagen de la ciudad

CABRERO GARRIDO, Félix. *Casto Fernández-Shaw*. Madrid: Servicio de publicaciones del C.O.A.M. Comisión de Cultura, 1980.

COLLINS, George R. y Christiane C. *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture*. Art.II "De la disposition des

rues". Paris, Chez Duchesne, 1755. (ETH-Bibliothek Zürich).

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

MONTESQUIEU. *Essai sur le goût*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1993.

ORDEIG CORSINI, José María. *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*. Pamplona: Dpto. de Educación y Cultura. Dirección General de Cultura - Institución Príncipe de Viana, 1992.

SICA, Paolo. *Historia del urbanismo, siglo XIX* (2 vols). Madrid: I.E.A.L. 1981.

SITTE, Camilo. "Introduction" en, *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. Paris: Livre et communication, 1990.

STAROBINSKI, Jean. *La invención de la libertad. 1700-1789*. Barcelona: Ediciones SKIRA Carroggio S.A., 1964.

11. Bibliografía específica sobre Víctor Eusa.

"La Arquitectura de Víctor Eusa = Victor Eusa-ren arkitektura": Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, 1989.

"Asilo de Tafalla": Arquitectura. -- Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1970), nº 137 mayo; p. 20 : fot., plan.

"Casas de vecindad, Pamplona. [Navarra]": Arquitectura. -- Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1970), nº 137 mayo ; p. 16-19 : fot.

"Casino Eslava [Pamplona]": Arquitectura. -- Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1970), nº 137 mayo ; p. 21 : fot.

"Colegio de Escolapios, Pamplona": Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo. -- (1972), nº 88 marzo-abril ; p. 33-34 : plan., fot.

“Colegio de Escolapios. Pamplona, 1928”: Arquitectura. -- Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1970), nº 137 mayo; p. 10-11 : fot., plan., alz.

“Colegio de Santa María La Real, Pamplona, 1956”: Arquitectura. -- Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1970), nº 137 mayo; p. 22 : fot.

I Curso de Urbanismo: año 1976-1977 / Centro de Estudios de Urbanismo de Navarra Víctor Eusa, Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, Delegación en Navarra. : Centro de Estudios de Urbanismo Víctor Eusa. Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, Delegación en Navarra, 1977

“Iglesia de La Milagrosa. Pamplona, 1928”: Arquitectura. -- Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1970), nº 137 mayo ; p. 12-13 : fot..

“Iglesia de San Antonio en Zaragoza”: Revista Nacional de Arquitectura. -- Madrid: Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura. -- (1951), nº 115 julio; p. 31-33: fot., plan.

LINAZASORO, José Ignacio. “Victor Eusa : sus obras”. : Nueva Forma. -- (1973), nº 90-91 julio-agosto; p. 2-37: plan., fot.

“La Obra de Víctor Eusa”: Arquitectura. -- Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1970), nº 137 mayo; p. 2-7: fot., il., detall.

PONS-SOROLLA ARNAU, Francisco. “Mausoleo para los legionarios de Italia muertos en la cruzada española 1936-1939”: Informes de la Construcción: revista de información técnica y comercial. -- Madrid: Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento. -- (1950), año III noviembre; p. 1-13 (184-1): fot., plan., secc., alz.

“Santa Casa de Misericordia. Pamplona, 1927”: Arquitectura. -- Madrid: Colegio

Oficial de Arquitectos. -- (1970), nº 137 mayo; p. 8-9: fot.

“Seminario Conciliar San Miguel. [Pamplona]”: Arquitectura del siglo XX: España. -- Sevilla; Madrid: Tanais: Sociedad Estatal Hanover 2000, 2000. -- p. 84: fot.

“Seminario, Pamplona”: Nueva Forma. -- (1971), nº 68 septiembre: plan., fot.

“Seminario. Pamplona, 1931”: Arquitectura. -- Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1970), nº 137 mayo; p. 14-15: fot., plan.

TABUENCA GONZÁLEZ, Fernando. “La Arquitectura de Víctor Eusa”: Arquitectura. - - Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1999), nº 318 Segundo Trimestre; p. 26-35: fot.

TABUENCA GONZÁLEZ, Fernando (Comisario gral). *Víctor Eusa - Arquitecto* (Catálogo de la exposición). Promovido por el Exmo. Ayto de Pamplona, 1989.

TABUENCA GONZÁLEZ, Fernando “La Obra expresionista de Víctor Eusa” : Nueva Forma. -- (1971), nº 68 ; p. 6-9, p. 13-30.

TABUENCA GONZÁLEZ, Fernando “Villa Adriana. Pamplona”: Arquitectura. -- Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. -- (1971), nº 154 octubre; p. 61-62: fot.

YRIZAR, Joaquín de. “Salón de Fiestas - Teatro del Gran Kursaal de San Sebastián”: Arquitectura. -- Madrid: Sociedad Central de Arquitectos. -- (1920), nº 31 noviembre; p. 315-317: fot.

POLO BENITO, José: *El arquitecto Víctor Eusa*. Madrid: Ediciones de Arquitectura Edarba, 1934.

3. OBRA

Procedencia del inventario de obras:

Para la ordenación de esta relación exhaustiva de la obra de Víctor Eusa se ha seguido el criterio de numeración cronológica del Fondo Documental VÍCTOR EUSA (1894-1990) de la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona (FVE).

Para los documentos que proceden de ese Fondo se ha mantenido la nomenclatura que figura en el mismo.

Para otros documentos se ha numerado la obra respetando el orden cronológico del FVE y se ha añadido una vocal a dicha numeración.

La obra de Víctor Eusa situada en Pamplona y II Ensanche, procede en su mayoría del FVE.

Para el resto de la obra, la documentación gráfica procede del Archivo de la Familia Eusa (M^a Jesús Eusa Eugui) AFE, y del archivo de fotografías del autor.

FVE: Fondo Documental VÍCTOR EUSA (1894-1990)
Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Pamplona

Dirigido y realizado por:
Fernando Tabuenca González (arquitecto) y
Lorenzo García Echevoyen (historiador).

1a. Casino Gran Kursaal.

Pº de Zurriola, San Sebastián.
Sociedad Inmobiliaria y del Gran Kursaal
Marítimo de San Sebastián
1920.
Archivo: AFE.

El Casino Gran Kursaal, fue la primera obra que V. Eusa, junto a su compañero S. Ulargui, proyectó y construyó. Supuso para los jóvenes arquitectos corroborar la validez de la enseñanza académica que habían recibido, sustentada sobre un profundo conocimiento de la historia.



1. Garaje y vivienda para Ochoa Lácar Hnos.

Ctra. de Logroño s/n (Barrio de San Juan).
Ochoa Lácar Hnos.
1921.
Archivo: FVE. (VE001_21).

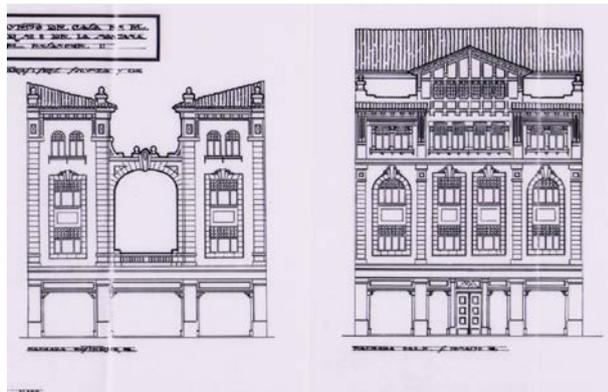
2. Oficina para la Caja de Ahorros de Navarra en el Palacio Provincial.

Calleja del Teatro.
Caja de Ahorros de Navarra.
1922.
Archivo: FVE. (VE002_22).

3. Edificio de viviendas: “Casa Uranga”.

Avda. San Ignacio 12 c/f Sancho el Mayor.
Familia Uranga.
Eguinoa Hnos (Constructor).
1922.
Archivo: FVE. (VE003_0036_22).

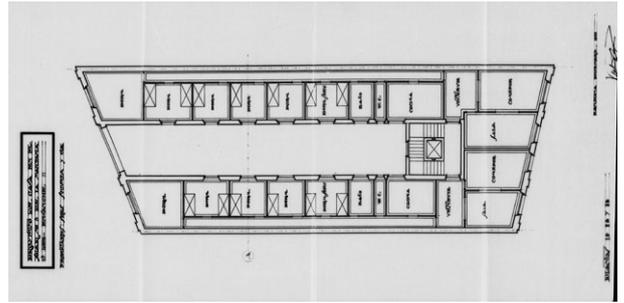
El edificio estaba ocupado en planta baja por dos locales comerciales y almacén; y el resto de las plantas - primera a cuarta - con dos viviendas por planta. Todas iguales y con el mismo programa. Esto evidencia, dada la variedad temática de las fachadas,



la importancia que la representación aún tenía en la expresión arquitectónica y cómo, temas tan trascendentes como la relación entre forma y función aún no habían madurado en el joven arquitecto.

4. Casa para D. Manuel Galán.

Barrio de la Magdalena.
Manuel Galán.
Eguinoa Hnos (Constructor).
1923.
Archivo: FVE. (VE004_23).



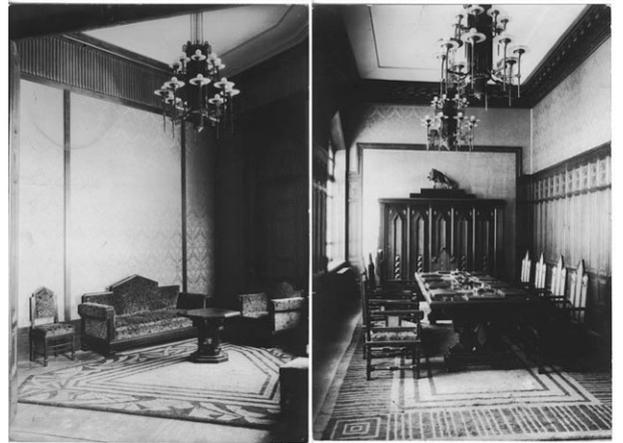
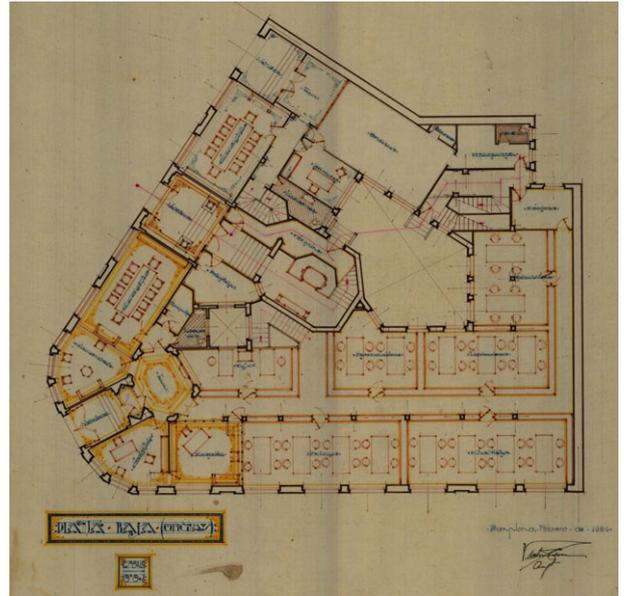
5. Edificio para la Sociedad “La Vasco-Navarra”.

Avda. S. Ignacio c/v Avda. Roncesvalles
Sociedad “La Vasco-Navarra”.
Erroz y San Martín (Const.)
1924.
Archivo: FVE. (VE005_0175_24): plano.

AFE: fotos.

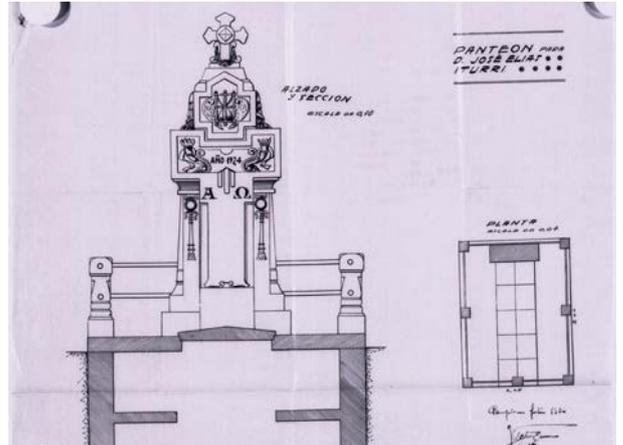
En este edificio se evidencian las influencias que iban calando en la obra de Eusa: el movimiento *Secession* y la obra de O. Wagner, desde el ámbito internacional, y el mundo onírico y sensual de oriente como testigo del afecto que Eusa siempre mantuvo con esas culturas lejanas.

En el ambiente voluptuoso y sofisticado de estos interiores, el mobiliario reproduce alguna de las formas arquitectónicas del edificio, creando, con este recurso, una gran unidad estilística en el conjunto arquitectónico.



6. Panteón para D. José Elías.

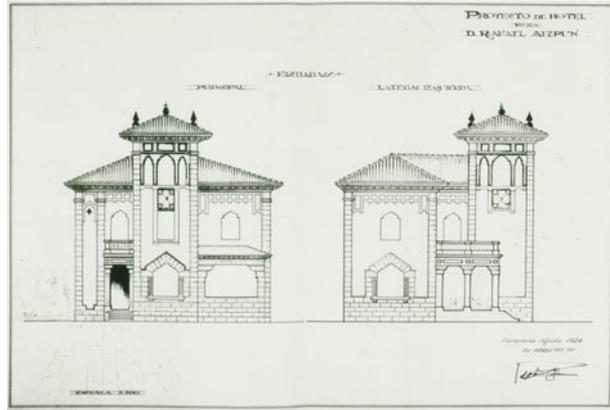
Cementerio.
José Elías Iturri.
Andrés Gorricho (Constructor).
1924.
Archivo: FVE. (VE006_2699_24).



7. Casa para D. Rafael Aizpún.

Arrieta, 10.
 Rafael Aizpún Santafé.
 1924.
 Archivo: FVE. (VE007_0079_24).

Este palacete, hoy desaparecido, del ensanche, era una vivienda con Cocina, Comedor, Despacho y Sala en planta baja, y seis dormitorios en las plantas superiores (en el proyecto, el mirador de la torre era en realidad un dormitorio).

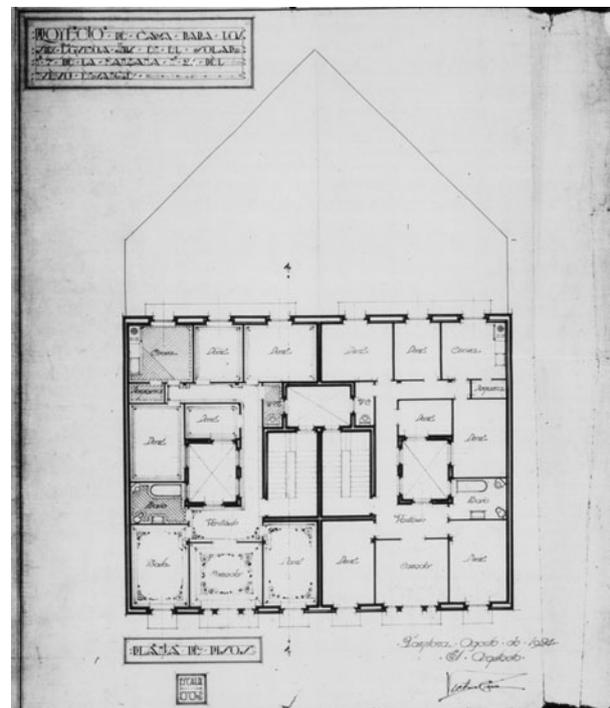


8. Casita de campo para D. Álvaro Córdoba.

Vuelta del Castillo.
 Álvaro Córdoba.
 1924.
 Archivo: FVE. (VE008_24).

9. Edificio de viviendas: “El Pensamiento Navarro”.

Leyre, 18-20.
 Eguinoa Hnos.
 Eguinoa Hnos (Constructor).
 1924.
 Archivo: FVE. (VE009_0102_24).

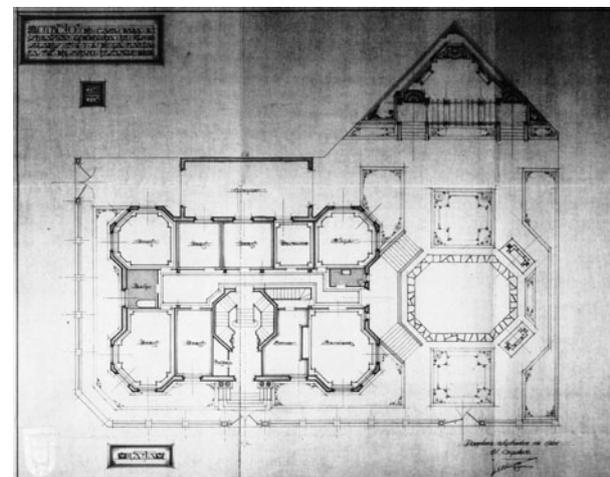


10. Casa para D. Sebastián Goicoechea.

Bergamín, 1 c/v Avda. Roncesvalles, 13.
 Sebastián Goicoechea.
 1924.
 Archivo: FVE. (VE010_0096_24).

El edificio construido es la segunda versión que Eusa realizó de este edificio.

Como ocurriría con la Casa Uranga, la representación del edificio en la escena urbana se había confiado a un lenguaje ecléctico de tinte local dentro de los estándares del regionalismo de la época.

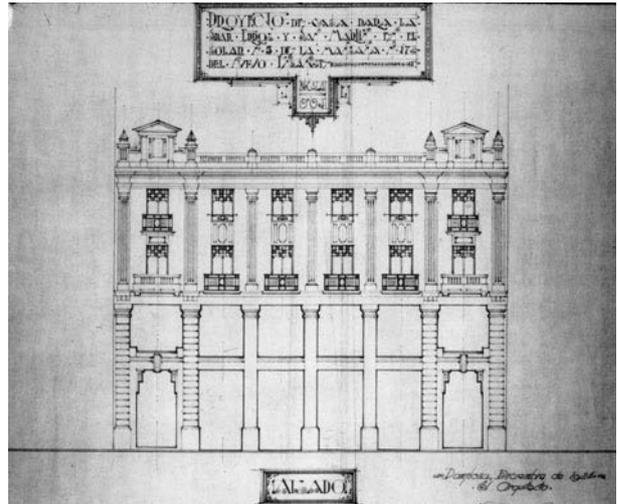


11. Edificio de viviendas y oficinas.

Paulino Caballero, 4.
Erroz y San Martín.
Erroz y San Martín (Constructor).
1924.
Archivo: FVE. (VE011_0116_24).

La Sociedad constructora Erroz y San Martín encargó este edificio (hoy irreconocible por las reformas que ha sufrido a lo largo del tiempo) a Eusa en una colaboración que duraría varios años.

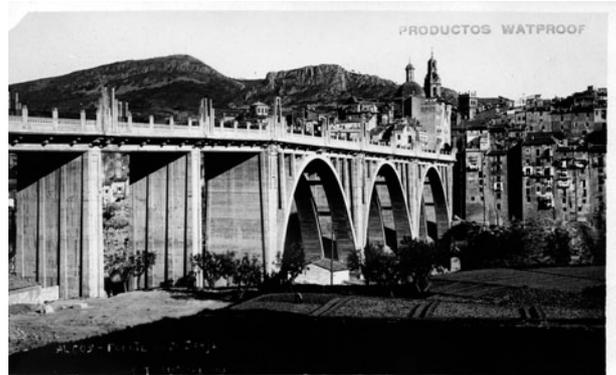
Eusa en la planta baja y primera las oficinas y dependencias de la sociedad constructora. En el resto había tres viviendas por planta.



11a. Viaducto de Alcoy (Pte. de San Jorge)

Alcoy, Alicante.
Erroz y San Martín (Constructor).
1925.
Archivo: AFE.

Este puente, pionero en la construcción con hormigón armado en España, fue el fruto de la colaboración entre Eusa y la Sociedad Erroz&San Martín. Los elementos figurativos del puente son de una clara influencia *Art-déco*, y denuncian la influencia que ejerció sobre Eusa la Exposición internacional de 1925 en París.



11b. Stand para la Asociación de Carpinteros

París.
1925.
Archivo: AFE.

Eusa diseñó este Stand para la Asociación navarra de Carpinteros, que se expuso en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas en París en el año 1925.

Este encargo le permitió conocer de primera mano la pujanza del *Art-déco*, así como la vanguardia artística del momento.

El arte figurativo del *Art-déco* convivía en esta exposición con otros estilos que a la postre se impondrían en la escena internacional. Mallet-Stevens con su *Pavillon du Tourisme* o el propio Le Corbusier con el *Pavillon de l'esprit nouveau* representaban por oposición a una arquitectura al margen de la historia.



12. Convento para las Hijas de M^a Inmaculada (“Servicio Doméstico”).

Avda. Roncesvalles, 1 c/v Amaya.
Comunidad Hijas de María Inmaculada.
1924.

Archivo: FVE. (VE012_24).

El edificio tiene una parte destinada a la comunidad religiosa, una capilla, y dispone de una residencia para jóvenes internas, así como aulas para su formación.



13. Panteón para D. José M^a Gaztelu.

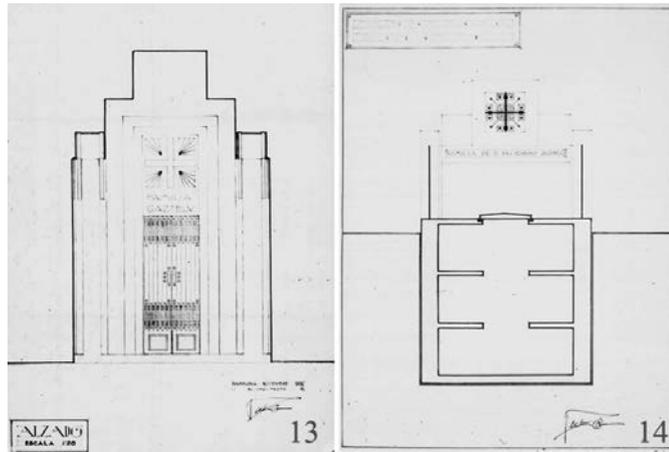
Cementerio.
José M^a Gaztelu y Sánchez.
1926.

Archivo: FVE. (VE013_2700_26).

14. Panteón para D. Feliciano Juango.

Cementerio.
Feliciano Juango Mena.
Antonio Espoz (Constructor).
1927.

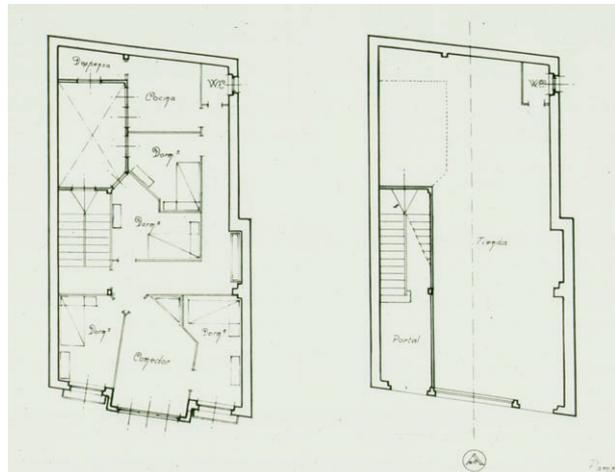
Archivo: FVE. (VE014_2704_27).



15. Edificio de viviendas.

Comedias, 8-10.
Mariano Pérez.
1927.

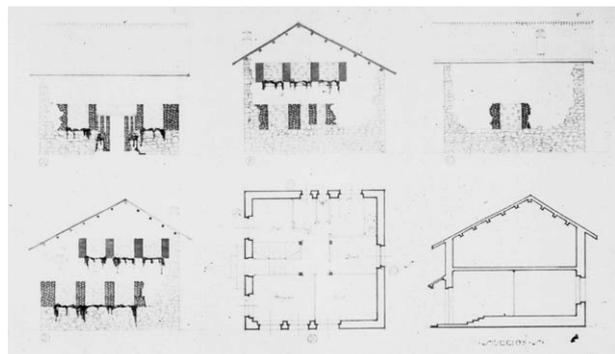
Archivo: FVE. (VE015_2420_27).



16. Casa para D. Eusebio San Miguel.

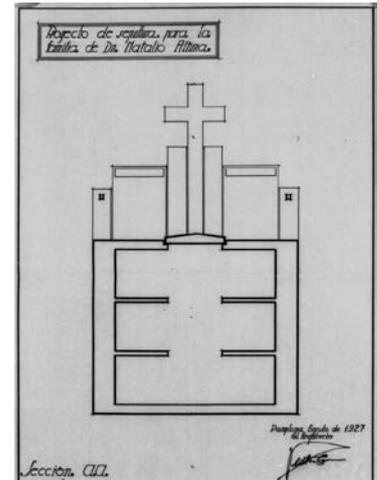
Paseo de Abejeras.
Eusebio San Miguel y Elia.
1927.

Archivo: FVE. (VE016_2423_27)



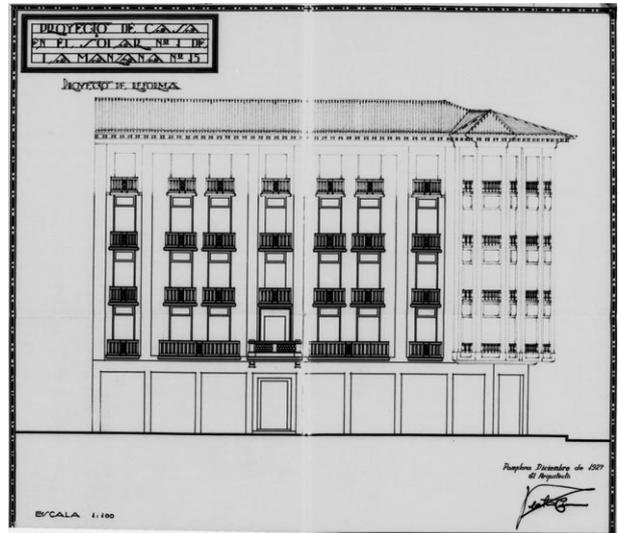
17. Panteón para D. Natalio Altuna.

Cementerio.
Natalio Altuna.
Tomás Perurena (Constructor).
1927.
Archivo: FVE.(VE017_2707_27).



18. Edificio de viviendas.

García Ximénez, 1c/v Sancho el Mayor.
Ezequiel Lorca.
Ezequiel Lorca (Constructor).
1927.
Archivo: FVE.(VE018_0212_27).



18a. Casa Misericordia.

Vuelta del Castillo, 1.
1927.
Archivo: AFE.

La institución Casa Misericordia estaba situada en lo que hoy es el Paseo Sarasate de Pamplona desde el año 1706. En 1924 sufrió un incendio a raíz del cual la institución se trasladó a unos terrenos que donó la Diputación Foral para la construcción del nuevo edificio.

En el año 1927 se inauguró el edificio con la bendición de la primera piedra por el nuncio de España cardenal Tedeschini.

Vicente García Castañón y su esposa M^a de la Trinidad Fernández Arenas fueron los benefactores que con la donación de su herencia posibilitaron la construcción del edificio.

El edificio que realizaba una labor asistencial estaba dotado de dormitorios para niños, niñas y ancianos de ambos sexos. Disponía también de escuelas, zonas de recreo, lavabos comunitarios y



vestuarios. En las plantas superiores los dormitorios de ancianos se completaban con zonas de enfermería y peluquería.

En el eje central del edificio se sitúa la capilla y tras ella la cocina con despensas y almacenes.

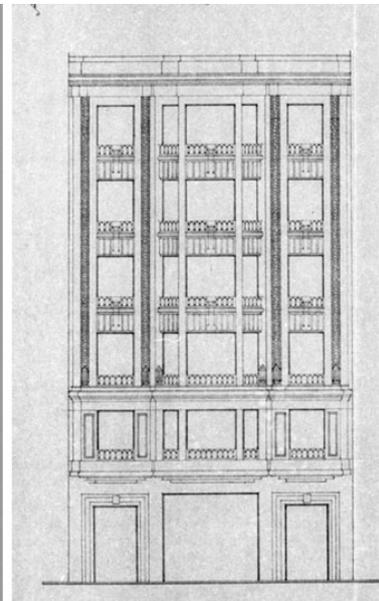
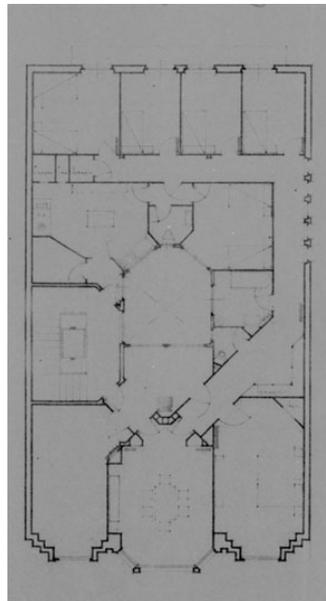
La cubierta era plana y disponía de una terraza perimetral protegida con una pérgola para paseos.

En origen los pabellones eran salas para treinta camas. En la adecuación del edificio a las nuevas condiciones de privacidad y salubridad, se derribaron los pabellones originales, y en su lugar se ocuparon los antiguos patios entre pabellones construyéndose tres nuevos de mayor fondo y con habitaciones individuales.



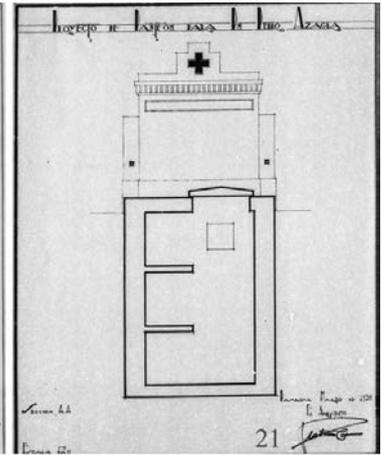
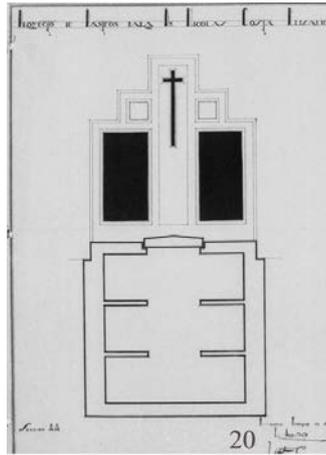
19. Edificio de viviendas.

Avda. Roncesvalles, 8.
Ciriaco Galdeano.
Ciriaco Galdeano (Constructor).
1928.
Archivo: FVE. (VE019_0218_28).



0.Panteón para D. Nicolás Costa.

Cementerio.
Nicolás Costa.
Asurmendi y Cía. (Constructor).
1928.
Archivo: FVE. (VE020_2710_28).

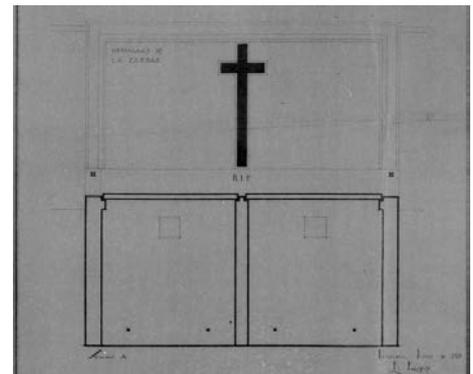


21.Panteón para D. Pedro Azagra.

Cementerio.
Pedro Azagra.
Asurmendi y Cía. (Constructor).
1928.
Archivo: FVE. (VE021_2713_28).

22.Panteón para las RR. MM. Hijas de la Caridad San Vicente de Paul.

Cementerio.
Hijas de la Caridad.
Asurmendi y Cía. (Constructor).
1928.
Archivo: FVE. (VE022_2716_28).



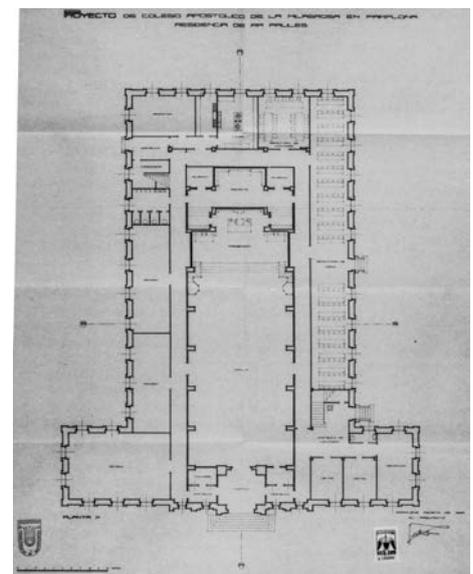
23.Convento para los PP. Paules (“La Milagrosa”).

Avda. Zaragoza, 53 c/v Gayarre
PP: Paules.
1928.
Archivo: FVE. (VE023_0906_28).

Víctor Eusa proyectó un edificio exento formado por 2 cuerpos. Donde el destinado a capilla era abrazado por las tres alas dedicadas a la zona residencial y servicios comunes. Esto era así porque V. Eusa quería que la iglesia representara la unión de la comunidad, el elemento aglutinador de la experiencia colectiva identificado aquí con el templo, con lo religioso, con la capilla.

V. Eusa lo proyectó exento rodeado de patios y de zonas libres y quería que se mantuviera así. Por eso animaba a la comunidad a adquirir terrenos anexos a la propiedad para que las futuras ampliaciones no modificaran su idea, y permaneciera lo que el edificio tenía que representar. Esto no fue así, y produjo un gran disgusto a Eusa y así lo manifestó en contadas ocasiones.

Los tramos de faldones de cubierta entre el arranque de esta y el lucernario son revestimientos de escayola que simulan elementos constructivos. Los vidrios del



lucernario no son de colores, están pintados. Eusa no pensó en decorar con murales las paredes laterales. Los murales que se ven, son posteriores, y fueron realizados por una religiosa que uso de modelos a vecinos de Pamplona. Algunos ahora mayores aun viven y es frecuente que algunas personas reconozcan en las pinturas a amigos y parientes.

En las pinturas la parte izquierda está dedicada a escenas de la virgen milagrosa y la derecha a la vida de S. Vicente de Paul. Las pinturas superiores del friso son también óleos y representan temas de alabanza.



24. Colegio San Miguel (PP. Escolapios).

Olite, 1 c/v Leyre c/v Arrieta.
 PP. Escolapios
 Ezequiel Lorca (Constructor).
 1928.
 Archivo: FVE. (VE024_28).

Este colegio de los PP Escolapios podemos considerarlo una obra maestra del expresionismo español en la medida que Eusa resuelve en él y con maestría la necesidad que exige el programa, la representación a la que obliga el entorno urbano y el valor como símbolo que invoca las características culturales de una sociedad concreta, todo ello dotando a esta arquitectura de un alto valor artístico.

De una gran serenidad compositiva, Eusa concentró la expresión de la forma artística en ambas esquinas y sobre la puerta de acceso de la fachada controlando en todo momento la tensión que produce cada uno de estos elementos figurativos.

Un edificio desde el punto de vista urbano muy eficaz en la medida que utiliza el valor artístico de una torre figurativamente muy elaborada para señalar su posición y cualificar el espacio urbano circundante.

Los modelos históricos en los que C. Sitte encontraba los principios artísticos sobre los que fundamentar la construcción de la ciudad moderna, corroboran en esta obra maestra de V. Eusa su validez intemporal.



**24a. Casa para los Hnos. Eguinoa
("La Mutua").**

Carlos III, c/v Arrieta.

Hnos. Eguinoa

Hnos. Eguinoa (Constructor).

1928.

Archivo: AFE.

A mediados de los años setenta se iniciaron los derribos de aquellos palacetes construidos durante la primera fase de desarrollo del II Ensanche, para liberar un solar que acabaría ocupando la sede de la - hoy extinta - Caja de Ahorros de Navarra.

En el año 1976 se procedió al derribo de este edificio, a pesar de las acciones en contra llevadas a cabo desde la Comisión de Cultura de la Delegación Navarra del C.O.A.V.N.

En este edificio modesto, el tratamiento figurativo del chaflán puede considerarse premonitorio del soberbio edificio que años más tarde construirá en la confluencia de las calles García Castañón con Fdez. Arenas (ver nº 31).



25. Panteón para venta.

Cementerio.

Asurmendi y Cía. (Constructor).

1929.

Archivo: FVE. (VE025_29).

26. Edificio de viviendas (Hostal Valerio).

Avda. Zaragoza 3-5 c/v Leyre 24.

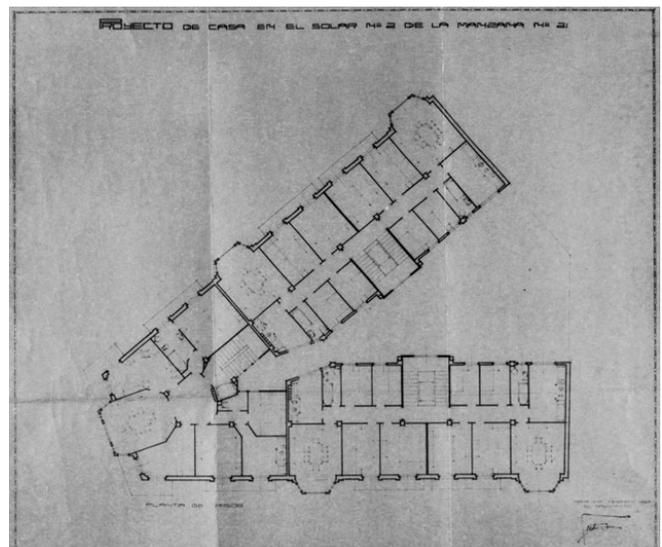
Ezequiel Lorca.

Ezequiel Lorca (Constructor).

1929.

Archivo: FVE. (VE026_0248_29).

En la actualidad se haya muy alterado y no es posible reconocer en él la obra de V. Eusa.



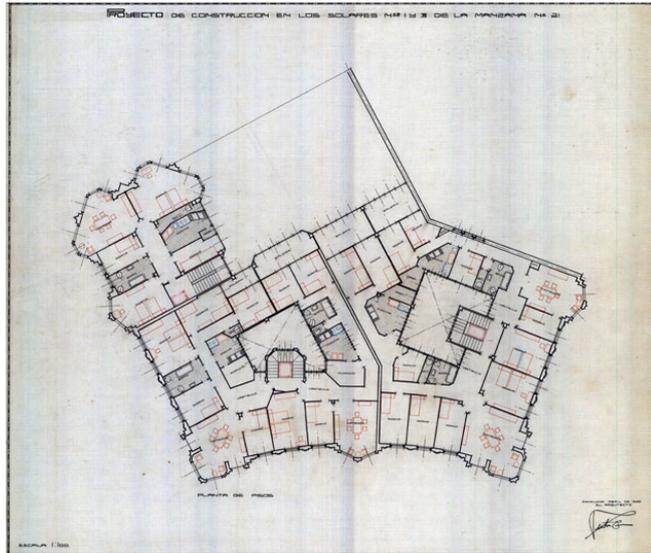
27. Edificio de viviendas.

Ppe. de Viana, c/v Avda. Zaragoza, 1 c/v Sangüesa.
Huarte y Malumbres.
Huarte y Malumbres (Constructor).
1929.
Archivo: FVE. (VE027_0281_29).

Este edificio de viviendas también llamado “Jaula Dorada”, mantiene el nivel artístico de la arquitectura de obras precedentes como los PP Escolapios. La sinceridad constructiva con la que aplica los materiales de construcción - hormigón, y ladrillo rojo - hicieron de esta práctica un seña de identidad del estilo de Eusa.

La resolución de los temas figurativos muestran influencias provenientes del Art-déco, y la gruesa moldura que remata el edificio continúa la práctica de otras obras como la Casa Misericordia donde la inspiración wrightiana se hace evidente.

Este edificio comparte medianera con el anterior Hostal Valerio, ocupando entre los dos la totalidad de la manzana 21 del Ensanche. La planta baja ocupa todo el solar con locales comerciales y las plantas superiores se destinan a viviendas, cinco por planta.

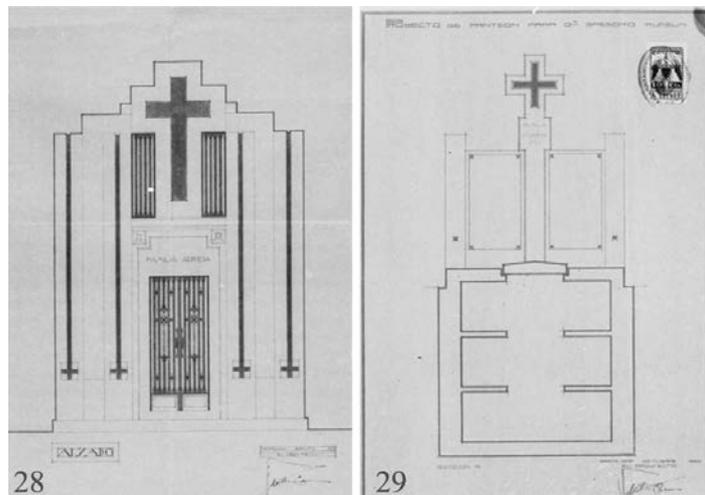


28. Panteón para la familia Arrieta.

Cementerio.
Pedro Arrieta
P. Oficialdegui (Constructor).
1929.
Archivo: FVE. (VE028_2719_29).

29. Panteón para D. Gregorio Irurzun.

Cementerio.
Gregorio Irurzun.
Asurmendi y Cía. (Constructor).
1929.
Archivo: FVE. (VE029_2723_29).



30. Edificio de viviendas.

Olite, 2 c/v Arrieta, 7.

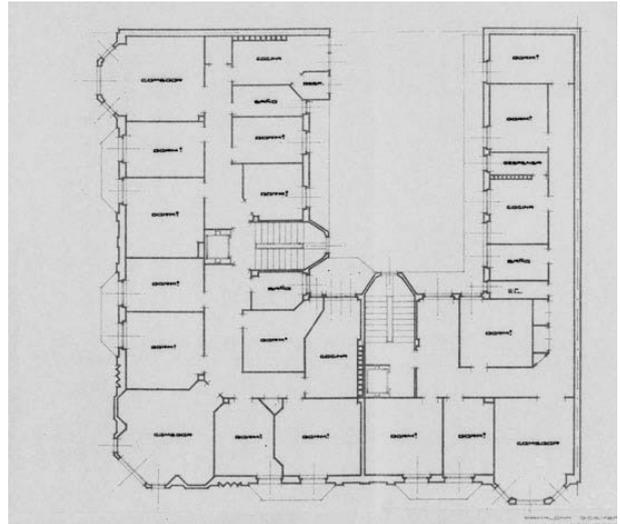
Aurelio Gridilla.

Aurelio Gridilla (Constructor).

1929.

Archivo: FVE.(VE030_0293_29).

Este edificio que hace esquina entre las calles Olite y Arrieta, se encuentra frente al colegio San Miguel de los PP Escolapios. Exteriormente y salvo los locales de las plantas bajas, el resto se mantiene en muy buen estado de conservación. Sin la agitación del edificio “Jaula dorada” de la plaza Ppe. de Viana, Eusa mantiene firme su voluntad por que el edificio gire en las esquinas potenciando éstas como elemento expresivo y dando continuidad al tema compositivo de las fachadas, lo que crea la leve ilusión de que el edificio se pliega en el ángulo.



31. Edificio de viviendas.

Fernández Arenas, 4 c/v García Castañón.

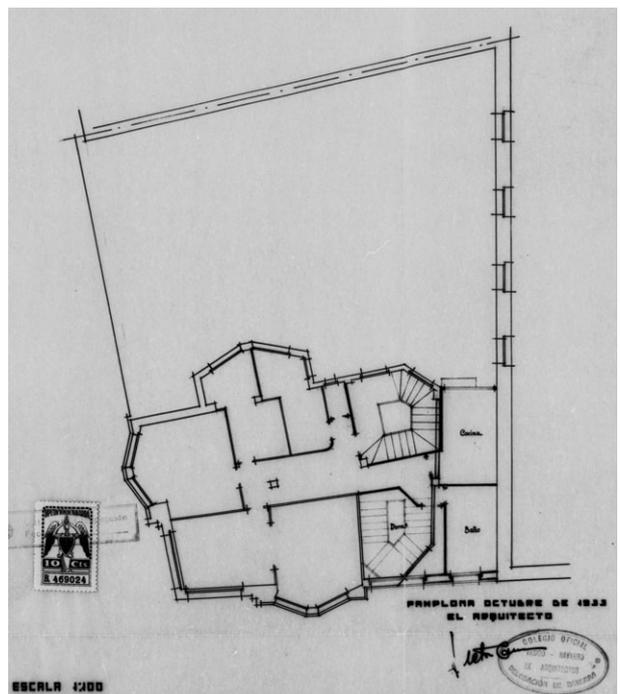
Francisco Irigoyen (?).

1930 (?).

Archivo: FVE.(VE031_0437_30).

Con el paso de los años el edificio a sufrido algunas modificaciones como el añadido de una marquesina en el ángulo de la esquina de la planta baja. No obstante todavía podemos observar el valor plástico de ese crecimiento cristalino con el que Eusa transformó en este edificio la arquitectura en forma moldeada.

La aspiración artística del expresionismo arquitectónico, que también anhelaba la consumación de la obra de arte total, encuentra en este edificio una de sus aproximaciones más perfectas.



Resulta difícil discernir entre arquitectura y escultura, en un edificio donde encontramos la síntesis de la forma plástica. Una forma inspirada por la línea continua wrightiana y la geometría cristalina de los ejemplos de Taut, Hablik o los hnos. Luckhardt.



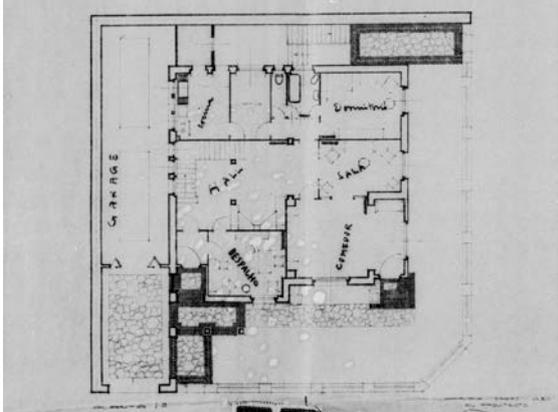
32. Casa para D. Pedro M. Irurzun

Olite, 7 c/v San Fermín.
 Pedro M. Irurzun.
 1930.
 Archivo: FVE. (VE032_30).

Esta casita de la periferia del ensanche, el pintoresquismo de su composición orgánica está expresado en un lenguaje vernáculo que anuncia el fin de la trama urbana. Hoy la ciudad ha crecido y este edificio ocupa una posición claramente en el interior de esa trama.



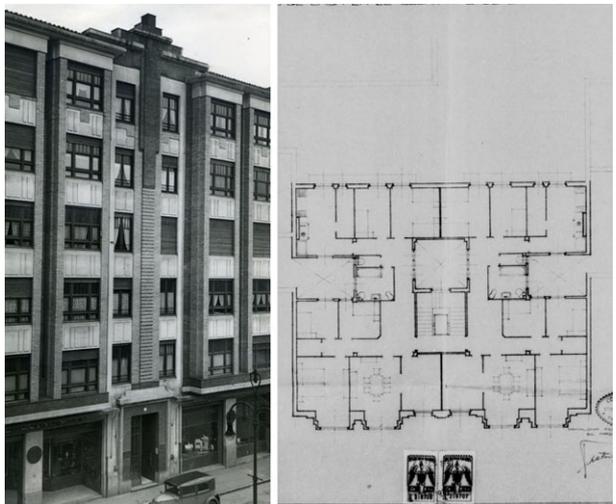
La planta baja tiene un garaje anexo a la vivienda que dispone de cocina, comedor, un dormitorio, sala y despacho. En la planta superior hay también una cocina, comedor y cuatro dormitorios. En la planta segunda otro dormitorio, un mirador (torre) y diversos espacios bajo cubierta.



33. Edificio de viviendas.

Avda. Roncesvalles, 2.
 Erroz y San Martín.
 Erroz y San Martín (Constructor).
 1930.
 Archivo: FVE. (VE033_0314_30).

Eusa ya había definido un estilo propio con el que expresar la arquitectura. Un estilo auspiciado por una sinceridad constructiva en la que el ornamento mostraba su naturaleza tectónica.

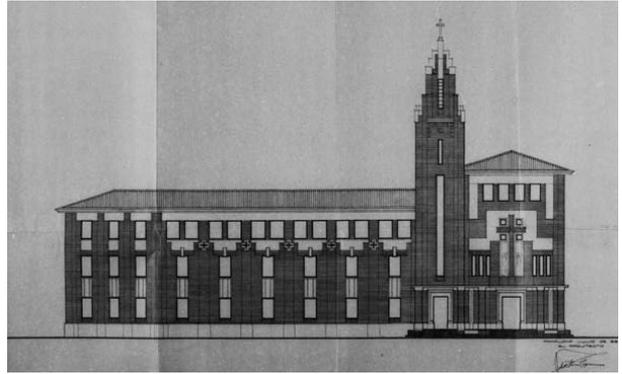


34. Convento de Religiosas Oblatas (Proyecto).

Circunvalación s/n, c/v Avda. Barañain,
c/v Pío XII.

Comunidad de Religiosas Oblatas.
1930.

Archivo: FVE. (VE033_2426_30).



35. Dos proyectos de Panteón para D. Santiago González Tablas.

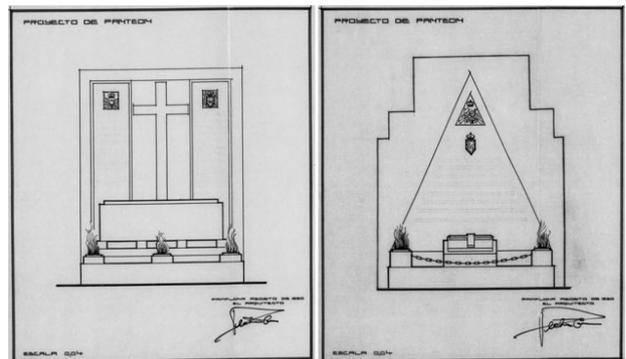
Cementerio.

Santiago González Tablas.

1930.

Archivo: FVE. (VE035_2742_30).

(VE035_2744_30).



36. Edificio de viviendas.

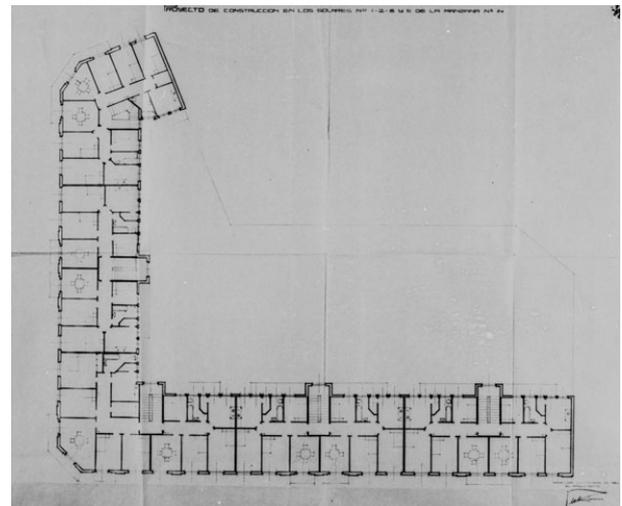
Tudela 3-5-7, c/v García Ximenez 3-5, c/v
Sancho el Mayor.

Ezequiel Lorca.

Ezequiel Lorca (Constructor).

1930.

Archivo: FVE. (VE036_0334_30).



37. Edificio de viviendas.

Arrieta, 9.

Herrera Hnos y Sanz.

Herrera Hnos y Sanz (Constructor).

1930.

Archivo: FVE. (VE037_0354_30).

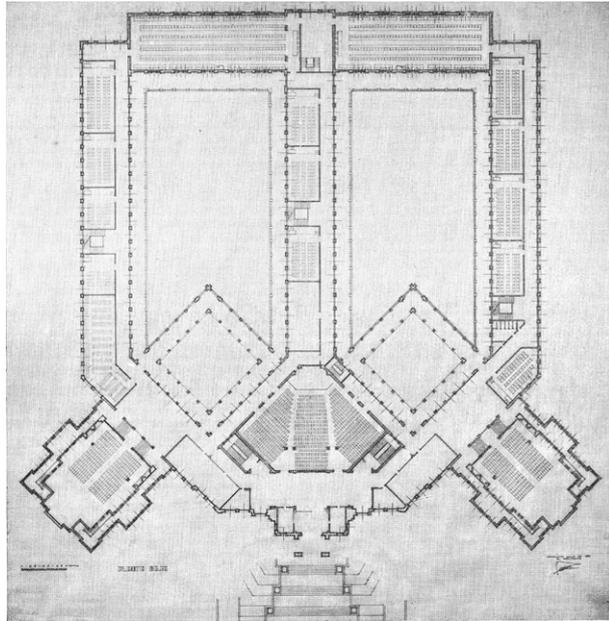


38.Seminario Conciliar San Miguel.

Avda. Baja Navarra, 64.
Diócesis de Pamplona.
Ezequiel Lorca (Constructor).
1931.
Archivo: FVE. (VE038_31).

Eusa estudió para este emblemático edificio varias soluciones, de estilo neo-gótico al principio, finalmente se adoptó la solución construida.

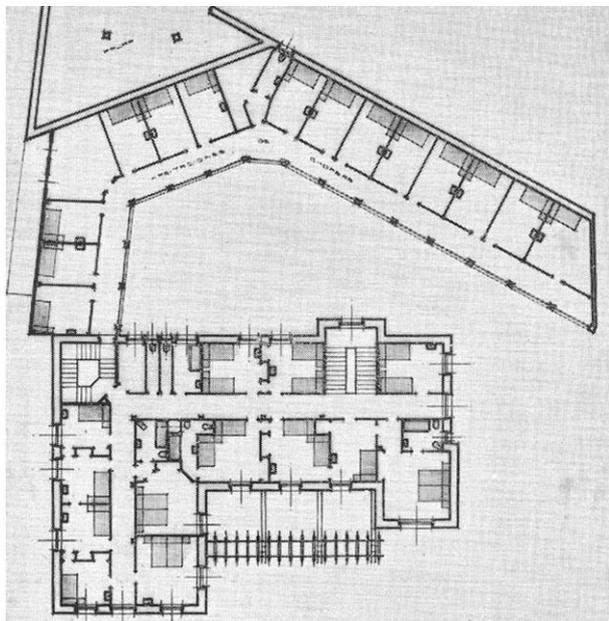
Eusa relata cómo *llegada la República el año siguiente [1931] y coincidiendo con la quema de conventos, propuse al Sr. Obispo, la modificación de la fachada principal, tomando como elemento base una Cruz de 48 metros de altura, luminosa en su centro, que fuera visible desde toda la Cendea de Pamplona (Valle Inderios), así se ha ejecutado la obra, pero durante su marcha de época republicana, quizá por ese motivo fui sorteado con el contratista en la Casa del Pueblo, con el resultado de asesinato del contratista y de un auxiliar suyo; ello sirvió para seguir y acentuar por ese camino de representación, pues no había obra en esa época en cuanto expresara algo similar no tuviera las mismas representaciones.*



38a.Hotel Ayestaran

Lecumberri (Navarra)
1931.
Archivo: AFE.

Fundado en 1912, Eusa realizó su primer proyecto para este hotel regentado por la familia Ayestarán en 1931. En el entorno rural de Lekunberri, el proyecto asume los signos característicos de la arquitectura vernácula y se inmiscuye de lleno en la consolidación de la imagen característica que las necesidades y medios del lugar ya habían definido.



38b. Nuevo Casino Eslava.

Plaza del Castillo.

1931.

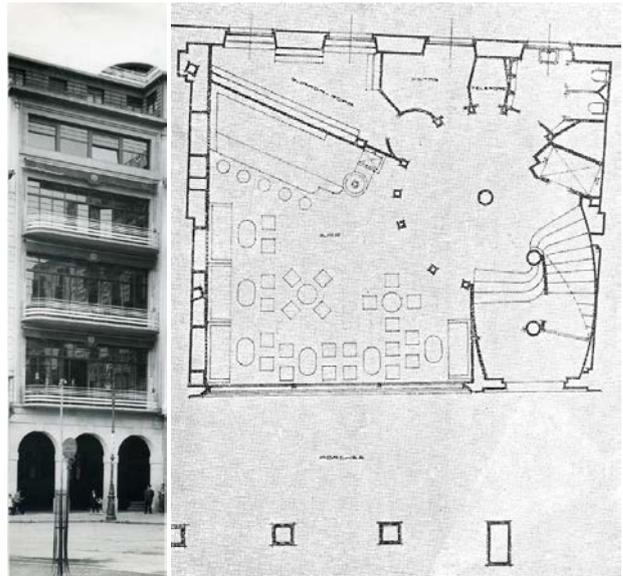
Archivo: AFE: Fotografías y Plano.

El "Eslava" se fundó en julio de 1884, y dispuso su primera sede en la primera planta del nº 18 del Paseo Sarasate.

En la actualidad ocupa el ángulo noreste de la Pza. del Castillo. En su planta baja Eusa proyectó un bar, guardarropía, teléfono, una salita para visitas, servicios y ascensor. Las plantas 1ª y 2ª que eran iguales se destinaban a salas de jugos, y ocasionalmente como salones de fiestas con sala de baile. En la planta 3ª había billares, zonas para juegos de mesa y una peluquería. En la planta 4ª estaba la biblioteca, secretaría y servicios y en la 5ª y última planta la vivienda del conserje.

Entre los años 2006 y 2007 el Casino cerró sus puertas para someterse a una reforma que alteró ostensiblemente la distribución de la planta baja, así como las decoraciones y usos de algunas de sus plantas.

El destino ocioso del edificio encontraba en el *Art-déco* un estilo que representaba la modernidad cosmopolita a la que aspiraba la burguesía local pamplonesa.



39. Edificio de viviendas.

García Castañón, I.

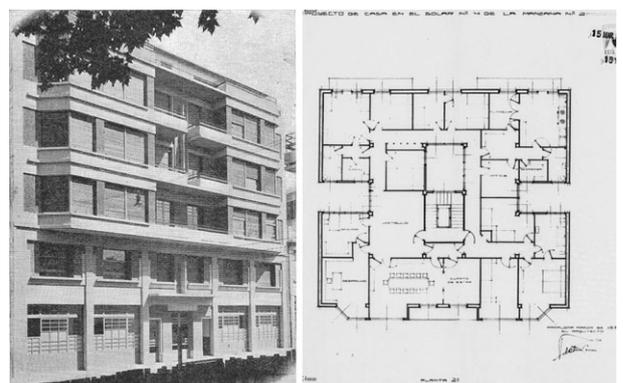
Sociedad Constructora Navarra.

Sociedad Constructora Navarra
(Constructor).

1932.

Archivo: FVE. (VE039_0376_32).

En estos edificios se ha consolidado, sin llegar a la abstracción, un lenguaje de la forma arquitectónica más racionalista que recuerda incluso en el empleo de los

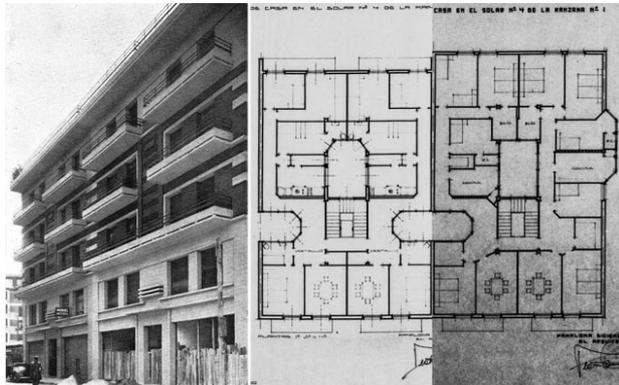


materiales elegidos, los resultados compositivos de Hofs vienasas como la Rabenhof (1927).

40. Edificio de viviendas.

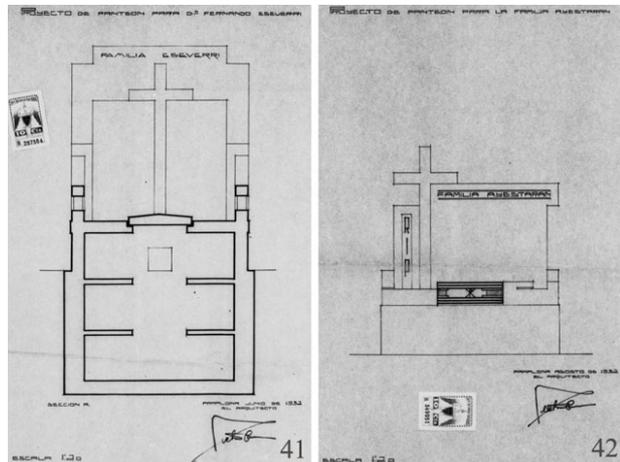
García Castañón, 2-4.
 S.A. Constructora Navarra.
 S.A. Constructora Navarra (Constructor).
 1932.
 Archivo: FVE. (VE040_0409_32).
 (VE040_0423_32).

En estos edificios como en el anterior (39), el uso del hormigón, el ladrillo rojo y el enfoscado de mortero era ya una característica de la arquitectura expresionista de Víctor Eusa.



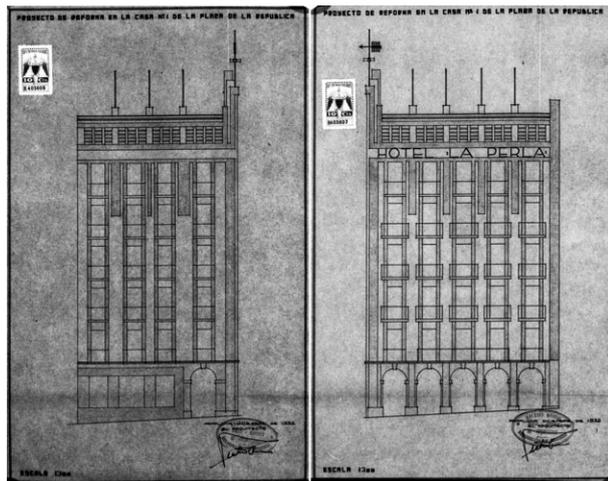
41. Panteón para D. Fernando Eseverri.

Cementerio.
 Fernando Eseverri.
 Pedro Oficialdegui (Constructor).
 1932.
 Archivo: FVE. (VE041_2729_32).



42. Panteón para D. José Ayestarán.

Cementerio.
 José Ayestarán.
 1932.
 Archivo: FVE. (VE042_2732_32).



43. Reforma de edificio (Hotel la Perla)

Pza. del Castillo, 1, c/v Chapitela.
 Eleuterio Arraiza Garayoa (Constructor).
 1932.
 Archivo: FVE. (VE043_2431_32).
 (VE043_2430_32).

44. Reforma de edificio (Hostal el Cisne)

Pza. del Castillo, 24-25.
 Calixto Ayesa e hijo (Constructor).
 1932.
 Archivo: FVE. (VE044_32).

45. Dos viviendas para los Sres. Erroz y San Martín.

Barrio de San Juan.
Erroz y San Martín.
Erroz y San Martín (Constructor).
1933.
Archivo: FVE. (VE045_33)

AFE: Fotografías.

En estas viviendas para los socios de la Sociedad constructora con la que realizó el Viaducto de Alcoy y otros tantos proyectos, las formas arquitectónicas adquieren un inusitado dinamismo, y adquieren un aspecto maquinista en la línea de algunas obras de E. Mendelsohn y que contemporáneos de Eusa como Fdez.-Shaw y Gutiérrez Soto también ensayaron.



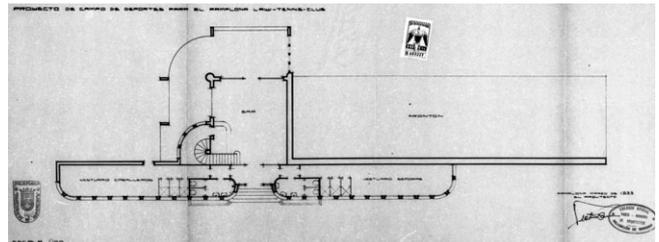
46. Club de Tenis

Travesía Monte Monjardín, s/n.
Sociedad "Pamplona Lawn Tennis Club"
1933.
Archivo: FVE. (VE046_33): Plano.

AFE: Fotografía

Las instalaciones originales de este club social disponían de vestuarios separados para ambos sexos, un bar con terraza, un frontón y zonas de juego al aire libre con pistas de tenis.

El modelo arquitectónico de este club y de las casas de recreo anteriores (45), es muy similar, y el tono festivo de estos edificios responde al deseo de imprimir a la arquitectura de un carácter específico que la adecue al destino lúdico y festivo de estas construcciones.



47. Garajes para D. Carlos Eugui.

Ctra. De Vitoria
Carlos Eugui.
1933.
Archivo: FVE. (VE047_33)

48. Panteón para D. Teodosio Sagiés.

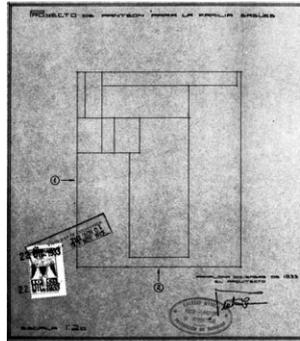
Cementerio.

Teodosio Sagiés

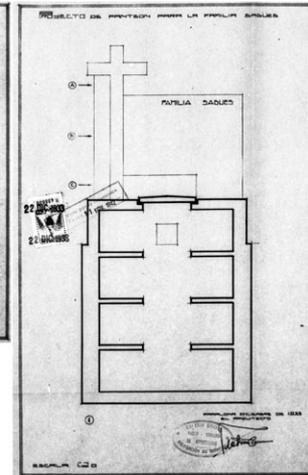
1933.

Archivo: FVE. (VE048_2735_32).

(VE048_2736_32).



Planta



49. Panteón para la familia Eusa.

Cementerio.

Tomasa Razquin Irujo

1934.

Archivo: FVE. (VE049_34).



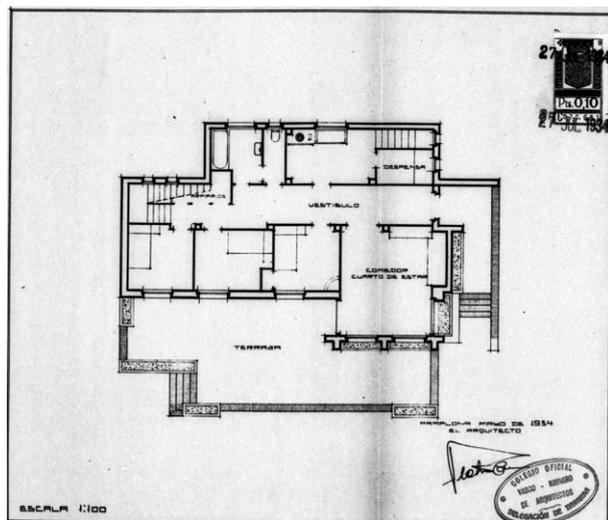
50. Casa para D. Pedro González.

Término de Malpaso (junto al Club de Tenis).

Pedro González Carralero.

1934.

Archivo: FVE. (VE050_2459_34).



51. Casa para D. Victorio Berroeta.

Camino de Capuchinos.

Victorio Berroeta.

1934.

Archivo: FVE. (VE051_34).

52. Crédito Navarro.

Pza. del Castillo, 21, c/v Carlos III, c/v Duque Ahumada.

Crédito Navarro

Huarte y Cía. (Constructor).

1934.

Archivo: FVE. (VE052_34).

En este edificio V. Eusa retoma la forma histórica del orden clásico en un acto consciente (así expresado por él) por mantener el ambiente urbano en el que el Palacio neoclásico de la Diputación era para Eusa protagonista indiscutible.



53. Casa para D. Félix Huarte (“Villa Adriana”).

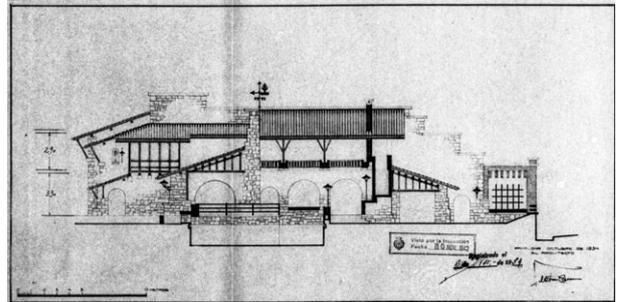
Camino de Sarriguren, c/v Ctra. de Francia.

Félix Huarte Goñi.

Huarte y Cía. (Constructor).

1934.

Archivo: FVE. (VE053_2465_34).



53a. Colonia Escolar “San Miguel Excelsis”.

Zudaire (Navarra).

Caja de Ahorros de Navarra.

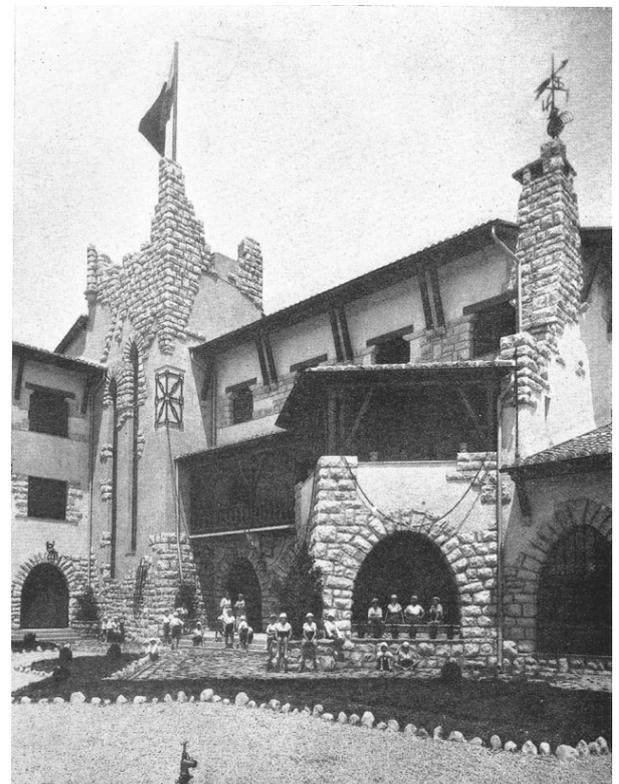
1934.

Archivo: AFE.

Estas colonias respondían al espíritu filantrópico de la época por fortalecer física y moralmente (dentro del espíritu nacional y racial del momento) a una infancia de extracto social bajo y que sufría de un modo violento la penuria económica del país.

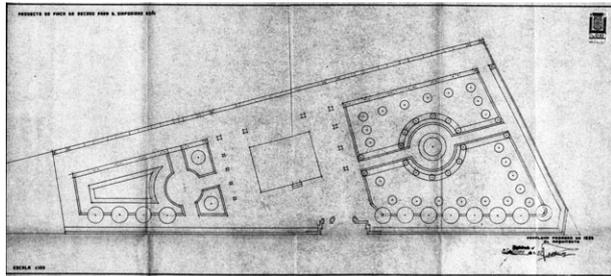
Tanto esta colonia como la de Hondarribia, fueron patrocinadas por la Caja de Ahorros de Navarra y estaban pensadas para alojar a 250 niños en 5 tandas a lo largo de todo el año.

En la actualidad las instalaciones de la colonia se utilizan como colegio público.



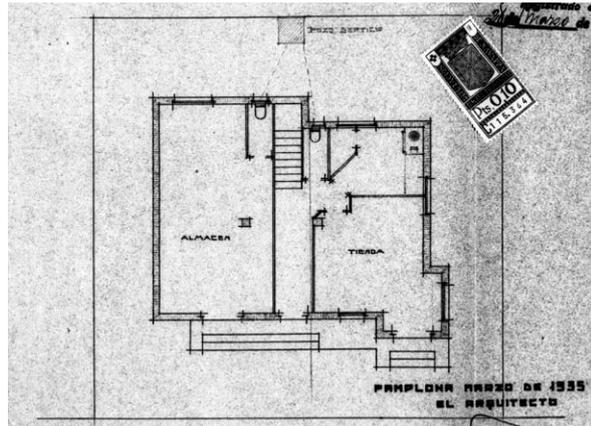
54. Casa para D. Sinforiano Goñi.

Junto al nuevo Seminario.
Sinforiano Goñi Labarta.
1935.
Archivo: FVE. (VE054_2468_35).



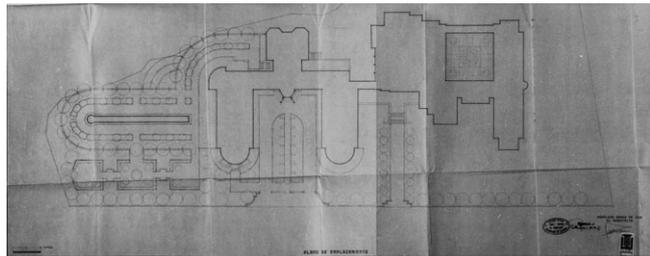
55. Casa para D. José Zubeldia.

Ctra. de Madrid (Barrio del Mochuelo).
José Zubeldia.
1935.
Archivo: FVE. (VE055_2469_35).



56. Clínica San Rafael (“San Juan de Dios”).

Beloso Alto, 3.
S.A. “La Salud”.
Urbano del Guayo (Constructor).
1935.
Archivo: FVE. (VE056_2483_35).

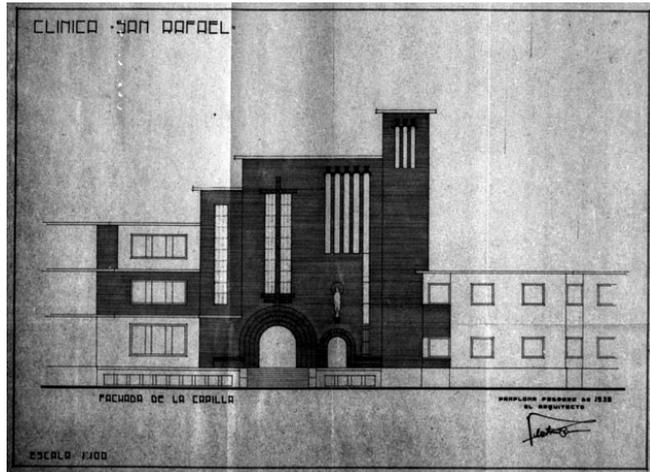


Este edificio es un complejo hospitalario situado en las afueras de Pamplona en un entorno natural y sosegado.

La planta está articulada en tres cuerpos que se disponen uno continuación del otro sobre un eje orientado de este a oeste.

El cuerpo de admisión y habitaciones para ingresados está situado al oeste, en el centro hay una capilla con torre realizada toda ella con ladrillo rojo caravista, y en el extremo este y en torno a un patio la residencia de los curas.

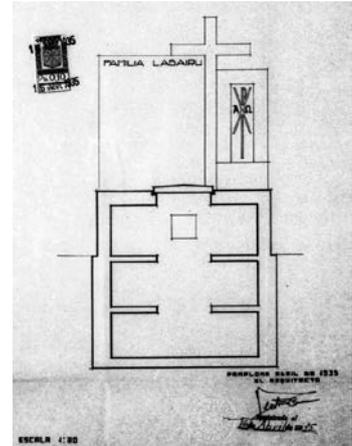
El cuerpo con planta en forma de “U” es propiamente la Clínica que dispone en su planta baja de un Dispensario médico.



Recientemente ha sufrido importantes obras de ampliación y adecuación interior que lo han alterado considerablemente.

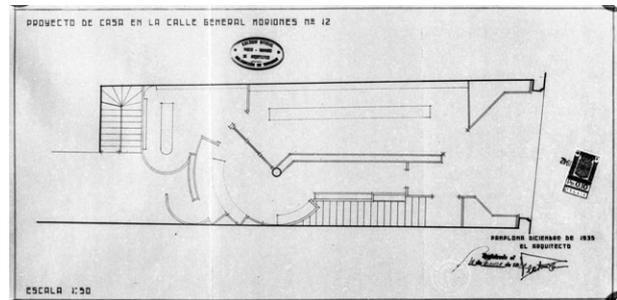
57.Panteón para D. Mariano Labairu.

Cementerio.
Mariano Labairu.
Asurmendi y Cía. (Constructor).
1935.
Archivo: FVE. (VE057_2746_35).



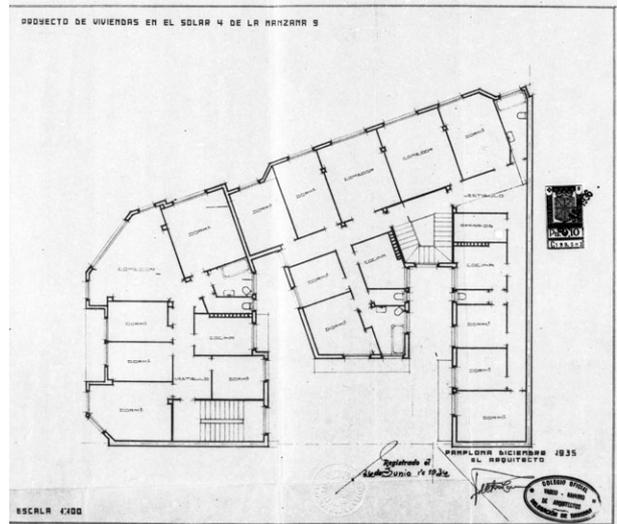
58.Edificio de viviendas (Proyecto).

Pozoblanco, 12.
Fructuoso Ardanaz.
1935.
Archivo: FVE. (VE058_2484_35).



59.Edificio de viviendas (Proyecto).

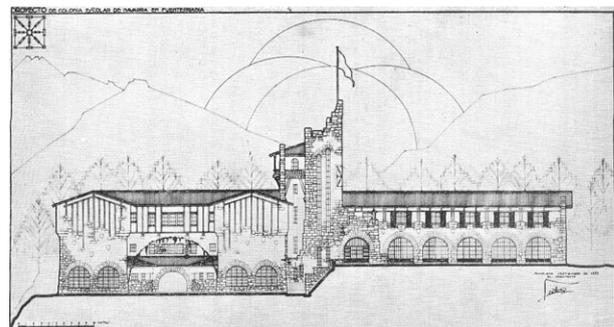
García Castañón, 10-12, c/v Estella.
Alejo Lorca Aquerreta.
1935.
Archivo: FVE. (VE059_0545_35).



59a.Colonia Escolar “Blanca de Navarra”.

Fuenterrabia (Guipúzcoa).
Caja de Ahorros de Navarra.
1935.
Archivo: AFE.

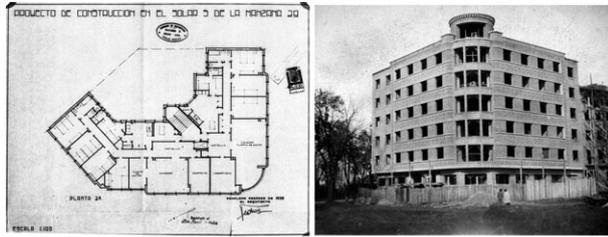
Esta colonia, al igual que la de Zudaire, respondía a las exigencias que reclamaban un entorno natural y saludable para los niños. Esta colonia (todavía hoy en



funcionamiento) se emplaza en un entorno mariner, mientras la de Zudaire lo hace en un ambiente de montaña.

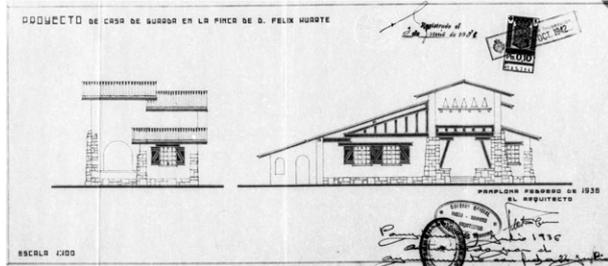
60.Edificio de viviendas.

Doctor Huarte, 1, c/v Avda. Zaragoza, c/v Navarro Villoslada.
 Enrique Minguillón.
 1936.
 Archivo: FVE. (VE060_0545_35).



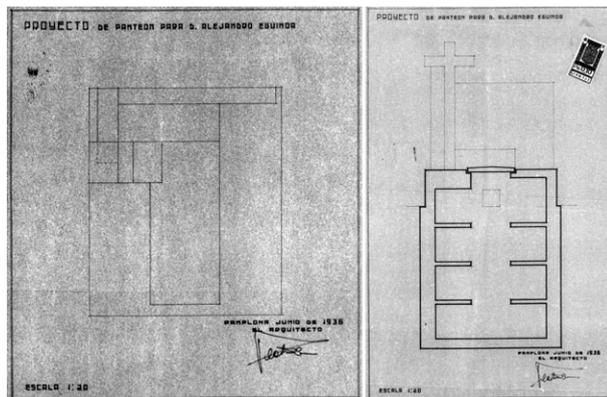
61.Casa del guarda de la finca de D. Félix Huarte.

Beloso Alto.
 Félix Huarte Goñi.
 Huarte y Cía. (Constructor).
 1936.
 Archivo: FVE.(VE061_2494_36).



62.Panteón para D. Alejandro Eguinoa.

Cementerio.
 Alejandro Eguinoa.
 1936.
 Archivo: FVE. (VE062_2749_36).
 (VE062_2750_36).



63.Casa para D. Eusebio Porrás.

Ctra. De Estella (Barrio de San Juan).
 Eusebio Porrás
 1936.
 Archivo: FVE. (VE063_36).

64.Viviendas y almacén para D. Aurelio Gridilla.

Junto al Camino del Cementerio (Barrio de San Juan).
 Aurelio Gridilla.
 Aurelio Gridilla (Constructor).
 1937.
 Archivo: FVE. (VE064_37).

65.Parque de la Media Luna.

Media Luna, c/v Avda. Baja Navarra.
 Ayuntamiento de Pamplona.
 Antonio Uriarte, Huarte y Cía
 (Constructor).
 1937.
 Archivo: FVE. (VE065_2850a_37).

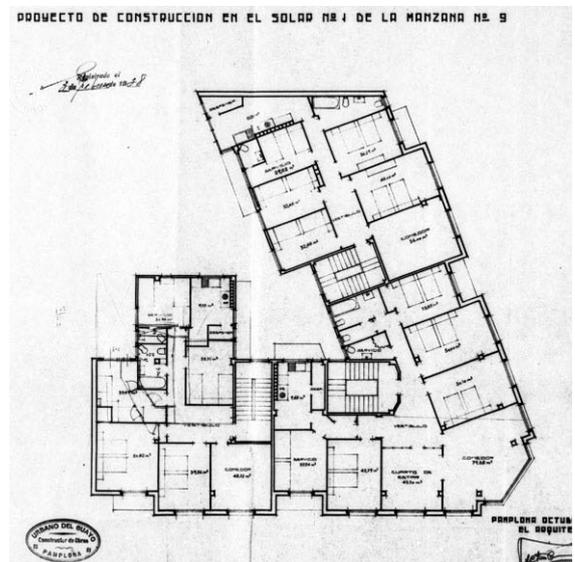


Sobre la Media luna de la antigua muralla, en el extremo este de la ciudad, Víctor Eusa diseñó un parque urbano con resonancias románticas que se materializan en los arcos de ladrillo como restos insinuantes de una edificación ya desaparecida. Esta evocación romántica de la ruina, se complementa con el estanque en forma de cruz con el que Eusa incorpora al conjunto la presencia del jardín nazarí.



66. Edificio de viviendas.

Sancho el Mayor, 1-3, c/v Estella, 5.
Urbano del Guayo Nieves.
Urbano del Guayo Nieves (Constructor).
1937
Archivo: FVE. (VE066_0610_37).

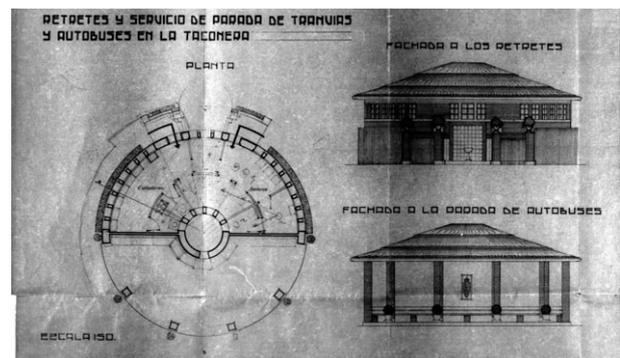


67. Dos casas gemelas para la Sra. Vda. De Turrillas y D^a Blasa Elizagaray.

Barrio del Mochuelo (Milagrosa).
Vda. de Martín Turrillas e hijos.
Vda. de Martín Turrillas e hijos
(Constructor).
1938.
Archivo: FVE. (VE067_38).

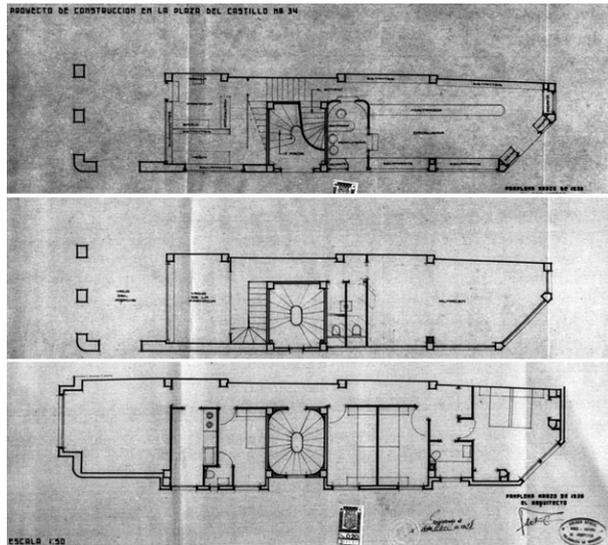
68. Retretes y servicio de parada de tranvías y autobuses en la Taconera.

Parque de la Taconera.
1938.
Archivo: FVE. (VE068_2829_38).



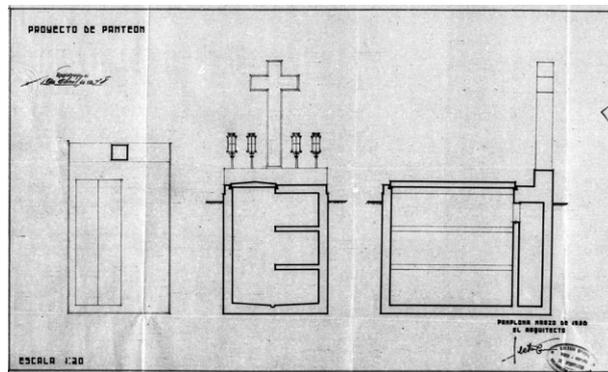
69. Edificio de viviendas.

San Nicolás, 1.
 Fructuoso Ardanaz Olaiz.
 1938
 Archivo: FVE. (VE069_2503-5_38).



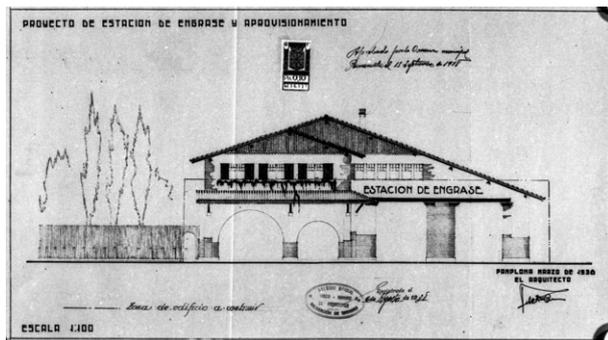
70. Panteón para D. Marcelino Sariguren.

Cementerio.
 Marcelino Sariguren.
 Marcelino Arizmendi Redín (Constructor).
 1938.
 Archivo: FVE. (VE070_2752_38).



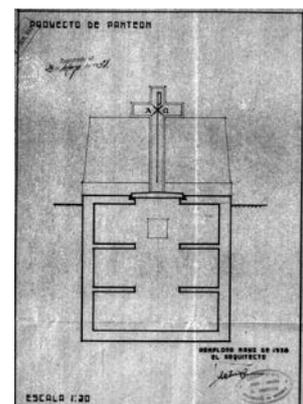
71. Estación de engrase y aprovisionamiento para D. Vicente Munárriz.

Avda. Gipúzcoa.
 Vicente Munárriz.
 Huarte y Cía. (Constructor).
 1938.
 Archivo: FVE. (VE071_2512_38).



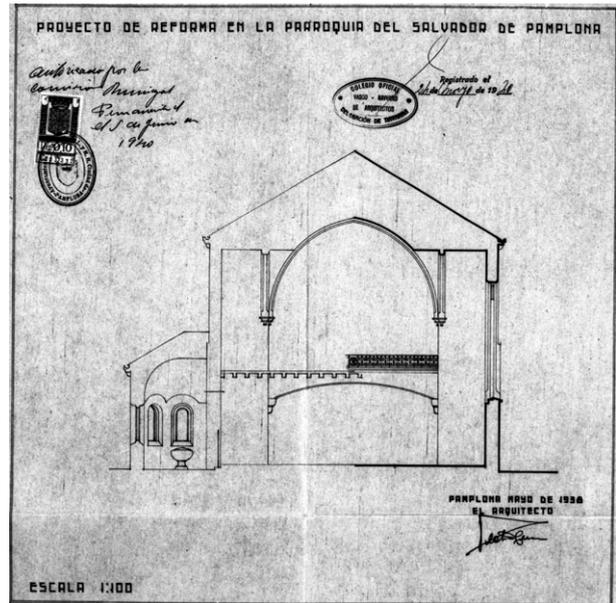
72. Panteón para Dña. Camila Riezu.

Cementerio.
 Camila Riezu.
 Marcelino Arizmendi Redín (Constructor).
 1938.
 Archivo: FVE (VE072_2754_38).



73.Reforma de la Parroquia del Salvador.

Avda. Marcelo Celayeta.
Eusebio Baldúz párroco.
Rufino Martinicorena (Constructor).
1938.
Archivo: Fve (VE 073_2528_38).

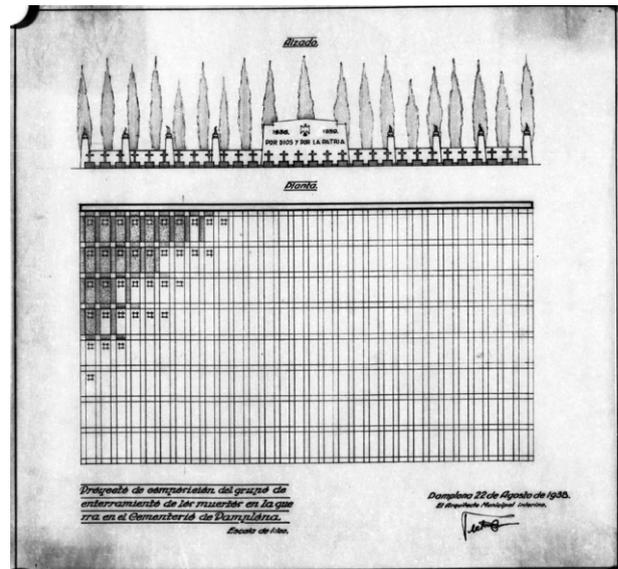


74.Vivienda y almacén para D. Carmelo Herce.

Barrio de San Juan.
Carmelo Herce.
1938.
Archivo: FVE (VE074_38).

75.Cementerio de Guerra.

Cementerio.
Ayuntamiento de Pamplona.
1938.
Archivo: FVE (VE075_2870_38).

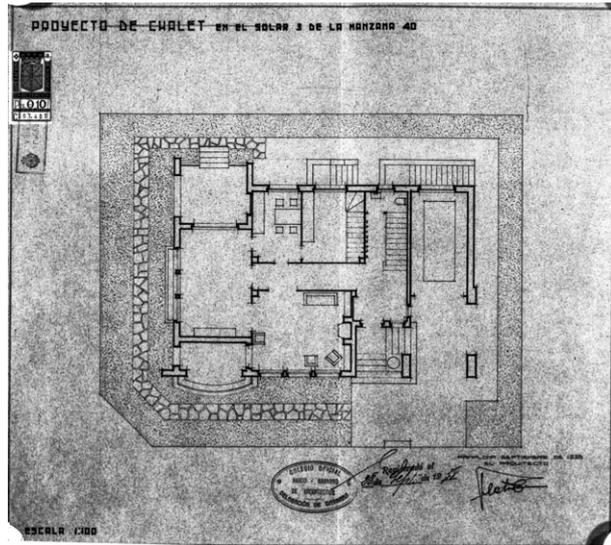


76.Dos viviendas para D.Miguel Huarte y D. Florencio Idoate.

Barrio de San Juan.
Miguel Huarte y Florencio Idoate.
José Urbano Varo (Constructor).
1938.
Archivo: FVE (VE076_38)

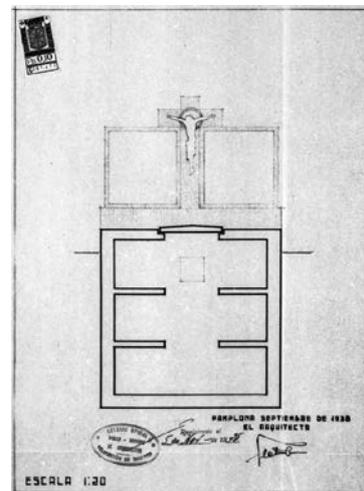
77. Casa para Luz y Sancho, S.L. (Proyecto).

Navarro Villoslada, 14 c/v Padre Calatayud
Luz y Sancho, S.L.
1938.
Archivo: FVE (VE077_0648_38).



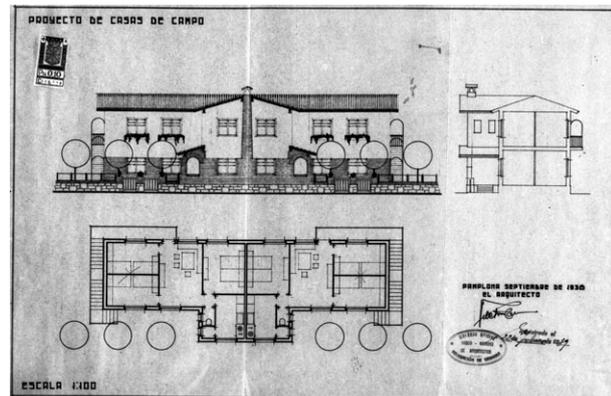
78. Panteón para Dña. Aniceta Olaverri.

Cementerio.
Aniceta Olaverri.
Pascual Navaz Villanueva (Constructor).
1938.
Archivo: FVE. (VE078_2757_38).



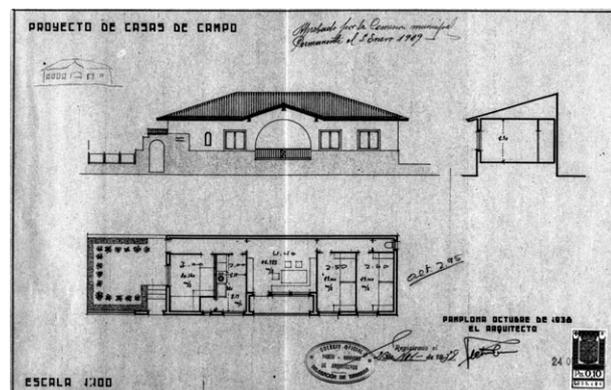
79. Agrupación de casas de campo.

Camino de Esquiroz.
Fermín Salanueva Sáez.
1938.
Archivo: FVE. (VE079_2521_38).



80. Cinco de casas de campo.

Junto al Camino del Cementerio (Barrio de San Juan).
Aurelio Gridilla.
Aurelio Gridilla (Constructor).
1938.
Archivo: FVE. (VE080_2519_38.)



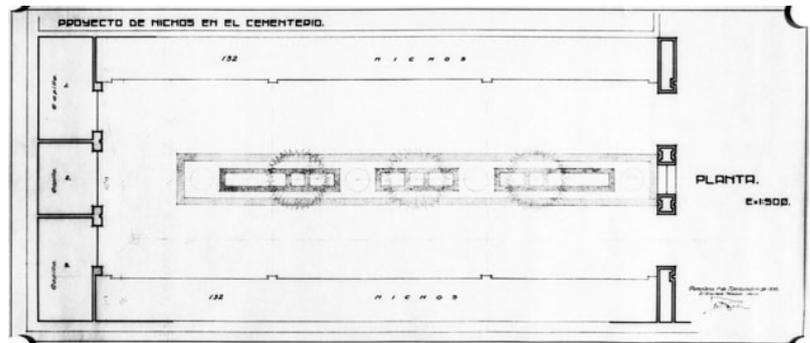
81. Edificio de viviendas.

Carlos III, 24, c/v San Fermín, 37.
Luz y Sancho, S.L.
Luz y Sancho, S.L. (Constructor).
1938.
Archivo: FVE. (VE081_0681_38).



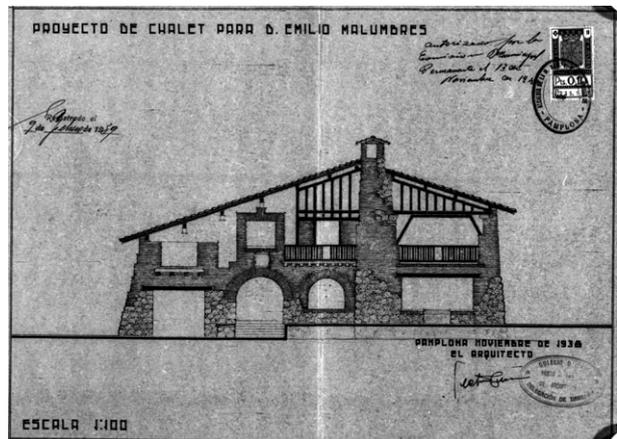
82. Grupos de nichos.

Cementerio.
Ayuntamiento de Pamplona.
1938.
Archivo: FVE.
(VE082_2856_38).



83. Casa para D. Emilio Malumbres.

Cº Sarriguren, c/v Cº Badostain (Beloso Alto).
Emilio Malumbres.
Huarte y Cía. (Constructor).
1938.
Archivo: FVE. (VE083_2546_38).



83a. Parador "San Antonio".

Hernani (Guipúzcoa).
1938.
Archivo: AFE.
Hoy desaparecido.



84. Edificio de viviendas.

Carlos III, 55, c/v Gorriti.
V́ctor Marqués Carnicer.
1939.
Archivo: FVE. (VE084_39).

85. Portal Nuevo.

Avda. Guipúzcoa.
Ayuntamiento de Pamplona.
1939.
Archivo: FVE. (VE085_39).

En este proyecto Víctor Eusa construyó una puerta monumental de acceso a la ciudad, imitando las *Portes de ville* de Boullée.

En la actualidad es la entrada más digna que posee la ciudad.



86. Casa para D. Sebastián Larrea.

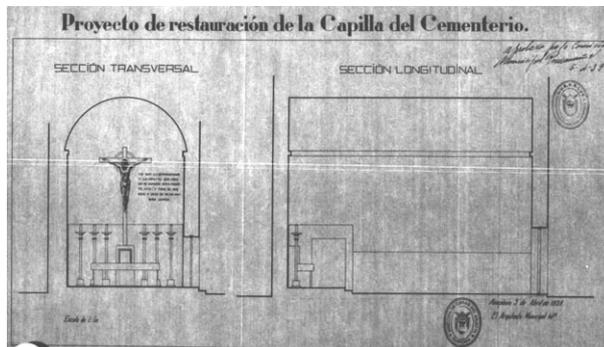
Entre calle Joaquín Beunza y camino de los Enamorados.
Sebastián Larrea.
1939.
Archivo: FVE. (VE086_39).

87. Casa para D. Dionisio Inza.

Beloso Alto.
Dionisio Inza.
1939.
Archivo: FVE. (VE087_39).

88. Restauración de la Capilla del Cementerio.

Cementerio.
Ayuntamiento de Pamplona.
1939.
Archivo: FVE. (VE088_2772_39).

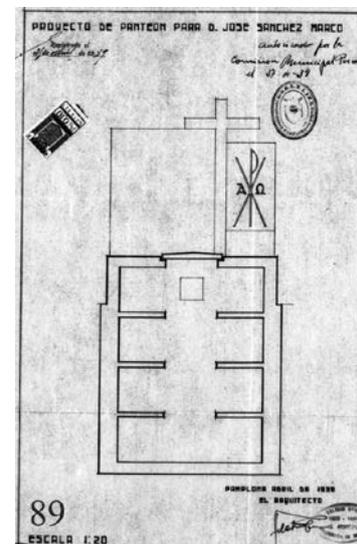


89. Panteón para D. José Sánchez Marco.

Cementerio.
José Sánchez Marco.
Marcelino Arizmendi (Constructor).
1939.
Archivo: FVE. (VE089_2770_39).

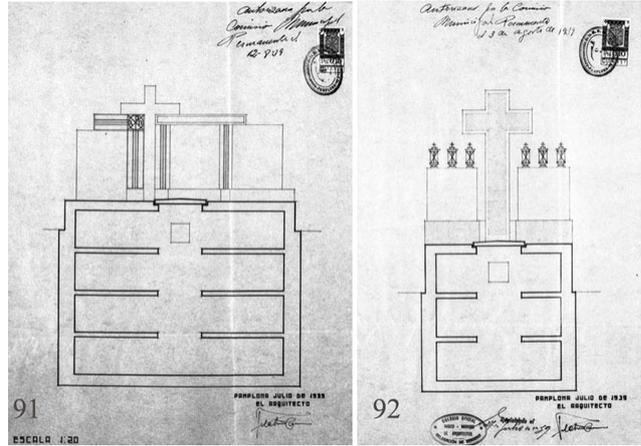
90. Panteón para D. Carlos Lezaun.

Cementerio.
Carlos Lezaun.
Asurmendi y Cía. (Constructor).
1939.
Archivo: FVE (VE090_39).



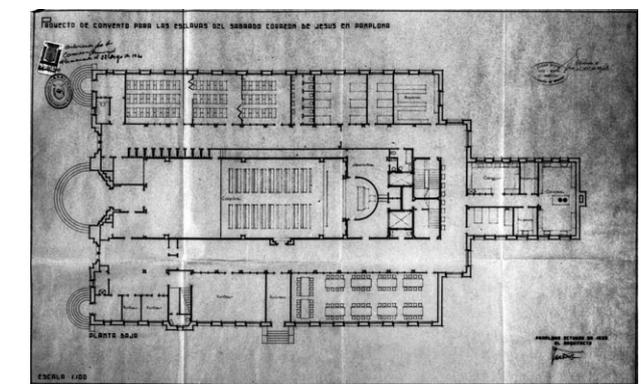
91.Panteón para D. Pablo Torres.

Cementerio.
Pablo Torres.
1939.
Archivo: FVE (VE091_2763_39).



92.Panteón para Dña. Úrsula Belascoáin.

Cementerio.
Úrsula Belascoáin.
Tomás Perurena (Constructor).
1939.
Archivo: FVE (VE092_2766_39).

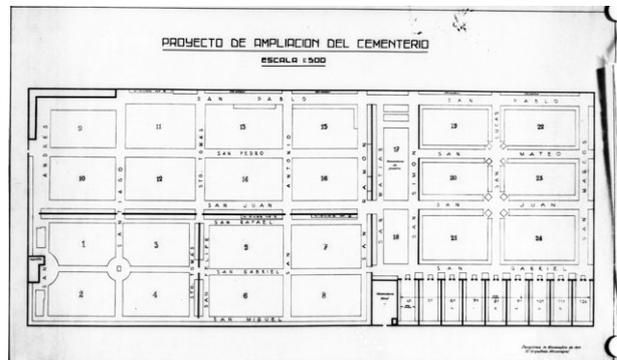


93.Convento para las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús.

Avda. Villaba, 6.
RR.MM. Esclavas del Sagrado Corazón.
Rufino Martinicorena Cenizo
(Constructor).
1939.
Archivo: FVE. (VE093_2535_39).

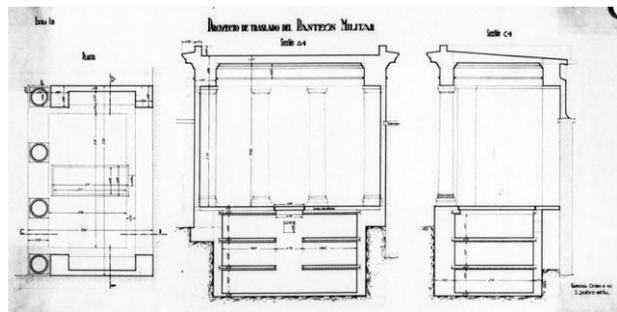
94.Ampliación del Cementerio.

Cementerio.
Ayuntamiento de Pamplona.
1939.
Archivo: FVE (VE094_2855_39).



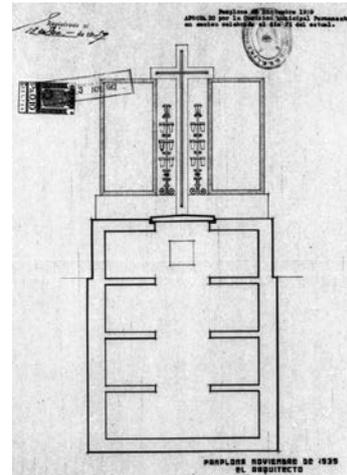
95.Traslado de panteón militar.

Cementerio.
Ayuntamiento de Pamplona.
1939.
Archivo: FVE (VE095_2850_39).



96.Panteón para Dña. Juliana Aramburu.

Cementerio.
 Juliana Aramburu.
 Tomás Perurena (Constructor).
 1939.
 Archivo: FVE (VE096_2760_39).



97.Monumento a los Caídos

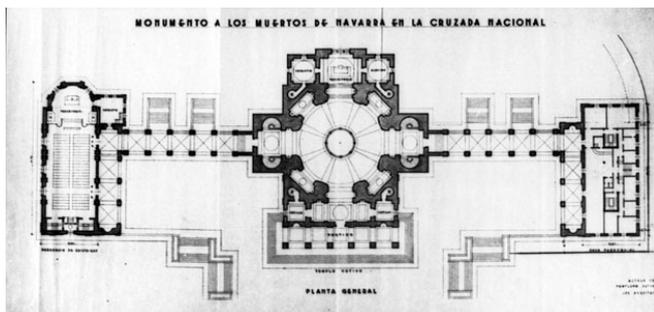
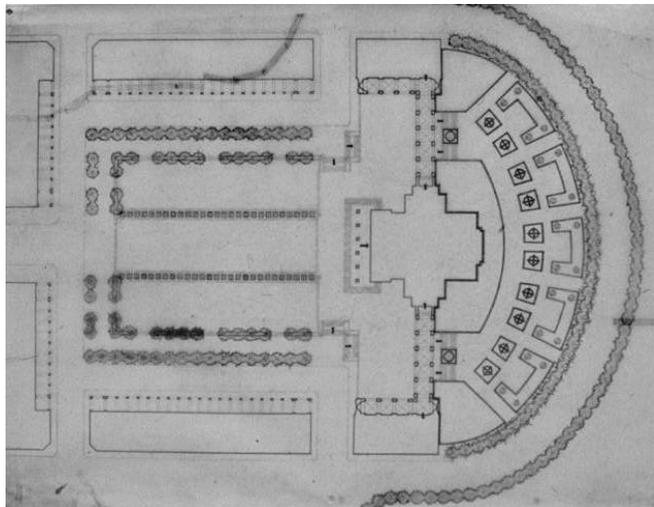
Plaza Conde de Rodezno.
 Diputación Provincial de Navarra.
 San Martín (Constructor).
 1940 (?). (Con José Yáñez Larrosa).
 Archivo: FVE (VE097_2953_40).

El Ayuntamiento de Pamplona y la Diputación, promovieron la construcción de una “Iglesia Funeraria como homenaje a los muertos de la cruzada.

Se encargaron de este proyecto V. Eusa y J. Yáñez. Para ello fue necesario modificar el diseño urbano en el extremo sur de la Avda. Carlos III para adecuarlo a las exigencias formales del proyecto.

Dado el carácter conmemorativo del edificio, y para que la solemnidad del monumento no fuera interferida por ningún “espectáculo o reunión” se colocó en el centro del espacio público un estanque.

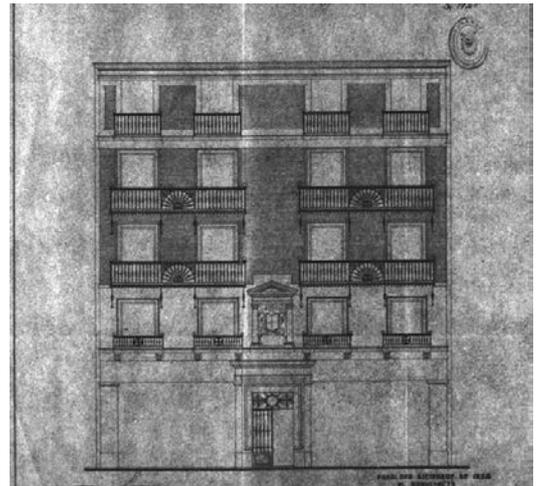
Las pinturas conmemorativas de los techos fueron realizadas por Stolz y representan alegorías religiosas y guerreras de Navarra, S. Fco Javier y su predicación, Sancho el Fuerte y las guerras civiles, Romerías, etc.



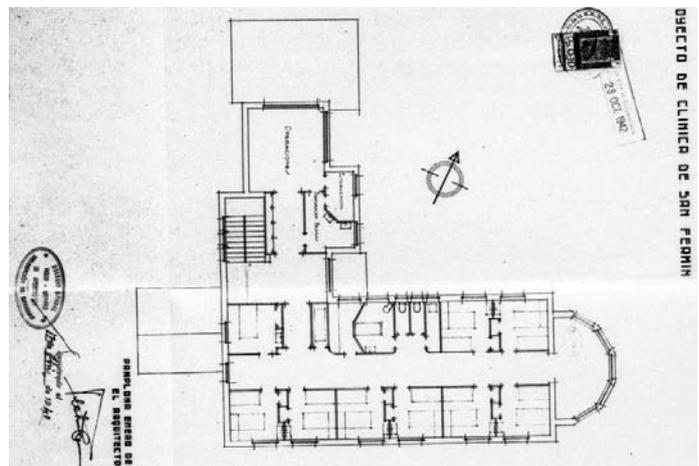
- 98. Edificio de entrada al Cementerio.**
Cementerio.
Ayuntamiento de Pamplona.
1940.
Archivo: FVE (VE098_2870_40).



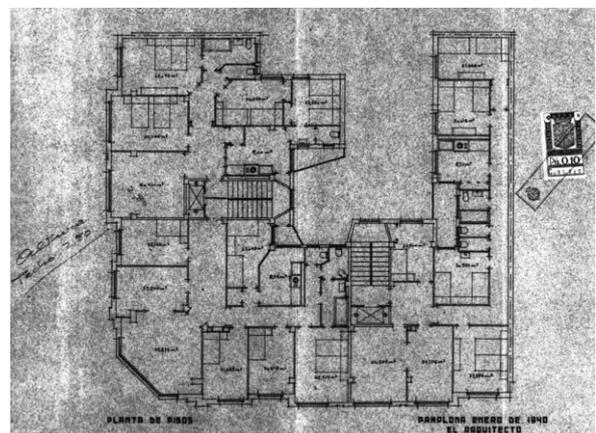
- 99. Edificio de viviendas.**
Zapatería, 43.
Erroz y San Martín.
Erroz y San Martín (Constructor).
1940.
Archivo: FVE (VE099_2533_40)



- 100. Clínica San Fermín.**
Fuerte del Príncipe.
Arturo Arrondo y López.
1940.
Archivo: FVE (VE100_0779_40).

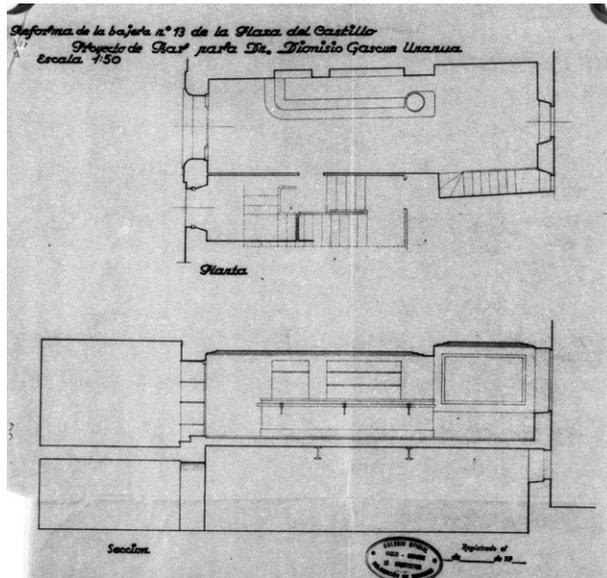


- 101. Edificio de viviendas.**
Carlos III, 34, c/v Gorriti, 24.
José Soroa.
1940.
Archivo: FVE (VE101_0863_40).



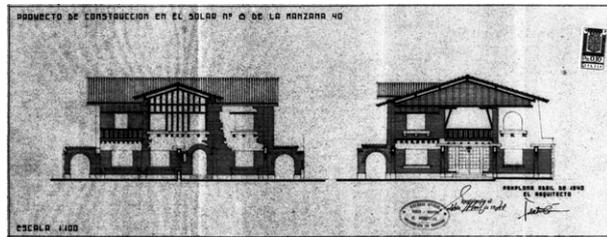
102.Bar en la Pza. del Castillo para D. Dionisio Gascue.

Plaza del Castillo, 13.
Dionisio Gascue Unánua.
1940.
Archivo: FVE (VE102_2543_40).



103.Dos casas adosadas para D. Ambrosio Larumbe.

Padre Calatayud, c/v San Fermín.
Ambrosio Larumbe.
1940.
Archivo: FVE (VE103_0793_40).



104.Edificio de viviendas.

Tafalla, 19.
María de Aranzadi y Rodríguez.
1940.
Archivo: FVE (VE104_40).

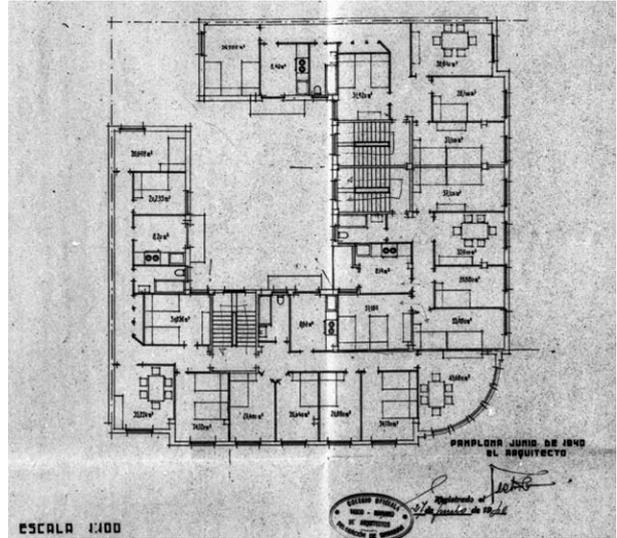
105.Edificio de viviendas, oficinas y cine “Avenida”.

Avda. San Ignacio, 8, c/v Fdez. Arenas, 1,
c/v García Castañón.
Erroz y San Martín.
Erroz y San Martín (Constructor). 1940.
Archivo: FVE (VE105_40).



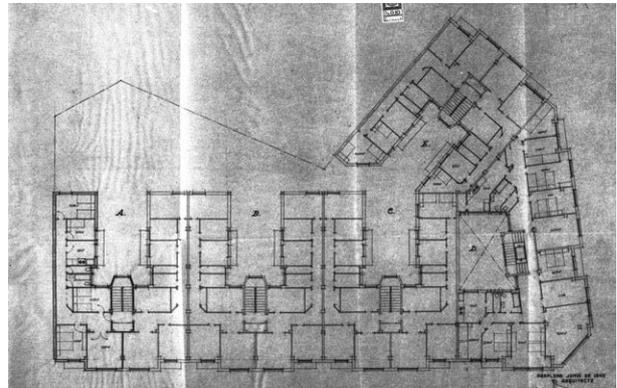
106. Edificio de viviendas.

Paulino Caballero, 31-33, c/v Tafalla, 21.
Doroteo Frías Moreno.
1940.
Archivo: FVE (VE106_0839_40).



107. Edificio de viviendas.

Avda. Zaragoza, 15-21, c/v Avda. Galicia,
c/v San Fermín, 38.
Pedro Zamarbide.
Pedro Zamarbide (Constructor).
1940.
Archivo: FVE (VE107_0940_40).



108. Colegio para las MM. del Sagrado Corazón de Jesús.

Media Luna, 43 (Colonia Argaray).
MM: del Sagrado Corazón de Jesús.
Rufino Martinicorena (Constructor).
1940.
Archivo: FVE (VE108_40).

109. Panteón para las Esclavas del Sagrado Corazón.

Cementerio.
Esclavas del Sagrado Corazón.
1940.
Archivo: FVE (VE109_40)

109a. Iglesia de San Antonio y Panteón de los italianos.

Zaragoza
1940.

V. Eusa fue invitado en el año 1940 a realizar un estudio de Torre Funeraria, Iglesia y Convento de Capuchinos en Zaragoza para Panteón de "italianos muertos en la cruzada española"; así como



servicios de culto. A esta convocatoria también fueron invitados arquitectos italianos, y fue en Roma donde se resolvió que sería Eusa el arquitecto encargado del proyecto. La ejecución duró cinco años y según Eusa, fue un “trabajo intensivo”. En las paredes interiores de la Torre están depositados los restos de 3.500 combatientes.

La Torre estaba proyectada con 74 metros de altura; pero la situación política de Italia en esas fechas obligó a detener la obra cuando ésta tenía 30 metros construídos.

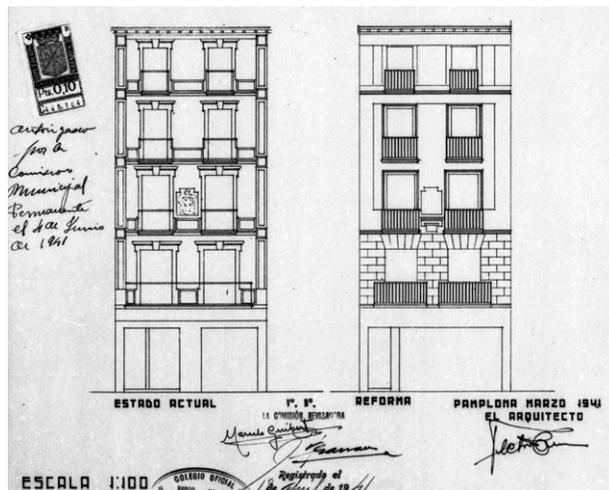


109b.Sanatorio “Ondarra”.

Biurrun (Navarra)
Caja de Ahorros de Navarra
1940.

110.Reforma total de edificio.

Pozoblanco, 12.
Fructuoso Ardanaz.
1941.
Archivo: FVE (VE110_2551_41).



111.Edificio de viviendas.

Tejería, 13.
Carlos Lostao Itúrbide.
1941.
Archivo: FVE (VE111_41).

112.Casa para el guarda en la finca de D.

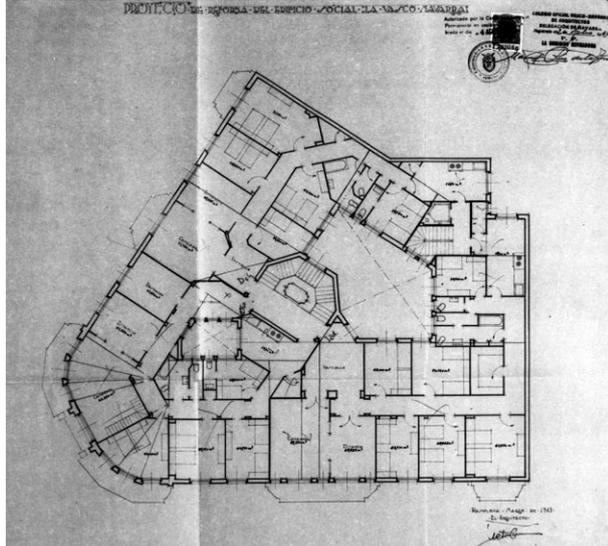
Emilio Malumbres.
Cº de Sarriguren (Beloso Alto).
Emilio Malumbres López.
1941.
Archivo: FVE (VE112_41).

117. Edificio de viviendas.

San Fermín, 31-33, c/v Amaya, 14.
Trinidad Zalba Leránoz.
Trinidad Zalba Leránoz (Constructor).
1943 (?).
Archivo: FVE (VE117_1050_43).

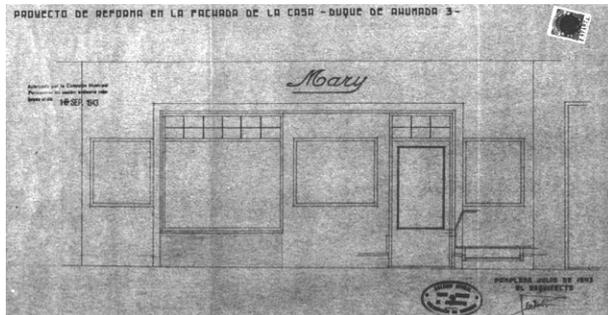
118. Reforma del edificio social de “La Vasco-Navarra”.

San Ignacio, 7, c/v Avda. Roncesvalles, 8.
La Vasco-Navarra.
1943.
Archivo: FVE (VE118_1024_43).



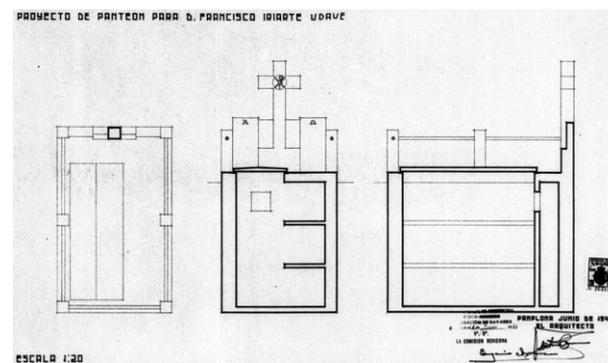
119. Reforma de planta baja.

Duque de Ahumada, 3.
Doroteo Álvaro.
1943.
Archivo: FVE (VE119_2563_43).



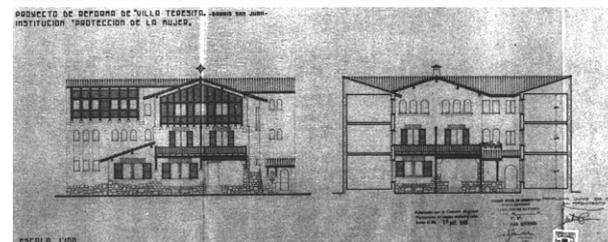
120. Panteón para D. Francisco Iriarte.

Cementerio.
Francisco Iriarte.
Tomás Perurena (Constructor).
1944.
Archivo: FVE (VE120_2774_44).



121. Reforma y ampliación de “Villa Teresita”.

Barrio de San Juan.
Institución “Protección de la mujer”.
Hijos de Secundino Erroz (Constructor).
1944.
Archivo: FVE (VE121_2571_44).



122.Reforma de casa.

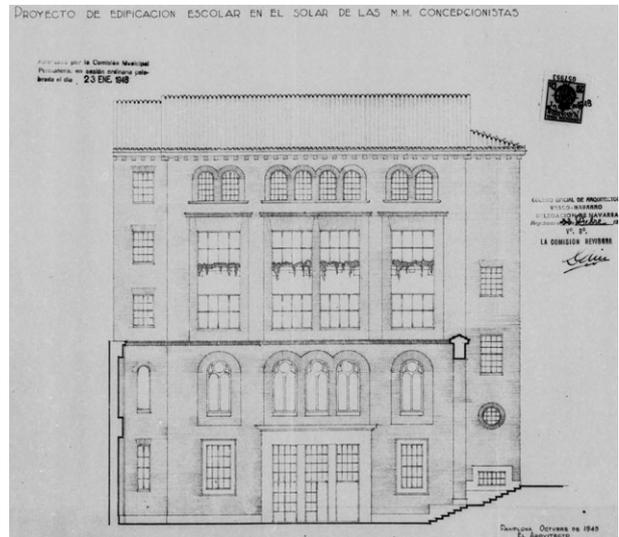
Ansoleaga, 31.
Miguel Bergerandi Fernández.
1944.
Archivo: FVE (VE122_44).

123.Edificio de viviendas.

Gorriti, 22-22 bis.
Doroteo Frías Moreno.
Doroteo Frías Moreno (Constructor).
1945.
Archivo: FVE (VE_123_45).

124.Ampliación del colegio de las RR. MM.

Concepcionistas.
General Chinchilla.
RR. MM. Concepcionistas.
Rufino Martinicorena (Constructor).
1945.
Archivo: FVE (VE124_2578_45).

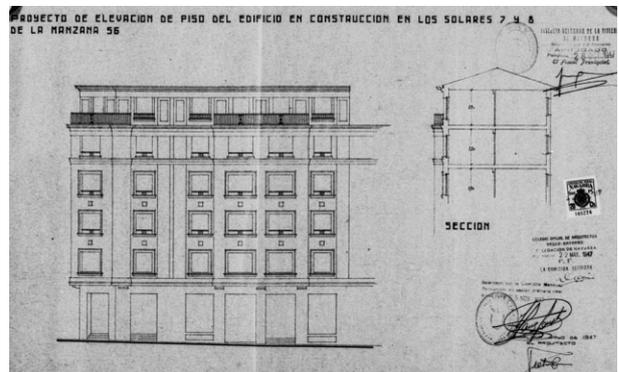


124a.Ayuntamiento y Escuelas.

Olite
1945.

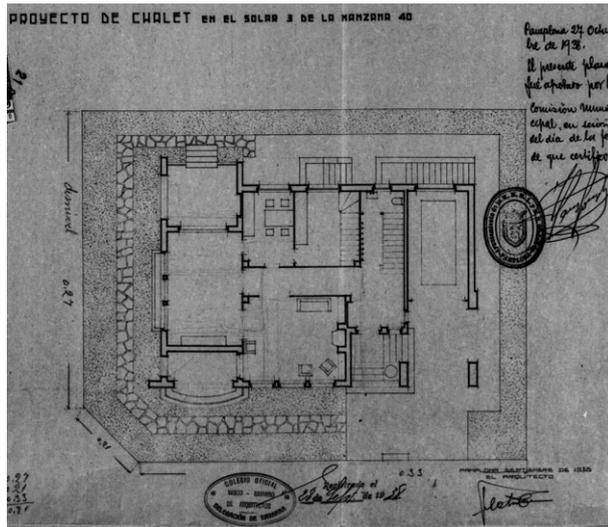
125.Edificio de viviendas.

Amaya, 16-20, c/v Tafalla, 14-16.
Trinidad Zalba Leránoz.
Trinidad Zalba Leránoz (Constructor).
1946 (?).
Archivo: FVE (VE125_1339_46).



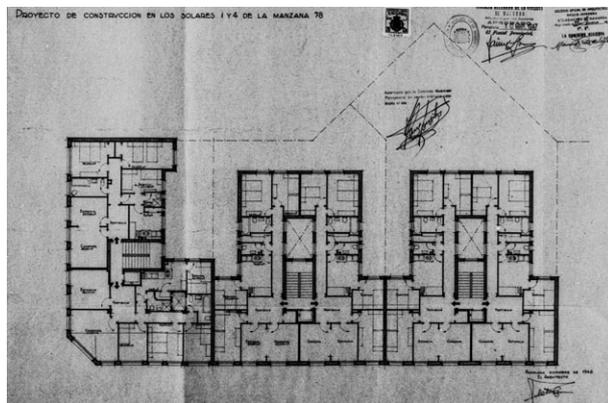
126. Casa para D. Joaquín Sancho.

Navarro Villoslada, c/v Padre Calatayud.
Joaquín Sancho.
Luz y Sancho (Constructor).
1946.
Archivo: FVE (VE126_2975_46).



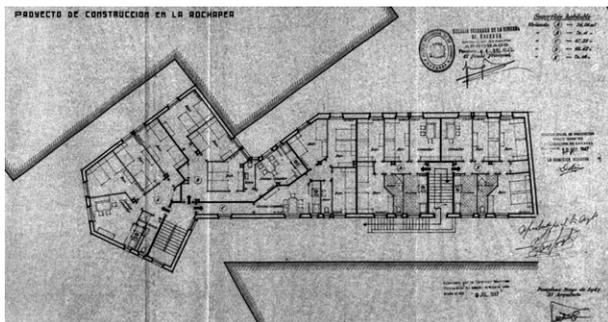
127. Edificios de viviendas.

Carlo III, 65-69, c/v Castillo de Maya.
Inmobiliaria Navarra, S.A.
San Martín (Constructor).
1946.
Archivo: FVE (VE127_1232_46).



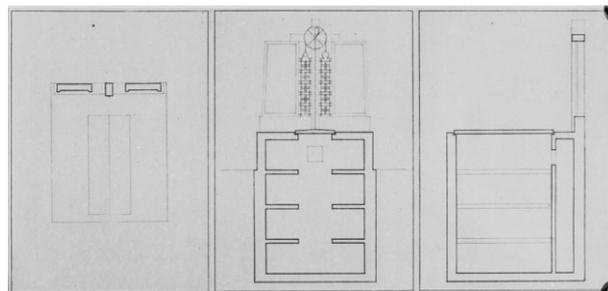
128. Edificios de viviendas.

Avda. de San Jorge (Barrio de San Juan).
Marco y Cía.
Marco y Cía. (Constructor).
1947.
Archivo: FVE (VE128_2582_47).



129. Panteón para D. Antonio Fargas.

Cementerio.
Antonio Fargas Arazuri.
Isidro Senosiain.
1947.
Archivo: FVE (VE129_2778_47)



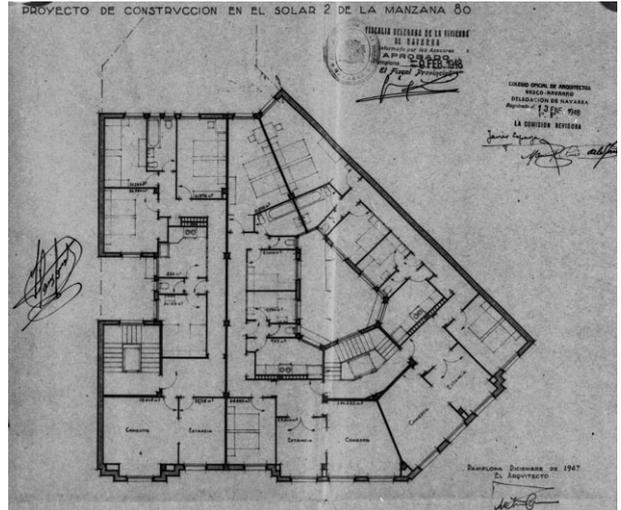
130. Edificios de viviendas (Proyecto).

Castillo de Maya, 27, c/v Pza. Blanca de Navarra.

José Goicoechea Aranguren.

1947.

Archivo: FVE



130a. Cine "Coliseo"

Eibar (Guipúzcoa).

1947.

131. Edificios de viviendas (Proyecto).

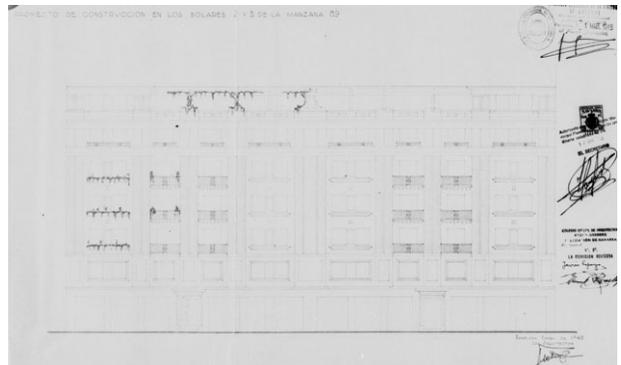
Pascual Madoz, 5.

Dorotea Frías.

Dorotea Frías (Constructor).

1948.

Archivo: FVE (VE131_1429_48).



132. Reforma de pastelería "Alfaro".

Chapitela, 16.

Javier Alfaro Remón.

1948.

Archivo: FVE (VE132_48).



133. Monumento a Goyarre.

Jardines de la Taconera.

Ayuntamiento de Pamplona.

1948.

Archivo: FVE (VE133_48).

134. Casa Sacerdotal del Buen Pastor.

Pza. de Santa M^a la Real.

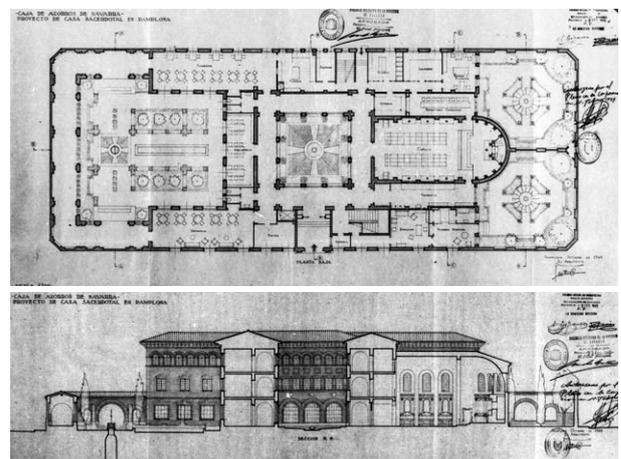
Caja de Ahorros de Navarra.

San Martín (Constructor).

1948.

Archivo: FVE (VE134_2568_48).

(VE134_2590_48).



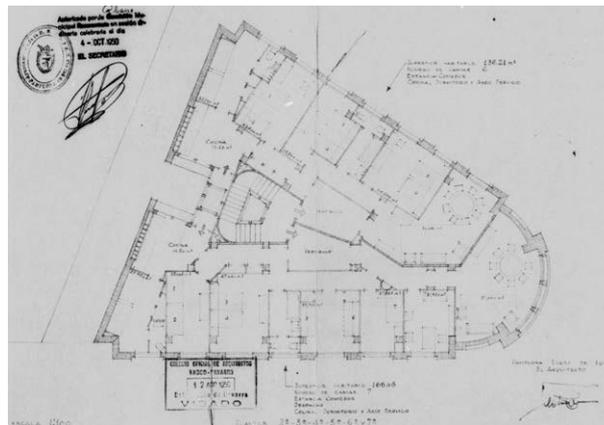
135. Edificio Aurora.

Bergamín, 2, c/v San Ignacio.
Compañía de Seguros "Aurora" S.A.
Huesa Hnos. (Constructor).
1949.
Archivo: FVE (VE135_1572_49).

Este edificio muestra la rigidez de una arquitectura que por imperativos ideológico se veía en la tesitura de sacrificar la función a favor de la representación.

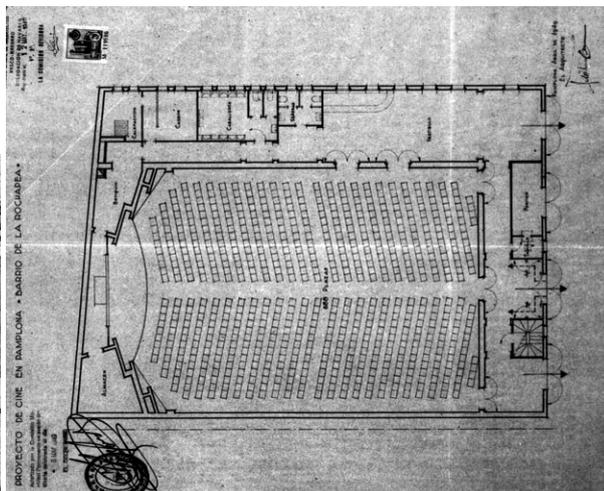
Los avances de las propuestas artísticas de las décadas anteriores se vieron seriamente dañadas por una actitud que recuperaba la forma histórica del pasado dando como resultado una arquitectura expresivamente anacrónica.

Salvo las plantas baja y primera que no tienen uso de vivienda, las restantes (2ª a 7ª) se ven seriamente perjudicadas por una forma que en el chaflán no acaba por resolver adecuadamente la sala de las viviendas.



136. Cine Rochapea.

Ctra. Villaba (Barrio Rochapea).
Félix Zozaya Flores (Gerente de S.A.I.D.E.) S.A. 1949.
Archivo: FVE (VE136_2592_49).



136a. Ampliación del Hotel Ayestaran

Lecumberri (Navarra)

1949.

Archivo: AFE.

Esta ampliación añadía al hotel, una nueva ala de habitaciones con comedor en planta baja. El estilo vernáculo “neo-vasco” continúa en este añadido manteniendo en el entorno rural de Lekunberri la unidad expresiva del conjunto.



136b. Basílica del Puy

Estella (Navarra).

1949 (Proyecto definitivo).

Financiada por suscripción popular.

En el estado actual tan solo la basílica (al fondo de la imagen) se corresponde con el proyecto inicial de Víctor Eusa.



137. Ampliación de “Villa Adriana”.

Cº Sarriguren, c/v Ctra. Francia.

Félix Huarte.

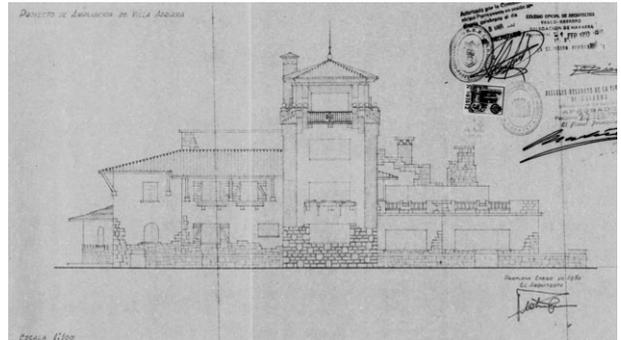
Huarte y Cía. (Constructor).

1950.

Archivo: FVE (VE137_2603_50).

V. Eusa proyectó la ampliación de “Villa Adriana” con una torre de cuatro alturas.

En ella completó los servicios de la vivienda con un Despacho en (p. baja), una Biblioteca (p.1), un Estudio (p.2) y un Mirador (p.3).



138. Parroquia de San Miguel Arcángel.

Bergamín, 19 (Pza. de la Cruz), c/v San Fermín, 18.

Parroquia de San Miguel

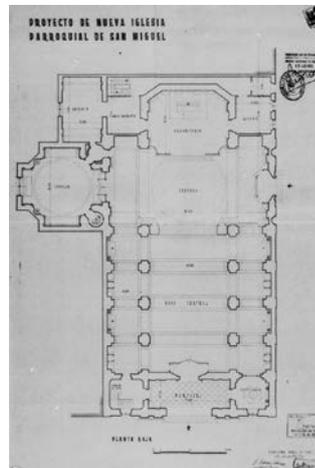
San Martín, S.A.

1950.

Archivo: FVE (VE138_1539_50).

(VE138_1553_50).

En este proyectó V. Eusa colaboró con J.Yárnoz. Y al igual que el “Monumento a los Caídos” utiliza las referencias históricas del Renacimiento español como signo identitario de un “estilo nacional”.



139.Reforma de puerta principal del Palacio de Navarra.

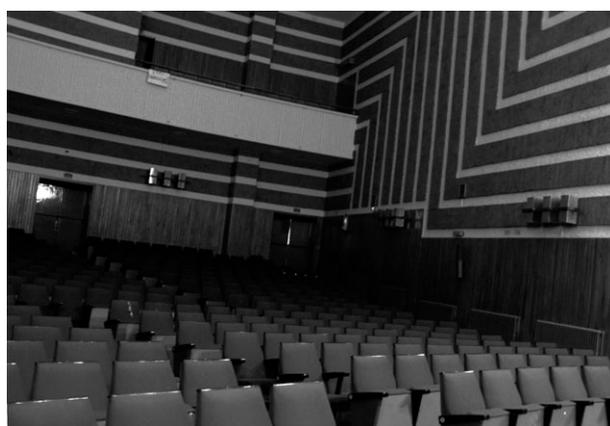
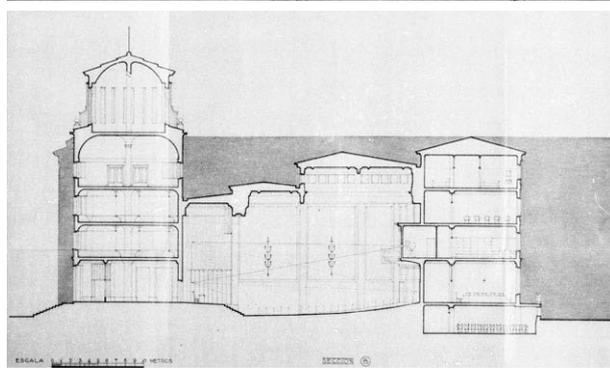
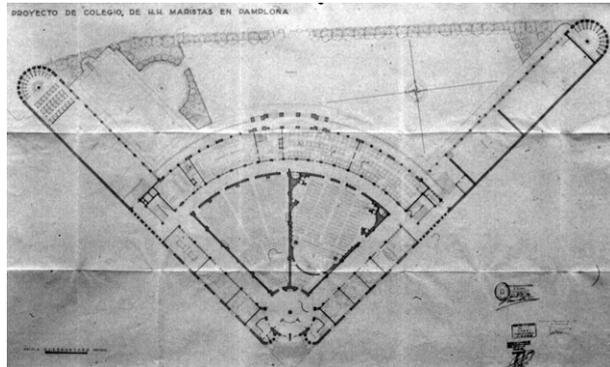
Paseo de Sarasate.
 Diputación Foral de Navarra.
 1951 (?).
 Archivo: FVE

140.Colegio San Luis (HH. Maristas)

Sangüesa, 26, c/v Tafalla, c/v Avda. Galicia.
 HH. Maristas
 1951.
 Archivo: FVE (VE140_1846_51).

Este colegio muestra la contradicción entre el pensamiento de una planta que sugiere la forma mecanicista de una estética que ya había sido ensayada por la vanguardia europea y la representación obligada en el proyecto de un estilo historicista impuesto por las condiciones socio-políticas del régimen político. En la planta el arquitecto muestra de forma más sincera su verdadera voluntad plástica, frente a unos alzados que en su representación equívoca disimulan tras el ladrillo apilastrado, el atrevimiento de una arquitectura más cosmopolita. Una arquitectura que *sotto voce* proclama el ánimo vivo por experimentar las nuevas formas en una muestra de simpatía por esos otros prototipos como el *Novocomun* de G. Terragni o el Club Zuyev de I. Golossov que sí lograron mostrar más abiertamente su ideal estético.

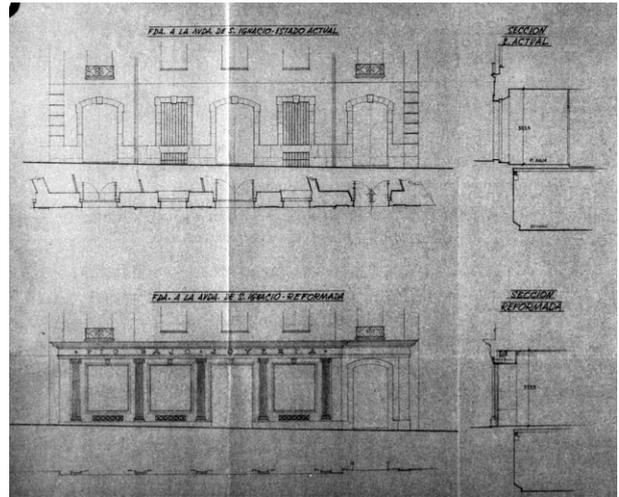
En el interior del Salón de Actos el tratamiento lineal del ornamento remite a influencias wrightianas que también podemos encontrar en contemporáneos de Eusa como L. Gutiérrez Soto.



141. Joyería para D. Pío Bajo.

Avda. San Ignacio.
Pío Bajo.
1952.

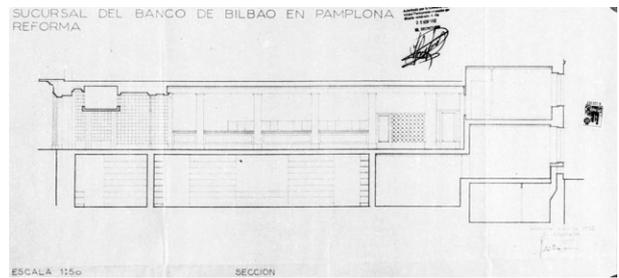
Archivo: FVE (VE141_1710a_52).



142. Sucursal del Banco Bilbao.

Pza. del Castillo, 37, c/v Pozoblanco, 15.
Banco de Bilbao.
San Martín, S.A.
1952.

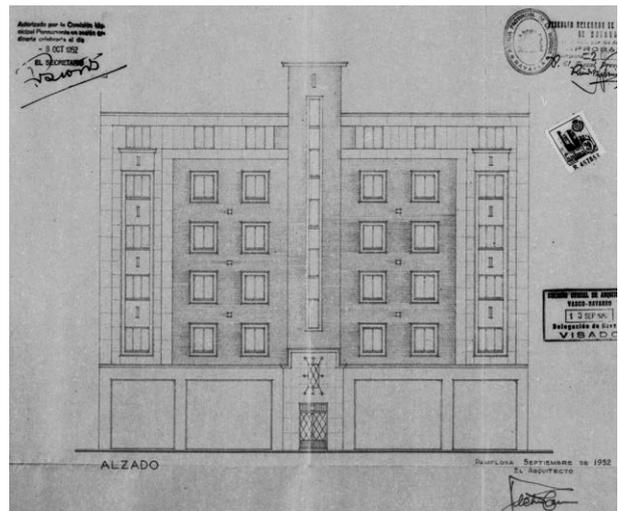
Archivo: FVE (VE142_2611_52).



143. Edificio de viviendas.

Avda. Galicia, 9.
Joaquina Elcano (Vda. de Justo Martinicorena)
1952.

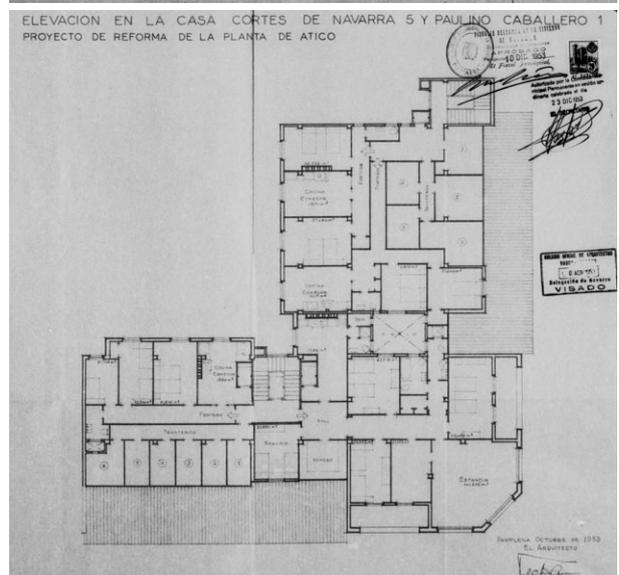
Archivo: FVE (VE143_1742_52).



144. Reforma de edificio.

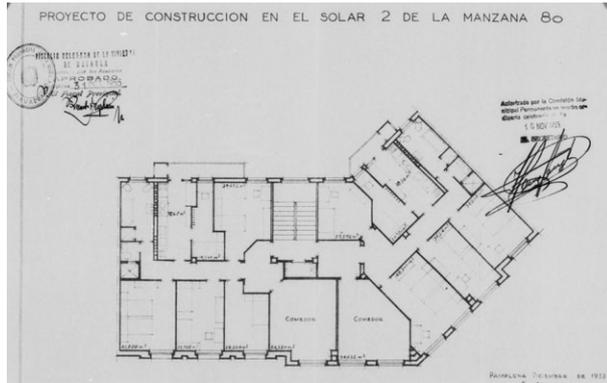
Cortes de Navarra, 5, c/v Paulino Caballero, 1.
Bernando Echamendi.
San Martín, S.A.
1953.

Archivo: FVE (VE144_1766_53).



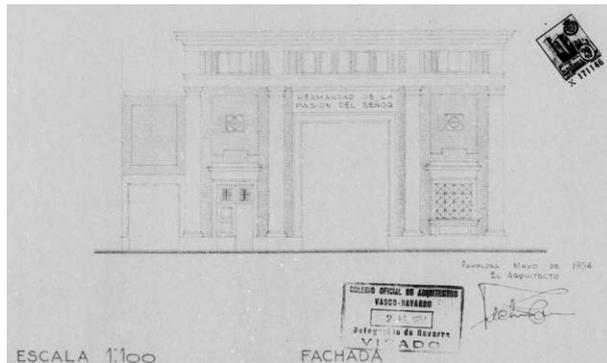
145. Edificio de viviendas.

Castillo de Maya, 27, c/v Pza. Blanca de Navarra.
 Celestino Seminario.
 1953.
 Archivo: FVE (VE145_1406_53).



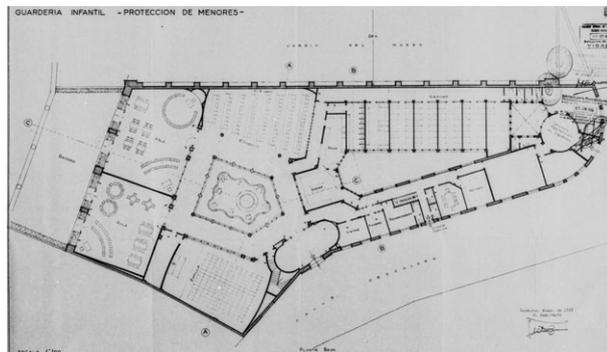
146. Edificio para la Hermandad de la Pasión.

Dormitería, 13.
 Hermandad de la Pasión.
 Jesús Chocarro (Constructor).
 1954.
 Archivo: FVE (VE146_2617_54).



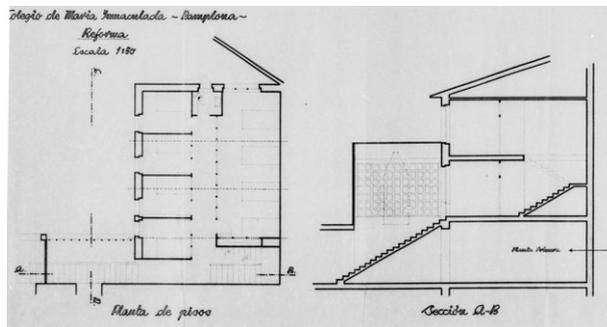
147. Guardería infantil.

Descalzos.
 Junta de Protección de Menores.
 1955.
 Archivo: FVE



148. Reforma en el Servicio Doméstico.

Avda. Roncesvalles, 1, c/v Amaya.
 Hijas de María Inmaculada.
 Pedro Zamarbide (Constructor).
 1955.
 Archivo: FVE (VE148_1862_55).

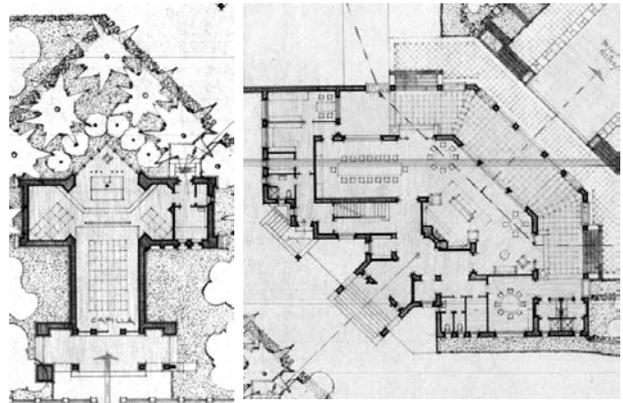
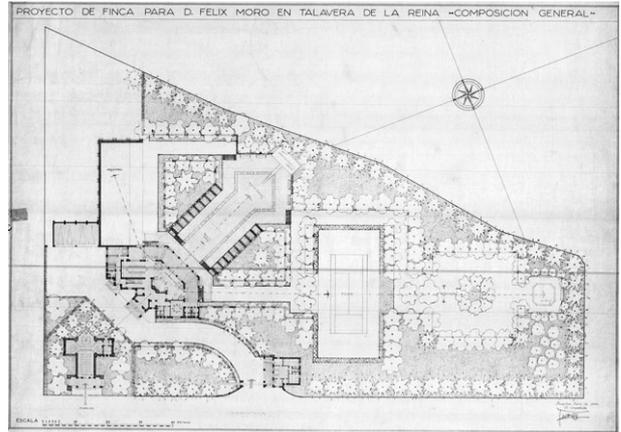


148a. Vivienda unifamiliar.

Talavera de la Reina (Toledo).
Félix Moro.
1955.
Archivo: AFE.

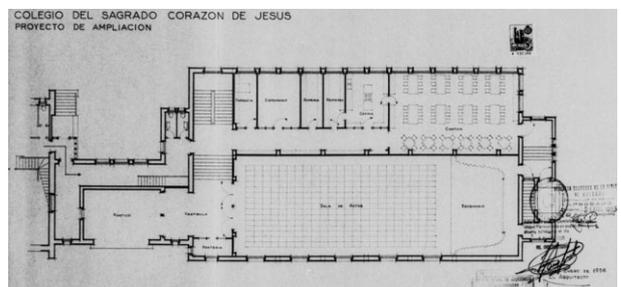
En el año 1955 V. Eusa proyectó para D. Félix Moro una “Finca de Vivienda y Recreo” en Talavera de la Reina. La finca disponía de vivienda zonas de juego con frontón, piscina para niños y adultos y una pista de tenis además de jardines para el paseo. A la izquierda del acceso había también una capilla exenta con acceso público. La Virgen fue tallada por Félix Gómez del taller de Ezcurdia.

La composición de la planta según la diagonal a 45° era muy habitual en las agrupaciones proyectadas por Eusa (Casa Misericordia, Vivienda Erroz, Seminario Conciliar, Maristas, etc) y lo emparenta con organizaciones similares de E. Mendelsohn (Double Villa, Charlottenburg -Berlín).



149. Ampliación del Colegio del Sagrado Corazón.

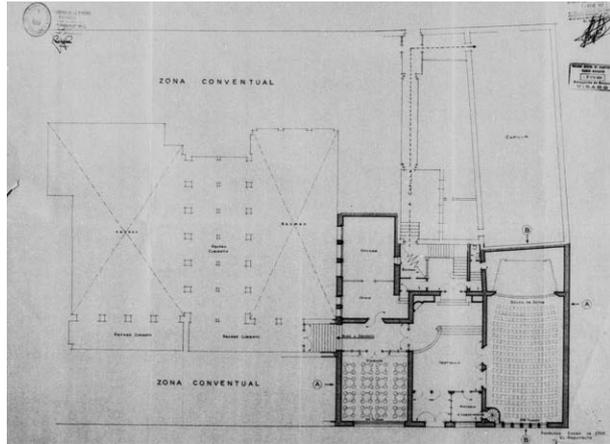
Media Luna, 43.
MM. del Sagrado Corazón.
1956.
Archivo: FVE (VE149_)



150.Reforma y Ampliación del Colegio Angélico de Santo Tomás.

Cuesta de Santo Domingo.
MM. Dominicas de la Enseñanza de la Inmaculada Concepción
1956.

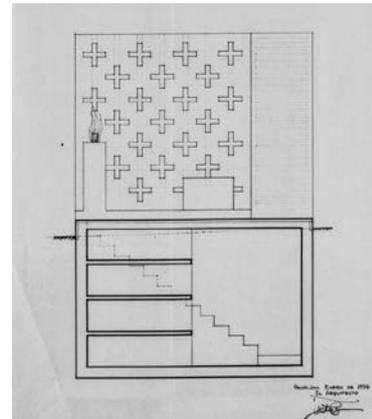
Archivo: FVE (VE150_2672_56).



151.Panteón para D. Carlos Eugui.

Cementerio.
Carlos Eugui.
1956.

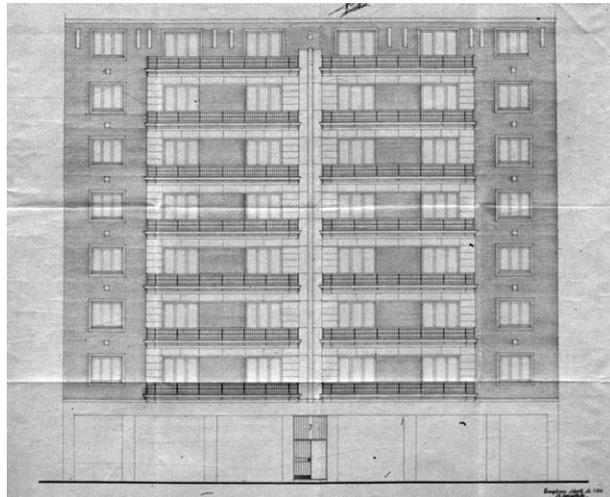
Archivo: FVE (VE151_2781_56).



152 y 153.Edificios de viviendas.

Aoiz, 6; Aoiz, 12 y Olite, 43.
Diputación Foral de Navarra.
1956.

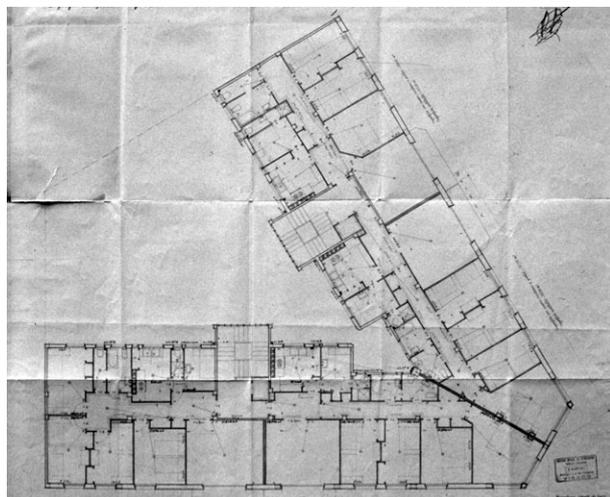
Archivo: FVE (VE152_2163a_56).
(VE153_2146_56).



154.Edificio de viviendas.

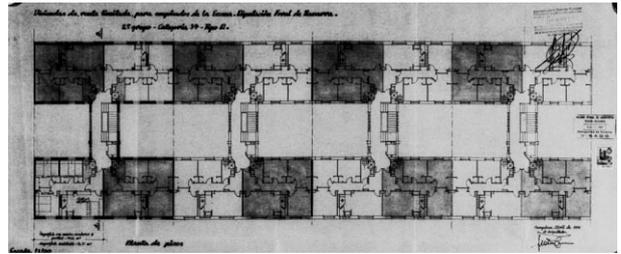
Aoiz, 4, c/v Aralar, 50; Aoiz, 10, c/v Olite, 46.
Diputación Foral de Navarra.
1956.

Archivo: FVE (VE154_2150a_56).



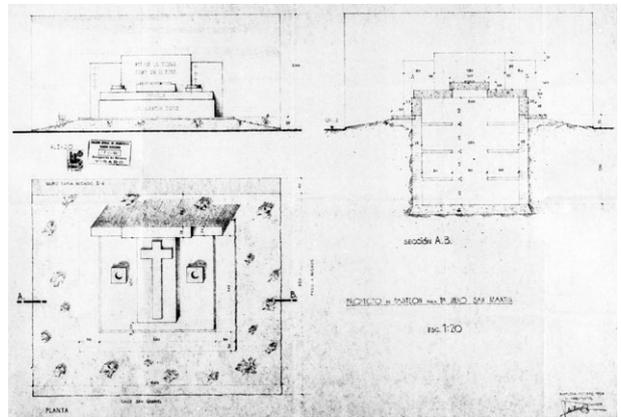
155. Edificio de viviendas.

Aralar, 34-42.
Diputación Foral de Navarra.
1956.
Archivo: FVE (VE155_2162_56).



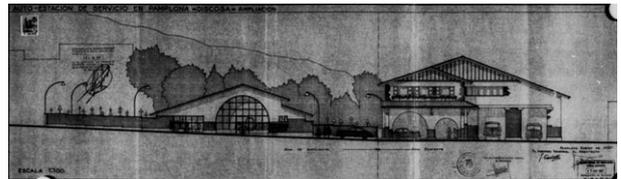
156. Panteón para D. Julio San Martín.

Cementerio.
Julio San Martín.
1956.
Archivo: FVE (VE156_2779_56).



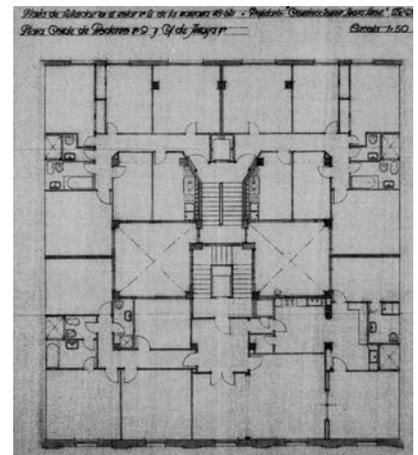
157. Ampliación de la estación de servicio "Discosa".

Avda. Guipuzcoa, 1.
Compañía Comercial Distribuidora S.A.
"Discosa".
1957.
Archivo: FVE (VE157_2635_57).



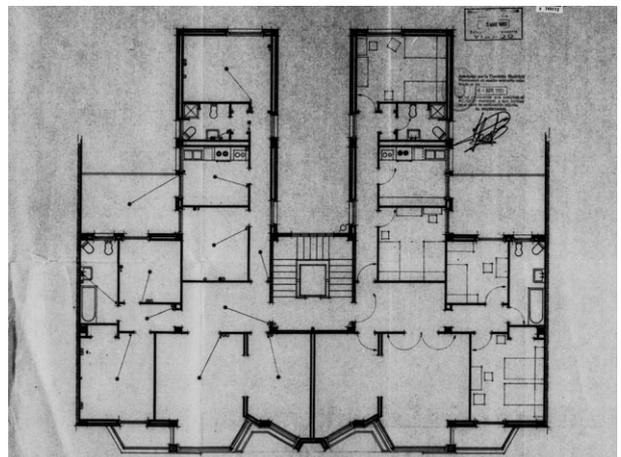
158. Edificio de viviendas.

Pza. Conde de Rodezno, 9, c/f Amaya, 40.
Huesa Hnos.
Huesa Hnos. (Constructor).
1957.
Archivo: FVE (VE158_2098_57).



159. Edificio de viviendas.

Olite, 41.
Diputación Foral de Navarra ("Sociedad Agrupación Calle Olite").
1957.
Archivo: FVE (VE159_2291_57).

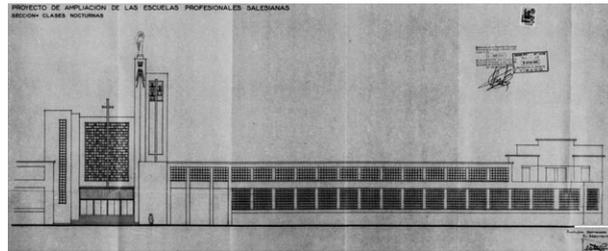
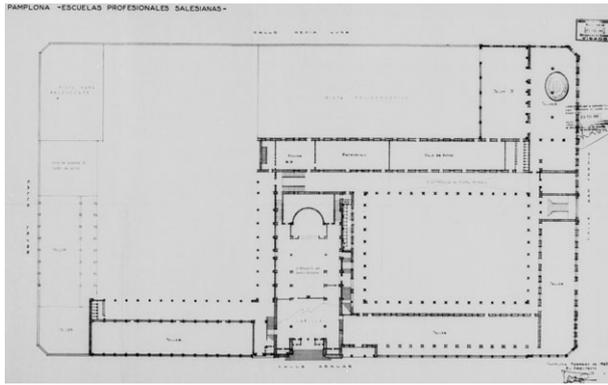


160. Escuelas Profesionales Salesianas.

Aralar, 7, c/v Leyre, c/v Media Luna, c/v San Fermín.
 PP. Salesianos.
 Goysa S.A. (Constructor)
 1957.
 Archivo: FVE (VE160_2644_57).

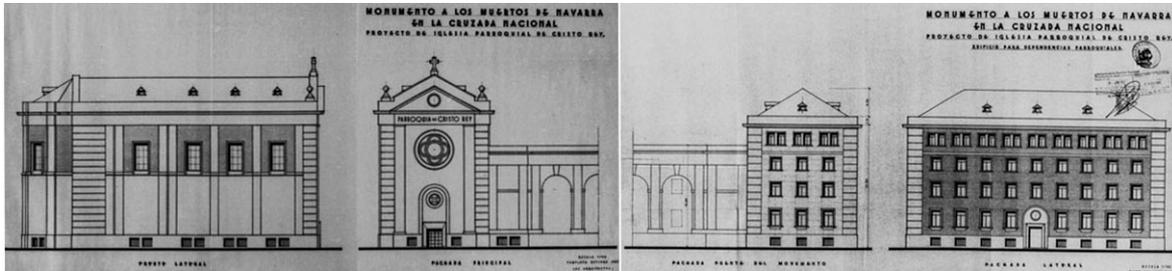
En la planta de traza netamente académica se aprecia la validez de un sistema de composición que Eusa no abandonó a lo largo de su carrera profesional.

La composición horizontal de la planta tan ordenada y geoméricamente dispuesta, en nada hace prever la variedad y riqueza formal que compone su frente urbano. Un frente que colabora eficazmente en la construcción de una imagen legible de la ciudad.



161. Iglesia y Casa parroquial de Cristo Rey.

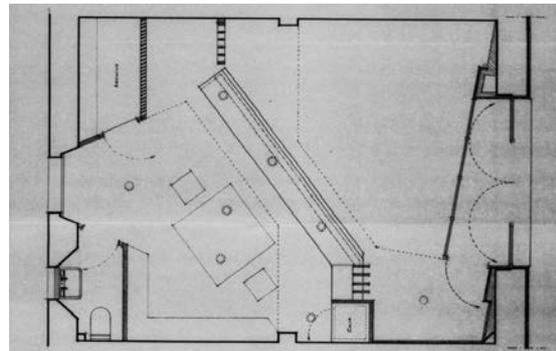
Pza. Conde de Rodezno.
 Parroquia de Cristo Rey.
 1957.
 Archivo: FVE



En este proyecto en el que Víctor Eusa colaboró con José Yárnoz, el pàlpito de la obra artística queda completamente anulado por la imitación de un modelo artístico que da como resultado un edificio pretencioso e inexpresivo.

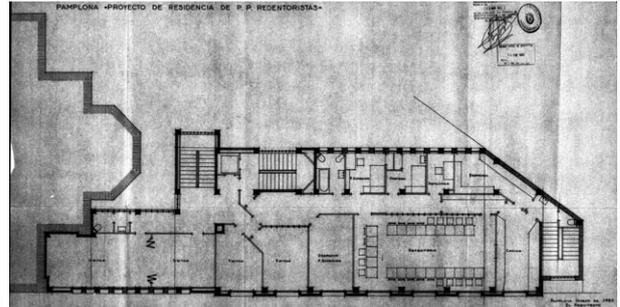
162. Sucursal de la Caja de Ahorro de Navarra.

Barrio de Echavacoiz.
 Caja de Ahorros de Navarra.
 Huesa Hnos. (Constructor).
 1958.
 Archivo: FVE (VE162_2684a_58).



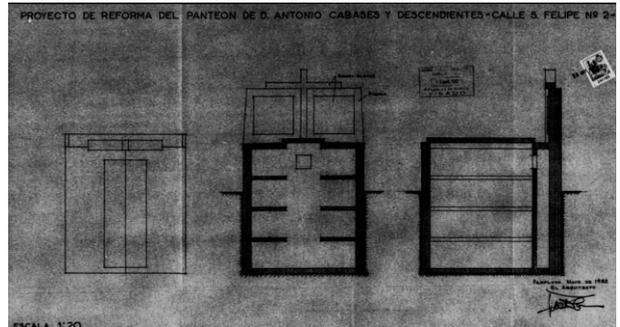
163. Residencia de los PP. Redentoristas.

Cortes de Navarra, 2.
PP. Redentoristas
1960.
Archivo: FVE (VE163_2356_60).



164. Reforma de Panteón para D. José Félix Cabasés.

Cementerio.
José Félix Cabasés Muñoz.
1962.
Archivo: FVE (VE164_2785_62).



165. Ampliación y reforma del colegio de las Hijas de María Inmaculada.

Avda. Roncesvalles, 1, c/v Amaya.
Hijas de María Inmaculada.
Pedro Zamarbide (Constructor).
1962.
Archivo: FVE (VE165_62).

Ver nº 12 para el proyecto original antes de la ampliación.



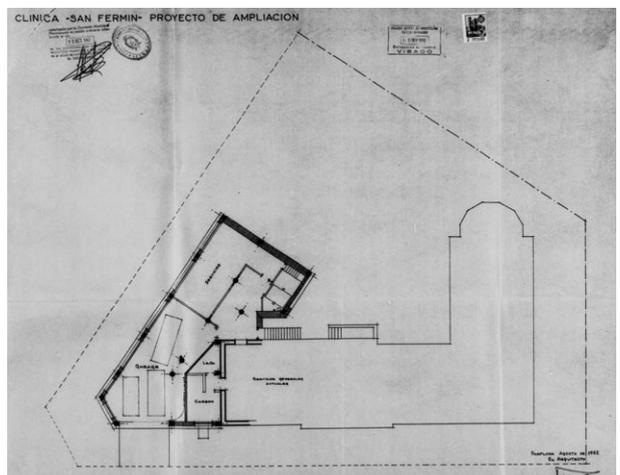
166. Sucursal de la Caja de Ahorros de Navarra.

San Cristóbal (Barrio de la Chantrea).
Caja de Ahorros de Navarra.
1962.
Archivo: FVE (VE166_2650_62).



167. Ampliación de la Clínica San Fermín.

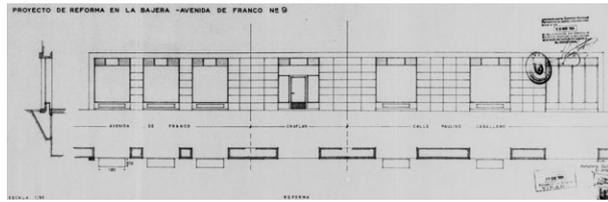
Avda. Galicia, 2.
Arturo Arrondo.
1962.
Archivo: FVE (VE167_2320_62).



168.Exposición, almacén y oficinas para “Zapatería Amorena”.

Avda. Baja Navarra, 9.
Miguel Ángel Oricain.
1963.

Archivo: FVE (VE168_2384_63).



168a.Guardería.

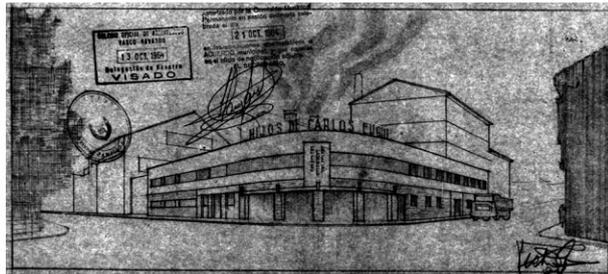
Barrio de la Magdalena
1963.

169.Reforma de fachada de la industria “Hijos de Carlos Eugui”.

Avda. Guipuzcoa, 15-17, c/v Avda. San Jorge.

Hijos de Carlos Eugui, S.A.
Hijos de Carlos Eugui, S.A. (Constructor).
1964.

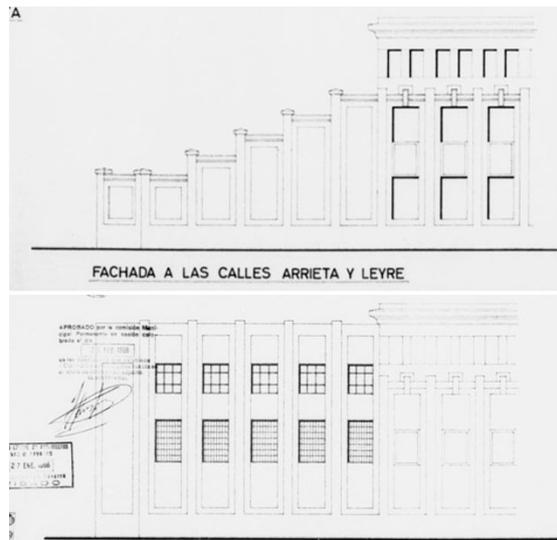
Archivo: FVE (VE169_2654_64).



170.Dos gimnasios en el colegio de los PP. Escolapios.

Olite, 1.
PP. Escolapios.
1966.

Archivo: FVE (VE170_2807_66).
(VE170_2810_66).



171.Elevación de tres plantas y ático.

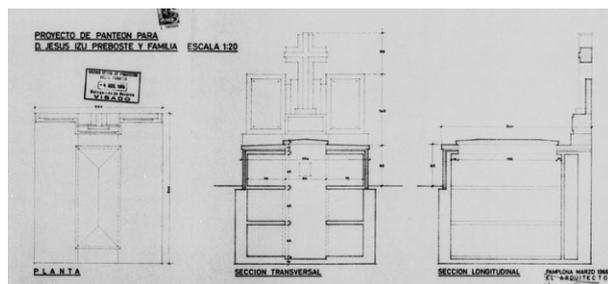
Paulino Caballero, 4.
San Martín, S.A.
San Martín, S.A. (Constructor).
1966.

Archivo: FVE

172.Panteón para D. Jesús Izu.

Cementerio.
Jesús Izu Preboste.
1966.

Archivo: FVE (VE172_2786_66).



173. Panteón para D. Isidoro Arraiza.

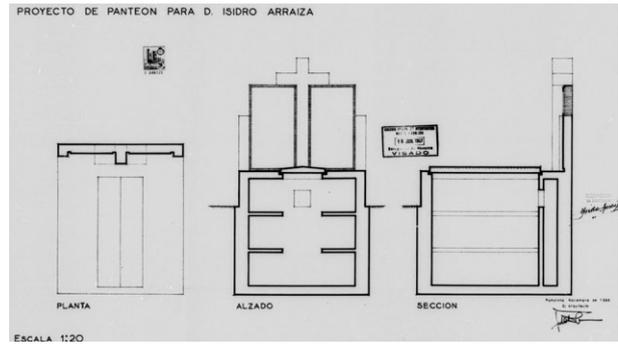
Cementerio.

Isidoro Arraiza.

Pedro Oficialdegui (Constructor).

1966.

Archivo: FVE (VE173_2787_66).



173a. Centro "Isterria".

Ibero (Navarra)

1969.
