Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

LA ARQUITECTURA DE VÍCTOR EUSA

TOMO I

Tesis Doctoral, 2016
Fernando Tabuenca González, arquitecto

LA ARQUITECTURA DE VÍCTOR EUSA

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

LA ARQUITECTURA DE VÍCTOR EUSA

TOMO I

Tesis Doctoral, enero 2016

Autor:

Fernando Tabuenca González, arquitecto

Director:

José Rafael Moneo Vallés, doctor arquitecto

TRIBUNAL

Nombrado por el Magnífico y Excelentísimo Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid el día 18 de diciembre de 2015.

Presidente	D. José Ignacio Linazasoro Rodríguez
Secretario	D. Ricardo Sánchez Lampreave
Vocal	D. Miguel Ángel Alonso del Val
Vocal	D. Eduardo De Miguel Arbonés
Vocal	D. Carlos Labarta Aizpún
Vocal suplente	D. Jesús María Aparicio Guisado
Vocal suplente	D. Antonio Pizza

Realizado el acto de defensa y lectura de la tesis el día 20 de enero de 2016 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Calificación:

El Presidente,

El Secretario,

Fdo. José Ignacio Linazasoro Rodríguez

Fdo. Ricardo Sánchez Lampreave

Los Vocales,

Fdo. Miguel Ángel Alonso del Val

Fdo. Eduardo De Miguel Arbonés

Fdo. Carlos Labarta Aizpún

Índice General

TOMO I

Introducción

1. Los años de formación: El eclecticismo historicista y el Gran Kursaal (1915-1921)
2. La vuelta a Pamplona: La influencia vienesa y oriental de las primeras obras (1922-1927)
3. La edad madura: El expresionismo “déco” (1928-1931)
4. La evolución racionalista, y los episodios regionalistas y clasicistas (1932-1936)
5. La guerra civil y el urbanismo pamplonés (1937-1940)
6. La posguerra y las obras de la Diputación (1941-...)
7. Reflexiones finales

Fuentes y bibliografía

Fuentes
Bibliografía específica
Bibliografía general
Bibliografía por capítulos

Apéndice 1. Documentos inéditos

Apéndice 2. Mapas de viajes realizados

Apéndice 3. El II Ensanche de Pamplona

TOMO II

Catálogo de obras y proyectos

Abreviaturas

Índices

Índice cronológico
Índice geográfico
Índice temático
Índice por propietarios
Índice por constructores

Mapas de situación de obras

En España
En Navarra y País Vasco
En Pamplona

Resumen

El arquitecto Víctor Eusa (Pamplona, 1894-1990) es la figura central de la arquitectura en Navarra durante la mayor parte del siglo XX. Desde 1920, año en que termina sus estudios en Madrid, hasta 1973, año de su jubilación, produjo centenares de obras y proyectos en esta región española, con esporádicas intervenciones en otras zonas, como las provincias vecinas de Guipúzcoa, Vizcaya y Zaragoza. Su periodo activo coincide con el de la construcción del II Ensanche de Pamplona. La cantidad y calidad de su producción hacen posible establecer una identificación entre la obra de Eusa y la ciudad entonces existente. Sus obras principales son auténticos hitos urbanos que caracterizan el Ensanche.

El archivo personal del arquitecto se perdió desgraciadamente en los años setenta del pasado siglo. Este trabajo de investigación ha partido de la recopilación de la documentación gráfica existente en archivos públicos y privados, que ha dado como fruto la catalogación de las obras y proyectos de Víctor Eusa, que constituye el tomo II de la tesis. En el tomo I se analiza la trayectoria del arquitecto y la evolución formal de su lenguaje, a partir de su formación académica y las sucesivas influencias que jalonan sus primeros años de profesión: sus viajes por Europa y Oriente, Otto Wagner y la Sezession vienesa, Perret y el hormigón armado, el Art-Déco y la Exposición de París de 1925, Dudok y la arquitectura holandesa, etc.

Todo ello fructifica en una arquitectura expresionista muy personal, basada en la geometría de líneas rectas y quebradas, que combina el ladrillo y el hormigón como sus materiales preferidos. Su madurez se alcanza a finales de los años veinte y se prolonga hasta la guerra civil española. En este periodo se concentran sus obras más conocidas: Casa de Misericordia, Iglesia de los Paúles, Colegio de Escolapios, edificios de viviendas en plaza Príncipe de Viana y calle García Castañón, Seminario, Casino Eslava,... Después del 36, sus responsabilidades públicas sucesivas como arquitecto municipal de Pamplona y como arquitecto provincial de la Diputación Foral de Navarra introducen en su obra una nueva dimensión urbana.

Abstract

The architect Víctor Eusa (Pamplona, 1894-1990) was the central figure in architecture in Navarra for most of the 20th century. From 1920, when he finished his studies in Madrid, to his retirement in 1973, he was responsible for hundreds of buildings in Navarra, as well as occasional projects in the neighbouring provinces of Guipúzcoa, Vizcaya and Zaragoza. His career as an architect developed in parallel with the second phase of urban expansion in Pamplona. In terms of both quantity and quality, this new district can be seen as an embodiment of Eusa's work, and his most outstanding buildings form the landmarks which give character to this area.

*Unfortunately, Eusa's personal archive was lost in the 1970s. By collecting and analyzing the graphic information available in public archives, the author of this dissertation was able to compile a catalogue of Eusa's work and projects, which is provided in volume II. Volume I focuses on Eusa's career and the formal development of his language, starting from his academic training and tracing the successive influences that were at work during his early years as an architect: his journeys through Europe and the East, Otto Wagner and the Vienna Secession, Perret and reinforced concrete, Art-Déco and the Paris Exhibition of 1925, Dudok and the Dutch architecture represented in the magazines *Wendingen* and *De Stijl*, and many others.*

All of this came together in Eusa's highly personal expressionist style, based on a geometry of straight and zigzag lines, combining his favourite materials, brick and concrete. His mature period consolidated by end of the 1920s and lasted until the Spanish Civil War. After 1936, Eusa's responsibilities as municipal architect for Pamplona and later as head of architecture for Navarra enabled him to develop his talents in the area of urban design.

Introducción

La arquitectura de Víctor Eusa conformaba el paisaje de los pamploneses de mi generación, aquellos que nacimos a finales de los años cincuenta o principios de los sesenta y que tuvimos en el II Ensanche de Pamplona el escenario vital en que transcurrió nuestra infancia. La ciudad era entonces la ciudad de Eusa; tal era su huella por la cantidad y calidad de sus edificios e intervenciones urbanas. Era el arquitecto que había educado nuestra mirada; resultaba así natural el interés por el estudio de su obra cuando, acabada la carrera en Pamplona y tras un intenso periodo de trabajo en el estudio de Rafael Moneo en Madrid, decidí abordar esta investigación. Hablamos de 1987, cuando eran todavía escasos los estudios sobre los protagonistas de la arquitectura española del siglo XX. A los tempranos relatos genéricos de Alexandre Cirici, Bernardo Giner o Rodolfo Ucha, publicados ya mediado el siglo, de gran brevedad y poca difusión, se habían sumado en los años sesenta los trabajos más completos de Carlos Flores, Oriol Bohigas o César Ortiz-Echagüe y, más tarde, las aportaciones de Luis Domenech, Carlos Sambricio o Fernando Chueca Goitia. Las monografías recientes de cierta entidad sobre arquitectos individuales eran aún más escasas, y se limitaban prácticamente a los arquitectos más conocidos como Luis Gutiérrez Soto, Casto Fernández Shaw, Luis Moya o Fernando García Mercadal. El libro de Carlos Flores, de 1961, no cita siquiera a Víctor Eusa. Sin embargo, la editorial Edarba, editora de la revista *Nuevas Formas*, había dedicado ya en 1934 una de sus primeras monografías, tras la de Zuazo, Blanco Soler - Bergamín y Muguruza, a la obra de Eusa, con anterioridad a las dedicadas al GATEPAC o a Regino Borobio. Esto da idea de la importancia que en los años treinta se concedía a la figura de Eusa, que después de la guerra civil cayó en un cierto olvido historiográfico. De este olvido fue rescatada a comienzos de los años setenta por el trabajo dirigido por Curro Inza en la escuela de Pamplona, a cargo de sus entonces alumnos Oficialdegui, Solano, Iñiguez, Ustárriz y Linazasoro, publicado en el número 137 de la revista *Arquitectura*. A este artículo siguió el año siguiente otro en la revista *Nueva Forma* de Fullaondo, dentro de un número dedicado al expresionismo español y, dos años más tarde, el definitivo artículo de José Ignacio Linazasoro en el número 90-91 (1973) de dicha revista, en el que Eusa compartía protagonismo con otro estudio dedicado a su maestro Anasagasti. Con la publicación de estos artículos, como con el dedicado a Aburto, Fullaondo reivindicaba un tercer foco vasco-navarro frente a la bifocalidad castellano-catalana, en torno a las escuelas de Madrid y Barcelona, en la que se había basado la historiografía de la arquitectura española del siglo XX hasta entonces.

El artículo de Linazasoro seguía siendo en 1987 el estudio más completo publicado sobre Eusa hasta esa fecha. Parecía clara la oportunidad de abordar esta investigación sobre su arquitectura, con objeto de redactar una monografía que rellenara esta laguna historiográfica. La carencia de estudios rigurosos de base afectaba tanto a la obra de Eusa en Pamplona como a la del ya citado Borobio en Zaragoza y a la de otros muchos arquitectos españoles contemporáneos que actuaron en distintas regiones, lo que impedía trazar una historia auténtica y objetiva de la arquitectura española del siglo XX. Si los propios estudiosos nacionales, como en el caso de Flores, estaban faltos de información, era imposible reclamar a los Pevsner, Hitchcock, Banham, Zevi o Benevolo una atención aquí no prestada, lo que dificultaba la incorporación de la arquitectura española al relato histórico general de la arquitectura moderna. El objetivo de la tesis era pues eminentemente práctico y concreto, entendido como la contribución que, con veintitantos años entonces, podía aportar humildemente a través de mi trabajo académico a esta tarea histórica pendiente. Quizá por ello, unido al conocimiento directo de la obra de Eusa por sus orígenes navarros, Rafael Moneo me animó a realizarla y aceptó de inmediato dirigirla.

En un momento en que el canon de la arquitectura moderna era ya abiertamente cuestionado, parecía oportuno además volver la vista hacia aquellos arquitectos que se situaron voluntariamente al margen en los orígenes de esta vanguardia artística, buscando otros caminos. Se avecinaba una situación “fin de siècle” parecida a la que se dio un siglo antes. En sentido contrario, la cuestión del ornamento volvía a estar presente. En la búsqueda de nuevos recursos expresivos, la arquitectura expresionista anterior recuperaba un interés perdido, destapando el manto de silencio con el que el movimiento moderno la había cubierto. Por otra parte, en el caso de la obra de Eusa, la rápida transformación de la ciudad, entonces solo iniciada, y la fragilidad de sus detalles decorativos, hacían también urgente la labor de recopilación y documentación.

Mi interés por el tema se remontaba a los años escolares, cuando en 1978 un grupo de alumnos de 2º curso volvimos a montar en la Escuela de Pamplona los materiales de una exposición organizada años antes por los arquitectos Íñiguez y Ustároz en el Colegio de Arquitectos. Víctor Eusa tenía entonces 84 años, y acudió con su esposa a visitar la exposición. Sin embargo, su salud estaba ya muy deteriorada en 1987 (murió en 1990), lo que impidió poder contar con él como una de las fuentes directas principales de la investigación. A ello se sumó otro drama: la desaparición del archivo personal del arquitecto, que fue “tirado al traperero”, con ocasión de su cambio de domicilio, a mediados de los setenta. La casa familiar de la calle Duque de Ahumada en la que vivió y trabajó toda su vida no disponía de ascensor y, ante las dificultades de movilidad, la familia se trasladó a otro piso construido en la plaza del Vínculo por los Eugui, sus parientes políticos, donde residió hasta el final de sus días. Al decir de quienes lo conocieron y como es posible imaginar, el archivo de Eusa albergaba maravillosos dibujos de los detalles de sus obras, que cualquier institución habría seguramente acogido con gran interés. Es difícil entender ahora lo que pudo llevar a su destrucción. Este acto de “quemar las naves” fue probablemente fruto del olvido que el arquitecto sentía tras su reciente jubilación por parte de una ciudad en la que lo había sido todo y en la que sus antiguos clientes le habían ido abandonando durante sus últimos años de profesión. En sus casas de Pamplona y San Sebastián, quedaron sólo los dibujos de algunos proyectos escolares y, sobre todo, los oníricos proyectos imaginarios realizados como pasatiempo tras su retiro. Mejor suerte corrió su biblioteca, que fue donada a la Universidad de Navarra. Sin embargo, la ausencia de un registro o inventario de los títulos cedidos ha hecho imposible conocer su contenido, que nos hubiera hablado de los intereses del arquitecto y la información por él manejada, como dato cierto de las influencias que en su obra se perciben.

La desaparición del archivo personal supuso una labor paciente de varios años en la recopilación del material gráfico que pudiera conservarse, tanto en archivos públicos como en manos de particulares. El Archivo Municipal de Pamplona fue una de las fuentes principales de la investigación. Ante la inexistencia de índices por autores de proyectos, fue necesario inspeccionar uno a uno miles de expedientes conservados en los legajos de licencias municipales de obras a lo largo de más de cincuenta años, durante todo el extenso periodo de actividad profesional de Víctor Eusa (1920-1973), divididos en las secciones “Parte Vieja y Extramuros” y “II Ensanche”. Además de la documentación de obras ya conocidas, fue fruto de esta labor la atribución a Eusa de muchas otras obras de las que no se tenía noticia, e incluso el descubrimiento de algunos proyectos inéditos no construidos, como el del Convento de MM. Oblatas en la Vuelta del Castillo. El estudio de los numerosos datos obtenidos comenzó con la realización de fichas de las obras y la reproducción en papel de los planos localizados. Más tarde, el patrocinio del Ayuntamiento de Pamplona permitió su microfilmación, que se extendió también a todos los demás proyectos del II Ensanche. Esto llevó a constituir los Fondos Documentales “Víctor Eusa” y “II Ensanche”, realizados con la colaboración del historiador Lorenzo García Echegoyen, que quedaron depositados en el Archivo.

Sin embargo, los proyectos de algunos de los edificios más significativos (como el Seminario, los Paúles o la Casa de Misericordia...) no se encontraron ahí, bien por haber seguido algún trámite especial de licencia o por haberse extraviado el expediente. Fue preciso recurrir en muchos casos a los propietarios de los edificios y a otros particulares, que facilitaron valiosa información. En los archivos públicos del Gobierno de Navarra se localizaron los proyectos del Monumento a los Caídos y otras obras proyectadas por Eusa como arquitecto provincial de la Diputación. En el Archivo Municipal de Tudela se realizó la misma labor de rastreo sistemático de los proyectos de Eusa en el periodo reseñado. En otros archivos municipales, se recabó la información de los proyectos de los que se tenía ya noticia, gracias a los registros de visados de la delegación en Navarra del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro.

Fuera de la Comunidad Foral, la investigación se prolongó en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, donde se obtuvieron el expediente académico de Víctor Eusa y otros datos de interés; en el Archivo Municipal de Alcoy fue posible revisar el expediente del puente de San Jorge y reconstruir la historia del proyecto y construcción de esta interesante obra. Finalmente, en el Archivo de la Accademia dei Lincei de Roma se realizó el año pasado la investigación relativa a los antecedentes de la construcción del Mausoleo de italianos de Zaragoza. La existencia de esta documentación procedente de la antigua Reale Accademia d'Italia fue descubierta recientemente, tras varios intentos infructuosos realizados a principios de los años noventa.

Además de la catalogación de los planos originales conservados, la investigación se centró también en la localización de fotografías de época de los edificios. Esto resultaba especialmente importante a la vista de la desaparición de algunos y las reformas y modificaciones sufridas por la mayoría. La revisión de más de 1.200 cajas de negativos en el antiguo archivo del fotógrafo Galle, hoy en manos de sus herederos, permitió la localización de documentos gráficos importantísimos para entender el valor real de la obra de Eusa. El archivo particular del doctor Arazuri, la fototeca del Archivo Municipal de Pamplona y la de la Caja de Ahorros Municipal (hoy, Kutxa) de San Sebastián o las fotografías recopiladas por los arquitectos Manuel Íñiguez y Alberto Ustároz, además de las facilitadas por la familia Eusa o los propietarios de los edificios, han sido otras de las fuentes más importantes a este respecto.

La documentación recopilada se completó con la indispensable visita a los edificios construidos y la toma de fotografías de su estado actual, así como con numerosas entrevistas con propietarios, antiguos clientes u otros arquitectos, testigos de la época estudiada o depositarios de información.

En el curso de esta investigación, el Ayuntamiento de Pamplona me confió como comisario la organización de una exposición-homenaje a Víctor Eusa, celebrada en el Polvorín de la Ciudadela del 1 al 25 de diciembre de 1989, pocos meses antes de su fallecimiento. La exposición se extendió a la ciudad, significando sus principales edificios con grandes banderolas rojas verticales en las que constaba la fecha de su construcción. Se editó también un pequeño catálogo, hace tiempo agotado, que supuso una primera aportación al tema estudiado, al que siguieron un cierto número de artículos y colaboraciones en otras publicaciones.

Al finalizar ahora esta tesis doctoral, la exhaustiva investigación realizada ha dado como fruto un Catálogo de las obras y proyectos realizados por Víctor Eusa, que aspira a ser completo. No obstante, dado que sólo se conservan registros de proyectos visados en el Colegio de Arquitectos a partir del año 1944, es muy posible que en él se omitan algunos proyectos pequeños anteriores a esa fecha o que no fueron visados por algún motivo. Se han catalogado 584 obras, aunque la familia Eusa habla de forma genérica de “más de mil proyectos” salidos de la mano del arquitecto. Creemos poder descartar la ausencia en el Catálogo de

proyectos importantes, pero no así de obras menores realizadas en localidades pequeñas, u obras de reforma e instalaciones comerciales.

El Catálogo de obras y proyectos constituye el Tomo II de esta tesis doctoral. Cada obra dispone de su ficha correspondiente, donde se recogen todos los datos básicos (situación, fechas de proyecto y obra, propietario, constructor, colaboradores...), así como las fuentes y la bibliografía específicas, y la relación descriptiva de la documentación gráfica encontrada. Dado que esta labor de catalogación se llevó principalmente a cabo a finales de los años ochenta y principios de los noventa, los planos y fotografías se encontraban recogidos en formato de microfilm b/n o diapositiva en color de 35 mm., por lo que ha sido ahora necesario digitalizar toda la información. Parte de ella se reproduce también en las páginas del catálogo. La circunstancia reseñada de la pérdida de un archivo único, el del arquitecto, y la dificultad de acudir de nuevo a fuentes muy dispersas, ha aconsejado un criterio amplio, casi exhaustivo, en la selección de la información hallada de cada proyecto. También se planteó la posibilidad de un catálogo mucho más sintético, excluyendo todas las obras menores. Sin embargo, la visión íntegra del conjunto de obras y proyectos establece un retrato fidedigno de la realidad del ejercicio profesional de la arquitectura en esa época y por este autor, que permite situar la obra en su contexto temporal y sociológico. Los índices que se aportan al final, a partir del tratamiento de la información en un programa de base de datos, ayudan también a establecer distintas lecturas. Dada la estrecha relación de la obra de Eusa con un área geográfica tan concreta como el II Ensanche de Pamplona, se ha considerado asimismo útil incluir como apéndice parte de la información recopilada con la creación del “Fondo Documental II Ensanche” antes citado, que ha sido traducida gráficamente por el estudiante Javier González del Campo en su trabajo fin de grado, dirigido por mí en la Universidad de Zaragoza durante el curso 2013-2014.

La discriminación cualitativa viene de la mano del Tomo I de la tesis, en el que se analiza la obra de Víctor Eusa, a la luz del catálogo previamente establecido. Ambos tomos permiten una lectura en paralelo: Los comentarios del catálogo aportan datos objetivos como la descripción física de la obra o las circunstancias históricas que enmarcan el encargo, la redacción del proyecto y su construcción. Pueden leerse como notas a pie de página del texto principal de la tesis, cuya lectura se ve así muy aligerada, en un esfuerzo de síntesis centrado en el análisis crítico de las obras. Este análisis podía haber sido temático, conceptual o basado en muchos otros criterios, pero desde el primer momento apareció clara la singular importancia de la cronología en la resolución formal de los edificios. La datación exacta de los proyectos, en ocasiones erróneamente fechados en la bibliografía anterior, y su consecuente ordenación cronológica, daban por sí solos como resultado una lectura cristalina de la evolución del lenguaje formal de su autor, tan importante en un arquitecto expresionista y ecléctico como Eusa. Su cotejo con los datos biográficos y con la evolución paralela de las vanguardias arquitectónicas europeas y su difusión permitía establecer las influencias que daban razón de esta evolución. Por ello, pareció conveniente estructurar el análisis en torno a un relato histórico en el que vida y obra se entremezclan, sin perjuicio de tratar en el capítulo conclusivo otras cuestiones y temas críticos que hubieran podido quedar difuminados en el relato general.

Soy consciente de que abordar unas líneas de investigación supone abandonar otras, y de que son muchos los aspectos que admitirían mayor desarrollo, que podrá continuarse en un futuro próximo. Por otra parte, hay quien ha afirmado que “siempre resulta mucho más precioso el dato que su interpretación”, y en ese sentido el Catálogo de obras puede ser considerado una aportación fundamental de la tesis, que espero resulte útil a futuros investigadores que deseen elaborar sus propias interpretaciones. En la línea de la labor realizada por el DocoMoMo ibérico, confío también en que la valoración y el conocimiento precisos de la obra de Eusa

incentiven también medidas adecuadas de protección y conservación de aquellas obras de interés que aún se conservan en distintos municipios.

Solo resta el agradecimiento a cuantas personas e instituciones han colaborado en esta investigación, que contó en un primer momento con la ayuda del Ministerio de Educación en su Programa de Formación de Personal Investigador, que me permitió además viajar a Estados Unidos para conocer de primera mano la obra de Frank Lloyd Wright y la arquitectura de Chicago, mediante una estancia en el Art Institute. Dado que la investigación se ha prolongado a lo largo de veintiocho años, la lista de personas con las que estoy en deuda sería muy larga y necesariamente incompleta. En primer lugar, debo agradecer a la familia Eusa las facilidades dadas para la obtención de cuanta información se encontraba en su poder, así como a todos los propietarios de los edificios y a los arquitectos Manuel Íñiguez, Alberto Ustárriz y otros que, por razones profesionales o familiares poseían documentación original, que colaboraron mediante la cesión de planos y fotografías para su reproducción. En José Luis Molins, Ana Hueso y Julio Segura personalizaré mi agradecimiento general a los numerosos archiveros municipales y personal responsable de las bibliotecas y archivos públicos consultados que atendieron solícitos mis peticiones; en Pachi y Fernando Galle, la facilidad de acceso a otros archivos y colecciones particulares. Son también muchas las personas que me ofrecieron desde el inicio de la investigación su experiencia, su opinión o su consejo, comenzando por el director de la tesis, Rafael Moneo, y mis sucesivos tutores en la Escuela de Madrid, María Teresa Muñoz y Gabriel Ruiz Cabrero, así como Carlos Sambricio, Joaquín Lorda y muchos otros profesores. A Ismael Sainz, Javier González del Campo, Javier García Libreros y Amaia Monreal debo agradecer su colaboración en las labores gráficas y de maquetación final de la tesis. Una investigación tan larga no sería tampoco posible sin el apoyo y la comprensión de los más cercanos: mi socio Jesús Leache y especialmente mi familia, Miriam, Carmen y Teresa, que han soportado pacientemente la inevitable merma de tiempo a otras tareas no menos importantes que la dedicación a este trabajo ha comportado.

A todos ellos, muchas gracias.

1. Los años de formación: El eclecticismo historicista y el Gran Kursaal (1915-1921)

En los albores del siglo XX, tras los balcones de un segundo piso de la calle Estafeta de Pamplona, un niño de corta edad libraba una batalla a vida o muerte contra la difteria. Esta enfermedad era por entonces una de las principales causas de una elevada mortalidad infantil. Tomasa Razquin, ante la anunciada pérdida de su único hijo varón, imploró desesperada a la Virgen del Perpetuo Socorro. El niño sanó milagrosamente, según cuentan. Se llamaba Víctor, y su nombre latino era quizá el vaticinio de esta victoria contra la difteria, a la que seguirían otras muchas batallas que forjarían su leyenda de trabajador incansable.

De no haber sido atendidos los rezos de doña Tomasa, la ciudad de Pamplona sería hoy otra. Muchos de los signos de identidad que la hacen reconocible - la iglesia de los Paúles, el Seminario, los Escolapios, la Casa de Misericordia, los parques de Media Luna y Taconera, el Portal Nuevo, y tantos otros...- habrían de salir años más tarde de la imaginación de aquel niño, convertido en arquitecto.

Víctor Eusa Razquin, llamado a ser uno de los arquitectos más brillantes de su generación, había nacido en esa misma casa de la calle Estafeta, con fachada a la calle Espoz y Mina, el seis de marzo de 1894. El segundo de tres hermanos, fue bautizado al día siguiente en la parroquia de San Agustín, a la que seguiría ligado casi toda su vida como feligrés y como arquitecto, para la que realizó diversos trabajos y reformas. Su padre, Salustiano Eusa Goñi, había vivido siempre en la calle Mayor, de padres oriundos de la Cuenca de Pamplona: Martín Eusa y María Goñi, abuelos paternos de Víctor, eran naturales de Alzuza y Ansoáin, respectivamente. Salustiano Eusa nació en Pamplona el ocho de junio de 1852, y murió en la misma ciudad el diez de marzo de 1919, a los 65 años.

La familia materna procedía de la zona de Echarri-Aranaz, en la Barranca: Su madre, Tomasa Razquin Ijurco, nacida en Arruazu el doce de julio de 1862, era hija de José Francisco Razquin, natural de Arruazu, y de Vicenta Ijulco (o Ijurco, o Ijurjo, según distintos documentos), natural de Lizarraga.¹ Tomasa había ido a vivir a Pamplona siendo joven. Según los datos contradictorios de los sucesivos padrones (1895, 1900,...), figura como residente en Pamplona desde los dieciocho o los veintiún años. Se la describe como "dedicada a las ocupaciones de su sexo".

Tras su boda, los padres de Eusa se instalaron en el segundo piso del número 19 de la calle Espoz y Mina, entonces enfrentada a la antigua Plaza de Toros, muy cerca de la Plaza del Castillo y con fachada posterior a la famosa calle Estafeta.² Toda la casa era propiedad de José Javier Colmenares, político liberal sagastino que fue sucesivamente diputado, alcalde de Pamplona y senador, y para quien Salustiano Goñi trabajaba como administrador y apoderado. Una hermana de Tomasa, Gertrudis, recién llegada a Pamplona, entró a vivir con ellos, ayudando en las tareas domésticas. Pronto llegaron los hijos: Felisa en 1892, Víctor en 1894, María Dolores en 1896. Tras enviudar, Tomasa Razquin siguió viviendo en esa casa con su hermana y su hija soltera María Dolores.³ Disfrutó de una vida tranquila y longeva, hasta su fallecimiento el catorce de septiembre de 1958, a los 96 años de edad.

Respecto a la profesión del padre, Salustiano Eusa trabajó, además de para el citado Colmenares, como administrador de los bienes de varios ilustres propietarios. Entre otros, figura en los archivos como apoderado de la Condesa de Ripalda y de los herederos de Juan Hernández, a los que se añaden más tarde Fernando Cruzat y Murriés y Ana y José J. Colmenares (estos últimos sin duda hijos y herederos del político citado, fallecido en

Dibujos infantiles, 1908

Antiguo colegio de Escolapios, a la derecha del Banco de España, en el Paseo Sarasate

Instituto General y Técnico de Pamplona

Víctor Eusa con sus compañeros del Instituto. (sentado en primera fila, es el cua to por la izquierda)

1901).⁴ Más tarde, aparece también como "habilitado de clases pasivas" y como "administrador de bienes de particulares", actividades por las que cotiza separadamente la contribución municipal correspondiente, bajo el epígrafe genérico "directores gerentes administradores".⁵

Su trabajo debió de procurarle un gradual ascenso económico y social, pues en el catastro de 1883 no constan propiedades a nombre de la familia Eusa, pero en agosto de 1917 Salustiano figura ya en el puesto número 44 de una relación de los 50 principales contribuyentes de Pamplona.⁶ En 1919, todos los periódicos locales se hacen eco de su fallecimiento y lo describen como "caballero y rico propietario"⁷, "conocido propietario, antiguo administrador del señor Colmenares"⁸, "habilitado de clases pasivas hasta hace pocos años y persona que contaba con gran número de amigos y simpatías"⁹, o más simplemente como "bondadoso señor".¹⁰

Los antecedentes familiares no hacían pues presagiar en Víctor Eusa su destino como arquitecto. Sin embargo, desde muy pequeño dio muestras de su afición por el dibujo. Su familia conserva algunos de los realizados a partir de 1904, a la edad de 10 años, cuando cursaba estudios primarios en el Colegio de los PP. Escolapios, emplazado entonces en el Paseo de Valencia (muy poco después rebautizado como Paseo de Sarasate al fallecimiento del célebre violinista). Eusa proyectaría años más tarde para los Escolapios su nueva sede en el II Ensanche, junto a la plaza de toros, uno de sus más conocidos edificio .

El joven Víctor cursó después el bachillerato en el Instituto de Segunda Enseñanza de Pamplona, entonces denominado "Instituto General y Técnico de Navarra", cuyo edificio junto a la Catedral (actual sede del Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra) fue también rehabilitado por nuestro arquitecto en 1949 para las escuelas de Magisterio.¹¹ Por el Instituto de Pamplona habían pasado poco antes que Eusa alumnos ilustres como los hermanos Pío y Ricardo Baroja, el arquitecto Florencio Ansoleaga o el abogado Rafael Aizpún Santafé, que sería después uno de sus primeros clientes. Fue en el Instituto donde el catedrático Eduardo Carceller adiestró al joven Eusa en la técnica del dibujo y el retrato de la figura humana. Eduardo Carceller y García, natural de Valencia, fue pintor de cierto renombre, discípulo de Madrazo, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y miembro de la Comisión de Monumentos de Navarra. Había ejercido como profesor de dibujo en Tudela, en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona y finalment , de 1895 a 1918, en el Instituto de Pamplona, donde se jubiló.¹²

No sabemos si por recomendación de Carceller, ante las evidentes aptitudes de su alumno, lo cierto es que Víctor Eusa se trasladó en 1911, con diecisiete años, a estudiar arquitectura a Madrid. Al parecer, previamente había estado dudando entre las carreras de Medicina y Arquitectura.¹³

Por entonces, la duración media de los estudios de arquitectura era de ocho o nueve años. El joven estudiante dedicó los tres primeros a preparar el ingreso en la Escuela, para lo cual debía acreditar una sólida formación en una doble vertiente artística y científica: A los exámenes de dibujo lineal "lavado" y copia de estatua se sumaban un buen número de asignaturas de matemáticas, física y química, que se cursaban independientemente en las facultades de ciencias de la Universidad Central. Por fin, su ingreso en la Escuela Superior de Arquitectura en 1914 coincidió con la aprobación de un nuevo plan de estudios. En él, con escasas novedades respecto al precedente de 1896, se establecían dos años preparatorios y cuatro de estudios superiores. Los cursos preparatorios abundaban en la formación mixta científica y artística previa al ingreso, con particular insistencia en la práctica del dibujo: geometría descriptiva, perspectiva y sombras, dibujo de detalles arquitectónicos, copia de yesos, dibujo de flora y fauna,... fueron algunas de las asignaturas cursadas por el joven Eusa. Como vemos, junto al dominio de la técnica, el plan subrayaba el interés por el conocimiento de los elementos ornamentales

Antiguo Colegio Imperial de los Jesuitas,
sede de la Escuela de Arquitectura de Madrid

que entonces constituían un fundamental apoyo del trabajo del arquitecto. Los cuatro cursos superiores proveían ya una formación específicamente arquitectónica, con materias relativas a la construcción y resistencia de materiales, salubridad e higiene, teoría e historia de la arquitectura, composición y proyectos.¹⁴

Los estudios de construcción y mecánica aplicada a la resistencia de materiales y estabilidad de las construcciones se limitaban a los despieces, aparejos y cálculos de los muros de carga de piedra o ladrillo, a las estructuras de madera y sus ensambles y, auxiliarmente, a las estructuras y elementos metálicos. El estudio del hormigón armado, considerado entonces ajeno a la producción arquitectónica y destinado a construcciones puramente utilitarias, quedaba confinado al ámbito de las escuelas de ingeniería.

Las asignaturas de "Salubridad e higiene", "Hidráulica" y "Electrotecnia y máquinas" abarcaban el estudio de las necesidades de ventilación de los edificios y del entonces reducido campo de las instalaciones, casi limitado a las conducciones de agua y calefacción, pues el uso de la iluminación eléctrica todavía no era general.

Tales conocimientos se impartían en un destatulado caserón de la calle de los Estudios, antiguo Colegio Imperial de los jesuitas hasta su expulsión de España en 1767. A decir de alguno de sus profesores, "el más detestable de los edificios madrileños destinados a la enseñanza, y que, por incuria de los Gobiernos, se utiliza para Escuela de Arquitectura".¹⁵

La Escuela era heredera de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, creada durante la Ilustración a imitación de las de París y Roma, de la que se separó como Escuela Especial en 1844, siguiendo tardíamente el modelo napoleónico de universidad positivista y tecnológica. En las primeras décadas del siglo XX, la enseñanza de la arquitectura en España continuaba inspirada por el espíritu *beaux-arts* en el que habían sido educados sus profesores. Los tres directores que sucesivamente tuvo la Escuela durante el período en el que Eusa estudia la carrera (Ricardo Velázquez Bosco, director hasta 1918 y profesor de Dibujo de Conjuntos, Manuel Aníbal Álvarez, profesor del tercer curso de proyectos, y Vicente Lampérez, profesor de Historia del Arte y de la Arquitectura) son claros exponentes de esta tendencia, predominante entre el profesorado de la Escuela. Casi en solitario, otros profesores como Teodoro de Anasagasti (primer curso de proyectos) o Modesto López Otero (segundo curso de proyectos) se manifiestan ya activamente a favor de una reforma de los planes de estudios y, al propio tiempo, de una renovación del lenguaje formal arquitectónico imperante.

Teodoro de Anasagasti y Algán (1880-1938), pensionado en la Academia Española de Roma desde 1910 y viajero luego por Francia, Bélgica, Holanda, Austria y Alemania, se incorporó a la Escuela de Madrid en 1917 como profesor auxiliar de "Proyectos de Detalles arquitectónicos y decorativos".¹⁶ En el curso siguiente (1917-18) tuvo a Eusa entre sus alumnos, en una asignatura que él hubiera preferido denominar "Rudimentos de la composición arquitectónica" o, simplemente, "Primer curso de Proyectos".¹⁷ Apasionado y vital, frescas en su memoria sus experiencias viajeras, fue el primero en introducir en la Escuela los vientos de renovación que soplaban en Europa.

En efecto, la arquitectura del siglo XIX había estado dominada por el eclecticismo historicista, pero ya desde finales de la centuria se hacía sentir con fuerza la necesidad de superar los estilos del pasado y encontrar un estilo propio para el nuevo siglo, coherente con el espíritu de la época, sus necesidades económicas y sociales y el empleo de nuevos materiales y técnicas constructivas. El problema estaba planteado y era asumido por todas las vanguardias artísticas, pero no se sabía todavía cuál era la solución. Surge así un periodo de exploración y búsqueda. Ante el agotamiento de los modelos aplicados a la arquitectura occidental desde hacía siglos, se busca la inspiración en la naturaleza o en otras latitudes y culturas, de las que surgen tendencias como el

Otto Wagner

Revista de la Sezession

Edificio de la Sezession.
J. M. Olbrich

Otto Wagner: *Moderne Architektur*
Tercera edición, 1902

Revista *Der Architekt*

Otto Wagner:
Länderbank, 1883

“japonismo”. Ruskin, Morris y el movimiento *Arts and Crafts* participan de esta búsqueda, que se expande después en las distintas manifestaciones del modernismo, el *Art Nouveau*, el *Jugendstil* y sus corrientes afines. Pese a sus características comunes, nacidas de un mismo impulso, fueron fenómenos con arraigo y matices locales, muy ligados a personalidades concretas, que no tuvieron una continuidad en el tiempo ni en el espacio.

En España, la pujanza del modernismo catalán no encontró apenas reflejo en Madrid, donde Eusa iba a estudiar la carrera. Las “blanduras florales” de Hankar y Horta en Bélgica son percibidas de mal gusto en las discusiones escolares madrileñas. En cambio, la *Sezession* vienesa, liderada por Otto Wagner y sus discípulos Olbrich y Hoffmann, es para muchos estudiantes, secundados por Anasagasti y López Otero principalmente, el ejemplo y punto de partida de la anhelada renovación de la arquitectura europea.¹⁸

Wagner había accedido a una cátedra de la Escuela de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes de Viena en 1894, año del nacimiento de Eusa, y pronto sintetizó sus ideas en el libro *Moderne Architektur*,¹⁹ subtítulo como “una guía para los estudiantes en este campo del arte”, publicado en 1896 y reeditado con gran éxito en 1898, 1902 y, por último, en 1914, año en que Eusa ingresa en la Escuela de Madrid.

En su libro, Wagner critica a aquellos que “confunden el concepto de arte con el concepto de arqueología y son incapaces de aportar nada nuevo al arte” y hace “una llamada a los jóvenes arquitectos para que busquen la redención a través del trabajo creativo y se aparten del camino de la copia y el plagio”, lamentándose, en el prólogo a la edición de 1902, de que “ya existe un elevado número de buenos objetos utilitarios, y... magníficas obras pictóricas...” y sin embargo “nos siguen faltando, casi por completo, tales ejemplos en el campo de la arquitectura monumental”. Existía, pues, una conciencia del retraso de la arquitectura en la búsqueda de nuevos caminos de expresión artística respecto a las demás artes, y encontrar un nuevo lenguaje adquiriría tintes de urgencia ante el efecto psicológico de la entrada en un nuevo siglo, el XX. Wagner afirma rotundamente que “lo realmente bello sólo puede ser moderno”, pero no deja tan claro en qué consiste “lo moderno”. Sólo apunta que “este nuevo estilo, lo moderno, tendrá que expresar con claridad (...) un cambio significativo en la sensibilidad hacia el arte, (...) y estar acompañada de la más perfecta satisfacción de las necesidades, para representar a nuestro tiempo y a nosotros mismos”, admitiendo que “necesita, al igual que todos los estilos anteriores, de cierto tiempo para desarrollarse”.

El libro de Wagner es más una entusiasta llamada a la investigación creativa que la codificación de un nuevo estilo, como la que establecería más tarde Le Corbusier con sus famosos “cinco puntos”. Quizá de ahí provenga la desigual fortuna posterior de sus teorías. El carácter mesiánico de ambos no se vio acompañado en el caso de Wagner de un catecismo formal y práctico para unos discípulos ansiosos de revolución y cambio. De hecho, cuando abandona el plano teórico, las recomendaciones concretas del maestro vienes delatan todavía su inmersión en la tradición académica. Así, cuando dice que “el origen de toda creación arquitectónica es la composición” y aconseja “tener una buena idea global” para luego plasmarla en “una solución lo más clara, axial y sencilla posible, hasta conseguir una planta académica, un tipo constructivo”, lo que le conduce a un elogio encendido de la simetría: “Una organización clara y sencilla de la planta suele exigir un edificio simétrico. Una disposición simétrica es algo completo, perfecto, equilibrado, no susceptible de ser ampliado y consciente de sí mismo, y además viene exigido por la seriedad y la dignidad, eternas acompañantes de la arquitectura. Sólo allí donde las características del emplazamiento, la finalidad del edificio, los medios disponibles y los requerimientos de uso hagan imposible mantener la disciplina de la simetría, se justifica una solución asimétrica”. Recomienda también a sus alumnos “localizar y marcar correctamente los cambios de eje, tanto en el exterior como en el

Teodoro de Anasagasti

Enseñanza de la Arquitectura,
1923

Promoción de 1919:
Emilio Moya, José González Edo, Miguel
Martín, Tomás Bilbao, Agustín Aguirre,
Casto Fernández Shaw, ...

Promoción de 1921:
Fernando García Mercadal,
Luis Lacasa, ...

Promoción de 1920 de la Escuela de Madrid: Víctor Eusa, en primera fila, es el segundo por la izquierda.
A la derecha, J. Antonio Elizalde, Saturnino Ulargui y Manuel Sánchez Arcas.

interior", "acentuar correctamente los extremos de las calles importantes", poniendo explícitamente como ejemplo las obras barrocas, sus efectos de perspectiva y la ponderación de la distancia de contemplación, así como "situar en el edificio un punto en el que se concentre la atención visual" y "valorar el tamaño de las esculturas respecto a las partes del edificio"

En otros casos se aleja más de la tradición académica, como cuando reivindica "la búsqueda de la verdad" o "la importancia de la línea recta en nuestras creaciones modernas". Pero donde realmente se muestra más vanguardista es cuando deja a un lado consideraciones formales y declara la finalidad del edificio (hoy diríamos funcionalidad) y la construcción como germen de toda obra: *Artis sola domina necessitas* ("la necesidad, única dueña del arte") es su lema, rechazando así el miedo de sus colegas ante la posibilidad de que el principio de la mera utilidad pudiera desplazar al arte. Declara también que "toda forma arquitectónica ha surgido de la construcción y, a continuación, se ha convertido en forma artística", por lo que concluye que "unas finalidades nuevas y unos métodos de construcción nuevos han de provocar por necesidad la aparición de nuevas formas".

Nos hemos extendido en la cita de la obra de Otto Wagner porque estamos convencidos de que en ella se resumen las claves del quehacer arquitectónico y la investigación formal de Víctor Eusa en los años posteriores. No sabemos si leyó directamente a Wagner, pero sí que conoció su obra en Viena, y que hablaba de él como "el gran maestro Wagner". Es también seguro el influjo de sus ideas a través de sus profesores Anasagasti y López Otero. Como casi siempre sucede, no se trata en realidad de las ideas de un solo arquitecto, sino que refleja un estado de opinión que se abría paso entre los arquitectos, sobre todo en el mundo germánico, y que Wagner acierta a plasmar por escrito, deseoso quizá de seguir manteniéndose en primera línea liderando el movimiento.

En su libro "Enseñanza de la arquitectura", publicado en 1923, epígono español del de Wagner, Anasagasti exalta la producción arquitectónica germana y austriaca frente a la francesa, más anclada en la tradición, quizá recelosa de todo lo que viniera de Alemania, nación enemiga a la que acababan de combatir en la primera guerra mundial. Anasagasti comparte y difunde en Madrid de forma tardía las ideas de Wagner, pero las tiñe de un romanticismo del que éste quizá carecía. Pregonaba la colaboración entre los alumnos de Arquitectura, Pintura y Escultura en una "comunidad de los artistas", así como la educación del sentimiento ("la razón no se basta para crear obras de arte"). Critica el exceso de estudios preparatorios y lo exiguo de la enseñanza de proyectos en los planes de estudios, así como los proyectos puramente escenográfico. Propugna una enseñanza práctica, fomentando entre sus alumnos los viajes y visitas de obras: "Ciertamente, ningún arquitecto completará sus estudios, ni adquirirá una idea cabal de la profesión, más que viajando, viviendo fuera, cambiando de ambiente, viendo lo que otros han hecho. ¡Como que no ha habido ningún gran arquitecto que no haya sido un andariego!". Y concluye: "Ya lo dijo Séneca, que el mundo es propiedad del que lo ha visto".²⁰

Pero en mayor medida que el profesorado, mayoritariamente anclado en la tradición académica, las incursiones frecuentes en la biblioteca de la Escuela eran por entonces la principal fuente de contacto de los estudiantes con las nuevas tendencias. El generoso donativo del ingeniero Juan Cebrián contribuyó de forma determinante a la evolución de la arquitectura española, al permitir desde 1906 la compra de numerosas publicaciones y la suscripción a todas las principales revistas de arquitectura de la época. Así, los estudiantes empezaron a devorar, con más interés que el Vignola o el Letarouilly, revistas alemanas como *Der Architekt* y, en menor medida, otras francesas e inglesas, entre las más influyentes. A través de ellas, los alumnos pudieron conocer de primera mano las obras de la *Sekession* vienesa, así como las de Hans Poelzig, Bruno Taut y, sobre todo, Peter Behrens y la escuela de Darmstadt, también muy admiradas.

1925 Roma. S. Pietro in Montorio
 Víctor Eusa en la Academia de España en Roma,
 con los pensionados Adolfo Blanco, Fernando G.
 Mercadal y el escultor Vicente Beltrán. 1925

Proyecto de Consulado Español

Monumento a la Marina española

Proyecto de Fuente monumental

Monumento a un héroe

Proyecto Fin de Carrera. Academia de Bellas Artes de España en París

Eran escasamente una veintena de alumnos por curso; los contactos y discusiones eran frecuentes. Víctor Eusa coincidió en la Escuela de Madrid con Regino Borobio, Casto Fernández Shaw, Miguel de los Santos y Agustín Aguirre, todos ellos de la promoción de 1919, la anterior a la suya. A su promoción, la de 1920, pertenecían arquitectos como José de Azpíroz o Manuel Sánchez Arcas, con quien hizo buena amistad, pese a las diferentes posturas ideológicas que habrían de mantener después. A la promoción siguiente del año 21 pertenecían Luis Lacasa y Fernando García Mercadal, a quien Eusa visitaría años después en Roma con motivo de la estancia del primero como pensionado en la Academia española. Mercadal, como es sabido, habría de convertirse en uno de los principales propagandistas de las ideas de Le Corbusier en España.

Analizando las trayectorias profesionales de sus compañeros en la Escuela, es curioso observar cómo Víctor Eusa pertenece a una reducida generación de transición, ya enemiga de la tradición historicista de la mayoría de sus profesores pero ajena aún a las ideas del racionalismo corbusieriano, que se manifestará con fuerza en las generaciones inmediatamente posteriores. Para Eusa y la mayoría de sus coetáneos, Le Corbusier era más un periodista, agitador y propagandista, que un arquitecto tal como ellos entendían la profesión. Su profunda formación clásica, aun renegando ya del ropaje basado en la tradición grecorromana, les hacía buscar un nuevo estilo con que “vestir” sus edificios, negándose a admitir el despojamiento absoluto preconizado por Loos y Le Corbusier.

El propio Eusa admitía al final de su vida que “la enseñanza recibida... ha sido la base en el 90% de mis trabajos” y cita a sus 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 consejos tan claros y tan perfectos de nuestra labor al día despertaron en mí tantas cosas”.²¹

Son pocos los dibujos que nos han quedado de su etapa estudiantil. Los proyectos de un consulado español, una fuente monumental y una iglesia pertenecen seguramente al segundo curso de proyectos, impartido por López Otero. Menos apasionado que Anasagasti, López Otero veía también con simpatía los proyectos de la *Sezession* vienesa pero, descartado ya el criterio oficial impuesto de “los felices tiempos del estilo único” del neoclasicismo de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, asume “en estos tiempos de crisis” que la Escuela es una colectividad de criterios diferentes, que no puede tener estilo propio que imponer.²² Este eclecticismo es patente en los proyectos escolares de Eusa, que mezclan elementos clásicos, sezesionistas y regionalistas. El proyecto de iglesia es más moderno y anticipa rasgos de la arquitectura que practicó muy posteriormente.

Los proyectos de “Monumento a la Marina española” y “Academia de Bellas Artes de España en París”, fechados en 1920, pertenecen al curso de proyectos impartido por Aníbal Álvarez “el viejo”, apodo con el que se le diferenció de su sobrino homónimo, que fue después director de la Escuela. Tanto la temática como su resolución traslucen el gusto monumental y académico del profesor.²³

A pesar de comenzar a estar ya cuestionadas por los propios alumnos y algunos profesores, estas enseñanzas de corte académico, que le procuraron un sólido conocimiento del lenguaje clásico, habrían de venirle muy bien al joven Eusa cuando, a los pocos días de terminar la carrera, en julio de 1920, la Sociedad Inmobiliaria y del Gran Kursaal Marítimo de San Sebastián saca a concurso entre arquitectos nacionales y extranjeros el proyecto de un salón de fiestas y teatro en el interior del edificio del **Casino del Gran Kursaal**, entonces en construcción según proyecto del arquitecto parisino M. Auguste Bluysen, ganador de un concurso anterior en 1916, en el que el arquitecto navarro José Yárnoz había obtenido el tercer premio. Las cimentaciones del edificio se habían comenzado a finales de 1918, pero las obras avanzaban lentamente a causa de su situación en terrenos que había

San Sebastián. Barrio de Gros antes de la ampliación

Construcción de muro para ganar terrenos al mar

Auguste M. Bluysen. Proyecto inicial

Kursaal. Proyecto inicial de Auguste M. Bluysen. Perspectiva

El Salón de fiestas-teatro del Gran Kursaal Marítimo de San Sebastián.

CONCURSO DE PROYECTOS

La Sociedad Inmobiliaria y del Gran Kursaal Marítimo de San Sebastián (Guipúzcoa) saca á Concurso entre arquitectos diplomados nacionales y extranjeros la presentación de proyectos para un salón de fiestas-teatro en el edificio del Gran Kursaal, bajo las siguientes bases:

1.º El Concurso comprenderá el proyecto del interior y cubierta de un salón de fiestas-teatro, emplazado dentro del edificio del Gran Kursaal que está construyendo dicha Sociedad, y en cuyos planos aparece señalado el espacio que se destina á tal objeto.

2.º El presupuesto será libre.

3.º Los proyectos se depositarán, antes de las siete de la tarde del día 31 de Agosto de 1920, en las oficinas de la Sociedad: Jardines de Oquendo, bajos del teatro Victoria Eugenia.

4.º El Jurado se compondrá de los señores siguientes: Presidente de la Sociedad y dos Administradores de la misma, siendo uno de ellos arquitecto; un Ingeniero domiciliado en San Sebastián, Arquitecto municipal, Arquitecto provincial y un Arquitecto designado por el Colegio de los de Guipúzcoa.

5.º El Jurado tendrá á su disposición, para recompensar los proyectos sometidos á su aprobación, dos premios: uno, de 7.500, y otro, de 5.000 pesetas. Si los proyectos presentados no merecieran alguno de los premios, el Jurado podrá declararlos desiertos.

6.º Los proyectos premiados quedarán de la propiedad exclusiva de la Sociedad, que podrá disponer de ellos libremente.

7.º La Sociedad se reserva toda libertad de acción respecto á la concepción del proyecto definitivo y á la ejecución y dirección de la obra.

Los arquitectos que deseen tomar parte en el Concurso podrán pedir los planos del edificio y el programa de las condiciones del proyecto á la Secretaría de la Sociedad Inmobiliaria.

San Sebastián, 13 de Julio de 1920.—El presidente del Consejo de Administración, José Antonio Zulaica.

Anuncio del concurso de proyectos para el Salón-Teatro

Propuesta de concurso Eusa - Ulargui.
Lema Zeus. Planta del teatro, 1921

Propuesta de concurso Eusa - Ulargui. Lema Zeus. Vista del interior

Eusa y Ulargui, de viaje por Europa

que ganar al mar y de las dificultades de las vadas de la primera guerra europea.

San Sebastián era desde finales del siglo anterior un destino veraniego de moda entre la burguesía y la aristocracia europeas. Conocía así una rápida expansión, que alcanzaba entonces al barrio de Gros, al otro lado del río Urumea, para la que había sido creada la Sociedad Inmobiliaria citada. "Kursaal" es una voz alemana que significa literalmente "sala de curas". Era un espacio típico de los balnearios decimonónicos, que servía tanto como sala de reunión de los bañistas como de sus visitantes. Como centro de la vida social, pronto se convirtió en el edificio más importante de los balnearios, incluyendo salón de baile, teatro, salas de conciertos, salas de juegos y restaurantes. Por extensión, el nombre Kursaal pasó a aplicarse a todos los edificios con similares usos en los lugares de veraneo centroeuropeos, y fue particularmente asociado a los casinos de juego.

El 13 de julio de 1920, día en que los periódicos dan cuenta en titulares de la muerte de la ex-emperatriz Eugenia de Montijo, se publican las bases del concurso citado, cuyo objeto "comprenderá el proyecto del interior y cubierta de un salón de fiestas-teatr , emplazado dentro del edificio del Gran Kursaal que está construyendo dicha Sociedad, y en cuyos planos aparece señalado el espacio que se destina a tal objeto".²⁴

Víctor Eusa no desaprovecha esta primera oportunidad y se presenta a dicho concurso junto con su compañero de promoción Saturnino Ulargui, perteneciente a una rica familia de Logroño que, como la familia de Eusa, veraneaba también habitualmente en San Sebastián.²⁵ Su elevada posición económica y social le permitía codearse con arquitectos como Palacios, Zuazo, Flórez,... Las habilidades sociales y recursos económicos de Ulargui, un "bon vivant", a decir de quienes le conocieron, establecían una simbiosis con la capacidad arquitectónica y de trabajo de Eusa que, como buen navarro, tenía un carácter mucho más parco y austero.²⁶

El concurso se falla en septiembre y se otorga el primer premio al proyecto con lema "Zeus", presentado por Eusa y Ulargui. Según se establecía en las bases, su propuesta se sitúa en el eje principal del edificio , en el extremo opuesto a la entrada y junto al borde del mar. El fondo del escenario se remata con una exedra con amplios ventanales hacia el Cantábrico, enmarcada por un arco rebajado que aloja un órgano. La decoración interior del salón, con un patio de butacas y un nivel superior de palcos de gran monumentalidad, es ecléctica. En ella se reconocen motivos decorativos que utilizará habitualmente Eusa en su primera época, como las águilas bicéfalas.

Curiosamente, a pesar de haber sido premiados y en un gesto de honradez, los jóvenes Eusa y Ulargui aconsejan a la Sociedad promotora no ejecutar su propuesta, por entender que no era la solución adecuada, según afirmará el propio Eusa años después.²⁷ Probablemente, las reticencias de los arquitectos se refieren a la posición del teatro dentro del conjunto del edificio y la articulación entre sus partes. En vista de esto, se convoca un nuevo concurso limitado a ellos y al arquitecto francés Bluysen, autor del proyecto original.

Ulargui y Eusa preparan concienzudamente el nuevo proyecto, comenzando por estudiar y visitar un gran número de establecimientos de ese tipo en Francia (en las costas Azul y de Normandía), Bélgica, Holanda e Inglaterra. El pasaporte solicitado por Eusa incluye también Austria como su destino, seguramente con intención de visitar las obras de Wagner y la Sezesión vienesa. En relación con el tema que suscita el viaje, nos consta su visita a los casinos de Deauville, Trouville, Ostende y Montecarlo,²⁸ así como al Palacio de Versalles. Estaba impuesto por la propiedad que el carácter de la obra había de ser "francés", como no podía ser de otro modo, al gusto de la clientela del San Sebastián de la "belle époque".

Nuestros jóvenes arquitectos son premiados nuevamente en este segundo concurso y la Sociedad del Kursaal

El Gran Kursaal en construcción

Planta general. 1921

Planta del teatro. 1921

Interiores del Casino del Gran Kursaal

Teatro

les contrata para el proyecto y dirección de las obras. El nuevo proyecto no se limita ya al teatro, objeto del concurso anterior, sino al edificio entero, del que no deja más que algunas cimentaciones ya realizadas del proyecto inicial de Bluysen. En este, un hall casi cuadrado situado en el centro de la planta, tras el vestíbulo de acceso, servía como distribuidor de los distintos espacios, a través de un corredor perimetral. La principal novedad introducida ahora es la extensión del hall central a lo largo de todo el eje principal de la entrada, desde el vestíbulo de acceso hasta el mirador de remate que da al mar, ocupando el espacio anteriormente reservado al teatro, que se desplaza al lado oriental, junto al boulevard de acceso. Los salones y el restaurante previstos en el lado occidental del hall, junto al Urumea, no experimentan apenas variación en su función, trazado y ubicación. El llamado “círculo” o sala de juego, que antes ocupaba toda la crujía oriental se recompone en sentido perpendicular al hall, al norte del teatro. En conjunto, el edificio crece hacia el este y pierde la simetría de la fachada principal, ocupando parte de los terrenos donde estaba previsto construir más adelante hoteles y viviendas.

Este nuevo esquema en planta persigue sin duda una mayor diafanidad y continuidad entre los distintos salones, y entre estos y las terrazas exteriores, tan importantes en este caso por su situación geográfica. La anterior posición del teatro, un recinto necesariamente cerrado, impedía esta continuidad espacial y era contradictoria con las vistas privilegiadas hacia el mar. Su nueva posición junto a la avenida permite además un acceso más directo e independiente. La intención de descompartimentación espacial es patente también en la eliminación de los pilares que separan los tres salones del lado del Urumea, sustituidos por arcos rebajados que van de lado a lado. De este modo, los techos siguen individualizando los salones pero, más allá de la inicial atribución de usos, el edificio gana una gran versatilidad. Simples cambios de mobiliario permiten unir todos ellos para la celebración de fiestas o banquete, como atestiguan las fotos de época.

Ante el deseo de la sociedad promotora de ganar el tiempo perdido con los sucesivos concursos, los arquitectos establecen su oficina en la propia obra, trabajando sin descanso. La tarea es ingente, pues no solo la distribución en planta sino los detalles decorativos interiores y exteriores y de composición de las fachadas serán modificados respecto al inicial proyecto. La obra avanza con rapidez, y se llega en breve plazo a la cubierta. Hacia finales de 1921, con las vidrieras del gran hall ya colocadas, surgen las desavenencias con los promotores que, terminada ya la definición de los planos del edificio, quisieron seguir explotando la probada capacidad de los jóvenes arquitectos más allá del encargo inicial. Eusa lo explica así: "...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, realizar cuantos proyectos de casas correspondían a sus solares, lo que llevó a nosotros la decisión de no aceptar llegando hasta cesar en la obra origen; pleito, disgustos y por fin el abandono de los trabajos: primera desilusión en el ejercicio de la profesión."²⁹

El edificio se inauguró finalmente el 29 de julio de 1922. Ni en la prensa de la época ni en publicaciones guipuzcoanas más recientes se menciona la autoría de Eusa y Ulargui. Quizá su rebeldía les pasó factura, siendo ignorados por la sociedad promotora. Lo cierto es que ha quedado poca constancia documental, pues los sucesivos planos presentados en el Ayuntamiento durante las obras para su aprobación llevan la firma del arquitecto Lucas Alday. Este ostentaba oficialmente la dirección de los trabajos desde su inicio. Además de arquitecto, Alday era administrador-delegado de la Sociedad, que había pasado a manos donostiarra, después de haberse iniciado las obras con capital mayoritariamente francés. La ausencia de firma de Eusa y Ulargui es lógica por su juventud y las condiciones establecidas en el concurso, sin descartar problemas administrativos derivados de la obtención de los títulos oficiales de arquitecto, que en el caso de Eusa no le fue expedido

El Gran Kursaal y el nuevo puente de María Cristina

Fachadas exteriores

oficialmente hasta el 16 de febrero de 1921. De todos modos, y aunque no empezaron ni llegaron a terminar la obra, tal como ha sido relatado, es indudable la participación fundamental de ambos en el desarrollo del proyecto y en la fisonomía general y los detalles del edificio. Además del testimonio del propio Eusa, hemos encontrado la reseña de una conferencia de Saturnino Ulargui en la sede de la Sociedad de Arquitectos de Guipúzcoa, bajo el título “Casinos y Círculos de recreo”. Fue invitado a darla el 3 de diciembre de 1921, cuando ya habían abandonado las obras, “en atención al particular y detenido estudio que de tal clase de edificios tiene hecho, en unión del Sr. Eusa, con motivo de la intervención de ambos en las obras del Kursaal de esta ciudad”. Ulargui analizó diversos casinos por ellos visitados, “de todos los cuales presentó planos y surtida colección de fotografías, explicando ante unos y otras las diversas soluciones que en tales edificios se han dado al complejo problema que su finalidad y destino entrañan, y haciendo un reposado estudio comparativo de las ventajas e inconvenientes de cada una de aquellas”. La preocupación tipológica y funcional está pues muy presente en el quehacer de los arquitectos, que realizan una exhaustiva labor previa de documentación, conocimiento y análisis de lo ya realizado. Después, se narra que “trazó las bases generales de composición a que debe de obedecer esta especialísima clase de edificio, distinguiendo los verdaderos Casinos, en los que la explotación de los llamados “grandes recreos” constituyen su pie forzado y su único objetivo, de los otros Clubs más o menos importantes, donde hay que atender asimismo a otras necesidades nacidas de su naturaleza, tales como salas de conversación, de reunión o tertulia, biblioteca, etcétera. El problema de la circulación en ambos casos fue escrupulosamente estudiado por el disertante, quien terminó su amena charla exponiendo el trazado primitivo del Kursaal de esta capital, y las diversas modificaciones que en su construcción se han introducido, hasta el momento en que, conjuntamente con su compañero, Sr. Eusa, dejó de actuar en dichas obras”.³⁰

Como ha quedado dicho, con la propuesta de Eusa y Ulargui el gran hall central trasciende su inicial función meramente distributiva y se convierte en el auténtico protagonista del edificio, como salón de pasos perdidos o espacio de estancia. Con ello, los arquitectos saben ir más allá del programa funcional planteado e interpretan el glamour y la representatividad requeridos en este tipo de edificios. El uso de la luz cenital y su monumentalidad clásica recordarían la arquitectura de Sir John Soane. Quizá no encontremos en toda la obra posterior de Eusa otro espacio interior similar en ambición monumental, que sí supo o pudo trasladar, en cambio, a las fachadas exteriores de sus edificios.

La desgraciada historia del Casino del Gran Kursaal no sólo acabó de forma abrupta para Eusa. Poco más de dos años después de su inauguración, la Dictadura de Primo de Rivera decretó la prohibición del juego, y el Casino tuvo que cerrar sus puertas el último día de octubre de 1924. Fue utilizado después como cinematógrafo y para otros usos, hasta que acabó siendo finalmente derribado en 1973. Durante muchos años un solar vacío, en su lugar hoy se erige el Auditorio Kursaal de Rafael Moneo.

Demolición del edificio . 1973

Notas del Capítulo 1

1 Fuente: Registro Civil (véase Apéndice 1).

2 En el padrón municipal de 1890 (AMP), todavía no aparece la familia Eusa como ocupante del piso 2º derecha de la calle Espoz y Mina 19, por lo que aventuramos que su matrimonio es muy poco posterior a esa fecha.

Algunas fuentes (Véase DN, 22 mayo 2011) defienden que, cuando Eusa vino al mundo, el portal de la vivienda estaba situado en el número 74 de la calle Estafeta. Hoy ocupado por un local comercial, quedó clausurado al reorientar el acceso de las viviendas a la fachada opuesta de la calle Espoz y Mina, reforma atribuible al propio Eusa. Es cierto que no faltaban razones para dicho cambio, como el valor comercial del estrecho frente de fachada a la calle Estafeta o la mejora de los accesos por la calle Espoz y Mina al derribar la vieja plaza de toros y construir el II Ensanche. Frente a esta tesis, sin embargo, el padrón municipal, consultado desde 1884, sitúa siempre la dirección de este edificio en Espoz y Mina 19. Cabe también pensar que tuviera doble acceso. A partir del 24 de marzo de 1937, en plena guerra civil, Espoz y Mina 19 pasó a tener la denominación actual de Duque de Ahumada 3, al segregarse parte de la calle para dedicársela al fundador de la Guardia Civil.

3 El Padrón de 1945 señala como ocupantes del piso a “Tomasa Razquin, hermana, 1 hija (M. Dolores) y dos sirvientes”.

4 AMP (leg. "Contribuciones 1899-1908").

5 Padrón Industrial de 1918 (AMP, Sección Catastro, leg. "Rectificación 1918-1925")

6 AMP, Año 1923, Casas Baratas.

7 *El Pensamiento Navarro*, 11-3-1919.

8 *La Tradición Navarra*, 11-3-1919.

9 *El Pueblo Navarro*, 11-3-1919.

10 *Diario de Navarra*, 11-3-1919.

11 El Instituto de Pamplona ocupó desde su creación en 1842 la desamortizada casa del Canónigo Hospitalero, sobre cuyo solar el arquitecto provincial Maximiano Hijón proyectó en 1857 un nuevo edificio (el que hoy conocemos), inaugurado en 1865, compartido desde 1885 con la Escuela de Magisterio.

12 Muruzábal del Solar, José M^a: “El pintor Eduardo Carceller: contribuciones al estudio de su figura y de su obra”, en *Príncipe de Viana*, 2014, n^o 259, pp. 15-36.

13 Conversación con Florencia Eugui. 8-5-1988.

14 Véase expediente académico de Víctor Eusa en Apéndice 2.

15 Teodoro de Anasagasti: *Enseñanza de la Arquitectura*, Madrid: Calpe, 1923 (reedición facsímil del Instituto Juan de Herrera, Madrid, 1995, p. 9)

16 Previamente había sido convocada la plaza de catedrático, desempeñada interinamente por Antonio Palacios. Concurrieron Palacios, Anasagasti y otros, pero declararon la plaza desierta. A raíz de ello, Palacios dejó la Escuela y Anasagasti entró a mitad del curso 1916-17 como profesor auxiliar por concurso, procedimiento reservado a los arquitectos que habían sido pensionados en Roma. Fuente: Entrevista con José Joaquín González Edo, 20.3.1988.

17 Anasagasti, op. cit., p.250.

18 M. López Otero: "Cincuenta años de enseñanza", en *Revista Nacional de Arquitectura*, agosto 1951, p. 11.

19 Traducción española: *La arquitectura de nuestro tiempo*, Madrid: El Croquis, 1993. Basada en la cuarta edición, en la que Wagner cambió el título original por *Die Baukunst unserer Zeit*. Es interesante también consultar la edición en inglés publicada en Estados Unidos por The Getty Center: *Modern Architecture*. Santa Monica, 1988. Está basada en la tercera edición de 1902, e incluye las ilustraciones presentes sólo en dicha edición y una interesante introducción de Harry Francis Malgrave. Ambas traducciones detallan todos los cambios introducidos por Wagner en las sucesivas ediciones, lo que permite hacerse buena idea de la evolución del pensamiento del autor y de los gustos de la época.

20 Anasagasti, op. cit., p. 108.

21 Carta a D. Ángel Muñoz Barrado, de fecha 25-11-80, en respuesta a la petición de datos de su vida y obra por encargo de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda.

22 M. López Otero, op. cit., p. 10.

23 La Academia de Bellas Artes en París, que probablemente fue el proyecto fin de carrera de Víctor Eusa, fue publicada ese mismo año en la revista *Arquitectura y Construcción*, nº 4, p. 233. Constituye por tanto el primer proyecto publicado de Víctor Eusa.

24 *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, nº 86, 1920.

25 El abuelo de Ulargui, también llamado Saturnino, fue el fundador de la Banca Ulargui. A principios de los años 30, el arquitecto Saturnino Ulargui se dedicó a producir películas, llegando ser uno de los primeros productores de cine españoles, creador de “U films” y distribuidor de buena parte del cine alemán de la época. Falleció en agosto de 1962. Fuente: Bernardo Sánchez. Conversación en fecha 29/8/94.

26 Fuente: José Joaquín González Edo, arquitecto de la promoción de 1919. Conversación en fecha 20/3/88.

27 Escrito autobiográfico redactado con motivo de su nombramiento como Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Navarra. Enero 1967.

28 *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*. Madrid, 30 de diciembre de 1921. Reseña la conferencia de Saturnino Ulargui el 3 de diciembre en la Sociedad de Arquitectos de Guipúzcoa con el título "Casinos y Círculos de recreo".

29 Escrito autobiográfico cit

30 *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, nº 120, 30 diciembre 1921.

2. La vuelta a Pamplona: La influencia vienesa y oriental de las primeras obras (1922-1927)

Tras la experiencia del Kursaal, Víctor Eusa vuelve a finales de 1921 a Pamplona, descartando la invitación de su antiguo profesor Modesto López Otero de trabajar con él en Madrid. Instala su propio estudio en su casa natal, en el que trabajaría ya toda su vida, en el piso contiguo al ocupado por su madre y sus hermanas.¹ Su padre había fallecido poco antes, en 1919, de forma repentina, a causa de una hemorragia intestinal. Víctor estaba en Madrid, terminando la carrera, cuando fue avisado de que su padre había enfermado gravemente. Viajó a Pamplona en tren y, según cuentan, tuvo noticia de su muerte al entrar en la primera estación en tierra navarra, Alsasua, y ver la esquila de su padre Salustiano publicada en la primera plana de los periódicos regionales. Quizá la viudedad de su madre pudo tener que ver en su decisión de instalarse en su ciudad natal, aunque fue sin duda la rápida sucesión de trabajos encargados la que le ancló a su tierra, impidiéndole saciar en la medida que a él le hubiera gustado su afición viajera, que le llevó incluso a pensar en instalarse en el norte de África. A varios proyectos de pequeñas reformas sucedió un primer encargo importante, el del convento para las Hijas de María Inmaculada. Un proyecto preliminar, en un solar distinto a aquel en el que finalmente se construyó, fue firmado con su compañero Saturnino Ulargui, con el que ya no volvería a colaborar. Ulargui, aunque siguió manteniendo estrecho contacto con Logroño, su ciudad natal, se instaló en Madrid, donde proyectó algunos edificios, pero pronto pasó a dedicarse a la incipiente industria del cine. A través de su empresa “U Films”, fue primero distribuidor de películas alemanas en tiempos de la República y más tarde productor, llegando a ser uno de los más importantes en la posguerra española. En Madrid, proyectó a principios de los años treinta el cine Actualidades, en la Gran Vía.

Muy distinto fue el destino de Eusa. Pamplona era entonces una pequeña ciudad de provincias de 32.000 habitantes, dedicados a la agricultura, el comercio, los oficios artesanos y una incipiente industria. Funcionarios y militares, debido a su condición de capital de la provincia foral y plaza fuerte respectivamente, tenían también un importante peso entre la población.

De fundación romana, atribuida a Pompeyo, a quien debería su antiguo nombre de Pompaelo, al primitivo núcleo de la Navarrería se agregan en la Edad Media, al paso del Camino de Santiago, el burgo de San Cernin y la población de San Nicolás, con repobladores francos, artesanos y comerciantes, en su gran mayoría. El Privilegio de la Unión otorgado en 1423 por el rey Carlos III el Noble unifica los tres núcleos primitivos, en permanente disputa hasta entonces, en un solo municipio cuyas instituciones comunes se edifican en el barranco que los separaba, configurando lo que hoy es el casco antiguo de la ciudad. La Ciudadela y una potente fortificación perimetral se construyen, según el modelo de Amberes, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, tras la anexión del reino de Navarra a Castilla.

Pamplona ocupaba un emplazamiento estratégico, en una meseta rodeada de una orla montañosa, en la transición de los pasos pirenaicos de la frontera francesa a los campos abiertos de Castilla y Aragón, siendo por ello una de las llaves de la Península ante cualquier invasión terrestre. A finales del siglo XIX, el recinto amurallado y la prohibición militar de la construcción extramuros constituyen un corsé que impide la expansión de la ciudad, cuya presión demográfica la obliga a crecer hacia arriba, añadiendo nuevos pisos a las construcciones ya existentes. Esto da lugar a las características siluetas de calles altas y estrechas del casco antiguo, poco soleadas, y crecientes problemas de salubridad entre la población. La petición municipal de derribo de las murallas se hace cada vez más insistente. Un primer ensanche intramuros, limitado a seis manzanas, ocupadas en parte

Plan Castro. Madrid

Plan Cerdá. Barcelona

Plan de Julián Arteaga. 1909

Plan de Ángel Galé. 1911

Plan de Serapio Esparza. 1917

por edificios públicos, no hace sino paliar provisionalmente la situación. La cada vez mayor ineficacia de las fortificaciones ante el desarrollo de la artillería moderna y la construcción de un nuevo fuerte en la cima del vecino monte San Cristóbal van aflojando las resistencias de los militares, que autorizan el derribo parcial de las murallas, iniciado en 1915 con gran alborozo de la población, para permitir el ensanche de la ciudad.

Los planes de ensanche se venían sucediendo desde años antes. El río Arga creaba una barrera topográfica por los lados norte y este; la ampliación natural hacia el sur y el oeste quedaba dividida en dos por la Ciudadela. Primeros intentos de ensanche en las dos direcciones simultáneamente se ven pronto reemplazados por la decisión de un ensanche único hacia el sur, de mayores dimensiones, hasta el límite de la terraza de Pamplona. Los planes de Julián Arteaga (1909) y Angel Galé (1911) no llegarán a prosperar, siendo aprobado finalmente por el Ayuntamiento, en 1917, el del arquitecto municipal Serapio Esparza.

El proyecto de Esparza plantea una retícula de manzanas cuadradas cuyas calles siguen la dirección de las del primitivo núcleo de la Navarrería, de forma que la diagonal de las manzanas coincide con el eje norte-sur, asegurando así el soleamiento de todas las fachadas. A diferencia de los planes anteriormente citados, que apoyaban su trazado en la carretera de Francia, la elección de esta orientación provoca que la retícula se vea atravesada oblicuamente por los dos caminos existentes de salida de la ciudad hacia Francia y Madrid, convertidos en grandes avenidas. En la dirección norte-sur de la retícula, otra avenida principal (Carlos III) conecta directamente la Plaza del Castillo con el nuevo ensanche, para lo cual era preciso trasladar la plaza de toros y el teatro que cerraba y presidía la plaza. La unión con la trama del casco antiguo en la zona del Paseo de Sarasate obligaba también a ciertas irregularidades y al traslado de la Casa de Misericordia. El borde meridional del ensanche venía limitado por un camino de ronda de trazado irregular impuesto por las autoridades militares, en el límite de la cornisa de Pamplona, donde era intención disponer una nueva línea defensiva.

El Plan de Esparza sigue pues la senda de otros modelos canónicos experimentados ya en muchas ciudades españolas desde mediados del siglo anterior, singularmente el Plan Cerdá de Barcelona y el Plan Castro de Madrid. En relación a estos, es un plan reducido de escala, tanto por su extensión superficial como por el tamaño de la manzana (70 x 70 metros) y la anchura de las calles (entre 15 y 30 metros). Las manzanas, con pequeños chaflanes, contienen patios interiores cerrados de 23 x 23 metros. Cada manzana se parcela en ocho solares, cuatro de ellos en las esquinas y otros cuatro centrados en cada lado con su superficie correspondiente de patio central.

El plan no estuvo exento de críticas. En el mismo año de 1917 en que iba a contar a Eusa entre sus alumnos, Teodoro de Anasagasti, en la línea de Camillo Sitte, que negaba valor artístico a cualquier trazado geométrico, critica duramente el proyecto de ensanche pamplonés y su disposición en retícula, como “funesto sistema americano” y “sistema caído en desuso”. Afirmó que “las ciudades en damero, que no reconocen más tiranía que la del cartabón, prescinden para conducir las calles de las curvas de nivel; une mal su regularidad con las poblaciones antiguas, disimétricas; son caras, pues sus alineaciones taquimétricas, que no se doblegan ante la realidad y destrozan cuanto encuentran a su paso, imponen la línea recta a todo trance y con ella, el orden, pero un orden muerto, inorgánico,... Son iguales, monótonas,... sin carácter ni individualidad; exponen a confusiones a los viandantes; son lúgubres, antiestéticas y deficientes para la circulación...”² Finalmente, critica también los patios cerrados, por insalubres. En definitiva, la alegación de Anasagasti supone una defensa del proyecto anterior de Galé, más próximo a estos postulados, en cuya modificación y desarrollo había trabajado, al parecer, el propio Anasagasti.³

Pamplona y el I Ensanche. 1882

Derribo de la muralla. 1915

Derribo de la plaza de toros. 1921. Al fondo, la casa de la familia Eusa

Pamplona en 1929

A pesar de estas críticas, y de otras alegaciones y recursos, el Plan del II Ensanche es aprobado definitivamente por Real Orden del Ministerio de Gobernación en mayo de 1920. Justo al mes siguiente, Víctor Eusa terminaba sus estudios de arquitectura. Esta feliz coincidencia hará que, desde entonces y hasta principios de los años 60, en que se completa la ejecución del Plan, la vida profesional de Eusa vaya indisolublemente ligada a la construcción del ensanche, llegando a proyectar uno de cada cinco de sus edificios.⁴ El II Ensanche es, en esencia, la Pamplona del siglo XX, y es también la Pamplona de Eusa, aunque el explosivo crecimiento de final de siglo haya desdibujado hoy su presencia.

La población de Pamplona, que en la década de 1910 a 1920 había crecido en 3.000 personas, experimentaría pronto un rápido incremento de 9.000, 19.000 y 11.000 habitantes respectivamente en las tres décadas sucesivas. Además del crecimiento demográfico, se produce en estos años, como en otras ciudades españolas, un fuerte trasvase de población del campo a la ciudad, alentado en este caso por las mayores posibilidades para encontrar vivienda que la construcción del Ensanche ofrecía.

En 1920 estaban censados en Pamplona tan sólo tres arquitectos: Mariano Arteaga, Serapio Esparza y Manuel Ruiz de la Torre.⁵ Habían sustituido a la anterior generación de los autores del I Ensanche: Florencio Ansoleaga, Julián Arteaga, Angel Goicoechea, Manuel Martínez de Ubago,... Junto a ellos, seguía en activo un maestro de obras, José Aramburu, con quien se extinguió en Pamplona esta antigua titulación.

La nómina de constructores o contratistas de obras era más abundante: Arrarás Hnos., Antonio Espoz, Aniceto Goñi, Andrés Gorricho, Félix Herrera, Felipe Lorca, Suc. de Lorenzo Martincorena y José Zalba, procedentes en su mayoría de distintos gremios relacionados con la construcción. Hasta el padrón de ese mismo año de 1920 no aparece censada la empresa “Erroz y San Martín”, fundada en 1911 por Secundino Erroz y Julio San Martín como taller de carpintería, que muy pronto se convertirá en la más importante del sector. El aumento de la actividad motivado por el inicio de las obras del II Ensanche provocará que, a lo largo de esa década, se incorporen muchos otros nombres como Eguinoa Hnos., Aramburu y Cía., Asurmendi y Cía., Angel Herrera y Hnos., Jesús Chocarro, Amadeo Ochoa, Pedro Zamarbide, etc.

Precisamente, nada más llegar a Pamplona, Víctor Eusa se asociará con una de estas empresas emergentes, la de los hermanos Eguinoa, para presentar al Ayuntamiento una propuesta para la construcción de viviendas económicas o “**Casas Baratas**” en una o dos manzanas del nuevo Ensanche. Era esta una necesidad reclamada por amplios sectores de la población, que miraban con recelo el carácter elitista de las primeras casas del Ensanche, y criticaban que el Ayuntamiento dedicara principalmente sus esfuerzos a la construcción de edificios públicos como la plaza de toros o el teatro. La promulgación estatal, en diciembre de 1921, de una Ley de Casas Baratas que otorgaba ayudas y exenciones tributarias constituyó la espoleta definitiva. En este contexto, Eusa y los Eguinoa, todos ellos jóvenes y deseosos de afrontar un proyecto de envergadura en su recién estrenada actividad profesional, presentaron al Ayuntamiento la citada propuesta, por propia iniciativa, en febrero de 1922. No conocemos los planos, pero a juzgar por la memoria, contenía implícita una crítica al plan de Esparza, al apostar por el modelo de bloques abiertos frente al de la manzana cerrada:

"En la disposición general de la manzana se han seguido las más modernas corrientes de urbanización iniciadas en Alemania y Norte América adoptando para estos grupos de casas, no el sistema del gran patio central, que trae consigo la disposición de las viviendas en zonas de gran fondo y por consiguiente el emplazamiento de la mayor parte de los dormitorios a pequeños patios o a lo sumo al central, que a pesar de cuantos esfuerzos se hagan se halla siempre por su mayor descuido en muy inferiores condiciones de salubridad que las zonas que dan a la calle... estos patios producen un deplorable efecto de aislamiento y tristeza... y por ello nos

Casa Uranga. 1923

Viaje a Oriente. 1923

hemos propuesto que todas las viviendas tengan sus principales y mayoría de elementos al exterior, dejando únicamente los pequeños patios para cocinas, W.C., escaleras y algún dormitorio... A los patios exteriores que por su amplitud y perfecta unión con las calles y avenidas que rodean las manzanas vienen a constituir verdaderas plazas públicas, dan las viviendas menos importantes. De estos patios exteriores con magníficas condiciones de salubridad puede sacarse gran partido con la colocación de jardines, pequeños estanques y arbolado que pueden servir de recreo y esparcimiento a los moradores de estos edificios en condiciones nunca comparables por su relación inmediata con la vida exterior a las que podrían obtenerse con el gran patio central."

Con esta postura, Eusa se alinea con Anasagasti en la crítica del patio cerrado y se sitúa en la vanguardia de las teorías de la urbanización, frente a un plan de Ensanche basado en modelos ya obsoletos. Pero esta bienintencionada actitud no obtendría réditos. El Ayuntamiento decidió encomendar otro proyecto de Casas Baratas al arquitecto municipal Serapio Esparza -evidentemente más acorde con las directrices de su propio plan-, con arreglo al cual se convocó un concurso de constructores. Como dato curioso, la oferta presentada por Erroz y San Martín se basó en un proyecto diferente, encargado por ellos al arquitecto José Yárnoz, y resultó la ganadora. En una última pirueta del destino, el Ayuntamiento adoptó el proyecto de Yárnoz pero fue finalmente el constructor Andrés Gorricho quien ejecutó las obras, en la manzana 36 del Ensanche, a raíz de un nuevo concurso.⁶

A pesar de este primer intento fallido, a Víctor Eusa no le faltaría trabajo. Al asentarse en Pamplona a finales de 1921 encontró un terreno fértil, al darse una conjunción de circunstancias favorables: rápido crecimiento de la población, inicio de la construcción del II Ensanche y escaso número de arquitectos. Empezó a recibir de inmediato pequeños encargos de reformas interiores y de fachadas. Entre ellas, la de la primera oficina de la recién creada **Caja de Ahorros de Navarra**, dependiente de la Diputación Foral, en un local del propio Palacio Provincial. Esta obra inaugura una larga y prolífica colaboración entre el arquitecto y la institución que habría de ser su mejor y más fiel cliente, para la que seguiría trabajando hasta su jubilación, en los años setenta, proyectando casi toda su red de oficina, así como varias colonias escolares.

Pero su primera obra construida importante en Pamplona es la denominada "**Casa Uranga**", edificio de viviendas que fue ocupado por la familia Uranga, con el que estrena su labor en el II Ensanche, en la que también fue la primera obra de los hermanos Eguinoa en Pamplona como constructores. En este edificio, rigurosamente ecléctico, Eusa muestra aún grandes titubeos: Con fachadas de composición simétrica, en ellas se mezclan los detalles secesionistas de la fachada trasera y el cuerpo bajo de la fachada principal con un remate superior de estilo regionalista, más en la línea del estilo "montañés" de Rucabado que en la del estilo "vasco" que practicará más tarde.

En 1923, fiel a los consejos de su maestro Anasagasti⁷ y en la tradición del "*grand tour*" de los arquitectos decimonónicos, Víctor Eusa emprende un largo **viaje por Oriente**. Doce años antes, en 1911, con 24 años de edad, Le Corbusier había realizado su famoso "*Voyage d'Orient*". Eusa tiene 27 años cuando embarca en el puerto de Marsella, con escala en Túnez y Malta, hasta Atenas, donde alcanzará su sueño de conocer la Acrópolis. Desde allí, continuará su periplo por Estambul, Esmirna en la costa de Turquía, la isla de Rodas, Beirut, las ruinas de Baalbek, cuya monumentalidad le dejará fuertemente impresionado, Damasco y Palestina, donde visitará los santos lugares del Lago Tiberíades, el río Jordán y Jerusalén. Cruzará el Canal de Suez por Ismailia para llegar finalmente a Egipto, con destino en El Cairo, y embarcar de vuelta en Alejandría. Es curioso comparar los itinerarios de los viajes respectivos de Eusa y Le Corbusier. El de este último se había limitado a Turquía, Grecia y la Europa oriental. La profunda religiosidad de Eusa le hace incluir Tierra Santa como etapa

Proyecto de José Yáñez en el solar de La Vasco Navarra, 1922

La Vasco Navarra, 1924

Detalle coronación de esquina

Victor Eusa en el interior de la Vasco Navarra

obligada. El reciente interés por la cultura egipcia despertado en toda Europa a raíz del descubrimiento por el arqueólogo Howard Carter de la tumba de Tutankamón el año anterior (1922) puede que no sea ajeno a la inclusión de Egipto en su itinerario.

Este gran viaje dejará profundamente marcado a un arquitecto sensible y romántico como Víctor Eusa. En un papel del propio hotel describe con lirismo sus sensaciones, tras un paseo por los rincones de la vieja ciudad de la capital egipcia:

*“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... Mi emoción ha sido tan intensa que han pasado ya algunas horas y mi ensueño continúa con tal fuerza que ha llegado a constituir una verdadera tortura. Mi pobre alma occidental se ha sentido empuñecida ante tanta grandeza, ante tanta bondad, ante tanta riqueza...”*⁸

Esta revelación del mundo oriental, que tan fuerte impresión estética le produjo, había de tener inmediato reflejo en la arquitectura que practicó en Pamplona a su regreso, que coincidió con el comienzo de la dictadura de Primo de Rivera. A la permanente influencia vienesa y los toques regionalistas de las viviendas particulares se añaden rasgos orientales en tres obras proyectadas al año siguiente en el II Ensanche: El edificio para la sociedad de seguros **“La Vasco Navarra”**, la **casa para D. Rafael Aizpún** y el **convento para las Hijas de María Inmaculada**. Fiel siempre a la idea germánica de la “obra de arte total” o *Gesamtkunstwerk*, en la Vasco Navarra proyecta todo el mobiliario y la decoración interior. El diseño de las sillas repite los motivos orientales de los arcos de las ventanas de las plantas baja y superior. Pero el elemento central de la composición de las fachadas de la Vasco Navarra es la estatua de Palas Atenea con la que corona la esquina, de clara inspiración vienesa, al modo de las esculturas de Wagner en la *Postsparkasse*.

Es interesante la comparación de este proyecto con un proyecto previo redactado dos años antes por José Yárnoz para este mismo solar. Las carreras de ambos arquitectos, como veremos, se entrecruzarán en más de una ocasión. Yárnoz, que en ese momento acababa de ganar con su hermano Javier el concurso para la restauración del castillo de Olite, era diez años mayor que Eusa, y sería siempre fiel a su formación rigurosamente clásica. El proyecto inédito de Yárnoz para este solar se destina a un casino recreativo, y prolonga su edificación anterior para el colindante Cine Olimpia, planteando una composición similar en tres alturas. En la planta se diferencian claramente cada uno de los dos solares de partida, destinando el solar cuadrangular a un gran salón de fiestas con patio central de doble altura. En el solar de esquina, se remarca un eje compositivo en la bisectriz del ángulo agudo que forman las dos calles, donde se sitúa la escalera principal y un gran hall. Los accesos al casino y a las viviendas del piso superior se separan, situándolas en las fachadas por cada una de esas calles. La planta denota una gran madurez y rigor, y resulta más clara y ordenada que la de Eusa, más corta al prescindir de la mitad del solar número cuatro. En esta, el acceso por la esquina subraya también un eje bisectriz que queda súbitamente interrumpido en un vestíbulo excesivamente pequeño. Sin embargo, las fachadas del edificio de La Vasco-Navarra, que duplica la altura del proyecto precedente, incorporan un mayor movimiento y traen aires de novedad. El propio autor pudo quizá considerar este edificio como una obra juvenil, pues sorprende el hecho de que no fuera publicada en la monografía publicada por Echarba en 1934.

En la casa para su amigo Aizpún, Eusa emplea el mismo tipo de arcos orientales de la planta alta de la Vasco-Navarra en los remates de los vanos de ventana. La componente regionalista se manifiesta en los aleros de madera y los frisos de remate, que simulan entramados de madera, y en los capiteles del mirador del comedor. Ambas influencias se fusionan en la azulejería de los frisos y del interior del porche. Los toques secesionistas

Casa Aizpún. 1924

Casa Goicoechea. 1924

Convento de María Inmaculada
1924

Viviendas en C. Leyre. 1924

son apreciables en las pilastras laterales de los huecos de despacho y sala, y en las pilastras de las esquinas de los volúmenes, que son una simplificación de elementos clásicos. Las rejas del cierre exterior destilan también un aire vienés. La cruz, otro elemento recurrente en Eusa, aparece ya aquí sobre la ventana de la primera planta del torreón. Eusa es capaz de fusionar todos estos elementos tan dispares, en una casa de reducido tamaño, con cierta elegancia. El torreón se erige en protagonista; todo lo demás queda en segundo plano, jerarquizando la composición del conjunto.

Los arcos de inspiración oriental aparecen en el convento de María Inmaculada mucho más geométricos y estilizados. Las curvas van cediendo el paso a las líneas rectas. En este proyecto empiezan a apuntarse tímidamente ciertos rasgos del art-déco, en las líneas quebradas de las molduras, el retablo y las vidrieras de la iglesia y en los faroles de la entrada, que prefiguran los del puente de Alc y.

Tanto este convento de María Inmaculada como el coetáneo proyecto de **viviendas en la calle Leyre 18-20**, que fue sede del periódico carlista *El Pensamiento Navarro*, muestran en sus fachadas una delicada caligrafía, con una composición clásica pero sumamente abstracta en su repertorio formal.

La **casa Goicoechea**, proyectada en ese mismo y prolífico año 1924, situada enfrente de la Vasco-Navarra, recurre más literalmente al repertorio clásico, con un pórtico de entrada con dobles columnas toscanas y la presencia de pilastras dóricas en el mirador de planta baja. Sin embargo, el remate superior de las fachadas y las torres octogonales de las esquinas, con grandes aleros dobles soportados sobre jabolcones de madera, es de inspiración regionalista. En ello emparenta con el precedente próximo de la casa Uranga, pero aquí el conjunto de la composición está mucho más trabado, resultando una obra de mayor solidez.

El clasicismo más ortodoxo reaparece en el edificio para la sede de la empresa constructora **Erroz y San Martín** en la calle Paulino Caballero, probablemente dictado por la imagen de seriedad que la propia sociedad deseaba transmitir. Erroz y San Martín había sido fundada en 1911 por Julio San Martín y Secundino Erroz. Como tantos otros constructores de la época, su actividad inicial fue la carpintería, como propietarios de un taller mecánico y almacén de maderas. El uso todavía frecuente de la madera en los forjados de los edificios fue siendo sustituido poco a poco por la construcción en hormigón armado, que necesitaba también de los carpinteros para los encofrados y cimbras. Las empresas de carpintería fueron convirtiéndose de forma natural en especialistas en construcciones de hormigón armado, y por extensión, en contratistas de toda clase de obras. En Pamplona, el comienzo de la construcción del II Ensanche les abrió grandes oportunidades. Erroz y San Martín fueron encargados de la construcción en 1922 de los edificios de Correos y del Banco de España, ambos en el Paseo de Sarasate. Pronto se convirtieron en la más importante empresa navarra de construcción⁹, con obras en toda España, llegando a edificar una treintena de sedes para el Banco de España, cuyos directivos habían quedado contentos con la experiencia pamplonesa.

Eusa había trabajado desde un principio con Erroz y San Martín en dos pequeñas reformas de fachadas realizadas nada más llegar a Pamplona, en 1922, y el arquitecto volvería a coincidir con ellos dos años más tarde en la construcción de La Vasco Navarra y la casa Aizpún. Sin duda Eusa tenía en gran estima la cualificación de la empresa, pues les confiaba también la ejecución de la reforma de la fachada de su propia casa y estudio, propiedad de su madre.

Por esas fechas, Erroz y San Martín habían recibido el encargo del Ayuntamiento de Alcoy, para quien estaban edificando una Escuela Industrial, de ocuparse del proyecto y la construcción de un nuevo viaducto en esta localidad de accidentada topografía. El proyecto del **puente de San Jorge** sería redactado por los ingenieros

Edificio para Eroz y San Martín. 1924

Puente de Alcoy. 1926

Detalle luminaria

Detalle convento M. Inmaculada

Álbum de fotos del viaje a Italia. 1925

navarros Carmelo Monzón y Vicente Redón, y a Eusa le será encomendada la parte arquitectónica. Esta colaboración no se limita a la cuestión ornamental, pues participa desde un principio en el ajuste y la definición de la geometría y espesores de los elementos estructurales del puente, a partir de las propuestas y cálculos de los ingenieros.

La estructura, de hormigón armado, consiste en tres pares de bóvedas gemelas de hormigón armado de 46 metros de luz, con tablero superior apoyado en pilares o tabiques transversales sobre las bóvedas, que posteriormente se decidió ampliar con cuatro tramos más adintelados. En un escrito de Erroz y San Martín se afirma que “se trata de la obra de hormigón armado más importante de España y que ocupará uno de los primeros lugares de las construidas en el extranjero”. En efecto, el puente de Alcoy se anticipa varios años al conocido viaducto de Ferrero en Madrid.

El relato histórico y descriptivo de los pormenores de la construcción del puente se refleja con detalle en el catálogo de obras. Como en él se señala, Eusa planteará en un primer proyecto, sobre la misma traza estructural, una solución ecléctica y costumbrista, dibujada en febrero de 1924, la misma fecha del proyecto de La Vasco Navarra. En junio de 1926 propone una nueva versión, la finalmente construida, de mucha mayor fuerza no exenta de delicadeza, en la que aparece ya con claridad una decoración geométrica moldeada en hormigón que será firma característica de su autor, y que anticipa su obra posterior. Eusa fue seguramente consciente de la banalidad de la decoración inicialmente propuesta frente a la fuerza de la estructura del viaducto. Quizá sin este ensayo en una obra ingenieril que exigía el uso del hormigón armado, le habría costado más dar el paso de la aplicación de estas formas en hormigón visto a las fachadas de sus edificios. La memoria del proyecto afirma que “es preciso avanzar buscando las nuevas formas que exige este material y para ello es necesario antes que todo subordinar a las condiciones del mismo sin temer que en un principio puedan causar extrañeza estas innovaciones ante la rutina de las cosas conocidas, respondiendo siempre a la lógica que debe guiar todas nuestras concepciones”. A esta búsqueda responden las dos versiones del puente, que fructifica en un lenguaje innovador que acabará siendo también asumido por los alcoyanos como un icono propio y característico, que abrirá paso a las formas “déco” en otras obras de la localidad. En efecto, la ornamentación del Puente de San Jorge ha dado lugar a la implantación en Alcoy de un estilo que se considera hoy representativo de la ciudad, que se ha trasladado al diseño de otros puentes, parques y piezas de mobiliario urbano, en lo que constituye una curiosa exportación del genio de Eusa a tierras lejanas de la geografía española.

Una vez más, el conocimiento directo de otras realidades construidas influyó decisivamente en el rumbo de su arquitectura. Entre una y otra versión del puente, tras un año 1924 de duro trabajo, fértil en proyectos, Víctor Eusa había emprendido en 1925 un nuevo gran viaje, cuyo destino principal será **Italia**. Nuevamente desde Marsella embarca hasta Nápoles, donde visita la isla de Capri, y recorre sucesivamente Roma, Siena, Florencia, Pisa, Venecia y Milán. En Roma visita a su amigo García Mercadal, pensionado en la Academia Española. De regreso a España, consta su paso en tierras francesas por Niza, Avignon, Carcassonne, Toulouse y Montréjeau. 1925 es también el año de la famosa Exposición de Artes Decorativas de París. No tenemos noticia cierta de que Eusa la visitara, pero seguramente tuvo puntual información a través de las revistas de la época. Sin duda influyó de forma determinante en la modificación de la propuesta para el puente de Alcoy y en la evolución posterior de su arquitectura, que habrá de emparentar con el *Art-Déco*, el efímero estilo publicitado por aquella exposición y pronto consagrado en Europa y América.

Tras su largo viaje, además de dirigir las obras proyectadas el año anterior, su atención se centra en un gran

Casa de Misericordia, 1927

Acceso principal

Pérgolas en cubierta

Patio

Fachada principal. Al fondo, el convento de PP. Paúles

proyecto, el de la **Casa de Misericordia de Pamplona**. Esta institución benéfica, que ofrecía asilo a huérfanos y ancianos, se enfrentaba al problema de la sustitución del edificio que ocupaba en el paseo de Sarasate, que había sufrido un incendio y cuyo derribo era necesario para los planes de urbanización del Ensanche. En un amplio terreno cedido por la Diputación en el extrarradio, junto a la Ciudadela, Eusa se enfrenta por primera vez desde el Casino del Gran Kursaal al proyecto de un edificio exento, con una libertad formal que no tuvo entonces y sin las estrechas limitaciones de los solares del Ensanche, lo que le permite desarrollar todo el programa del edificio en dos alturas. Fiel al sustrato de su formación, trazará una planta rigurosamente simétrica, con un eje principal de composición en dirección norte-sur en el que sitúa la entrada principal, la iglesia y los servicios comunes. Los pabellones de los residentes, a uno y otro lado del eje principal, se disponen según ejes a 45°, que rigen todo el resto de la composición. Esta disposición, aun dentro de la rigidez académica, muestra la siempre latente voluntad expresiva del autor, frente a otro posible trazado ortogonal más clásico y convencional. Con este gesto, el edificio parece querer abrazar o acoger al visitante. La entrada principal queda orientada hacia el centro de la ciudad, como queriendo aproximarse a un núcleo habitado que entonces se percibía excesivamente alejado. Curiosamente, si prolongamos el eje principal del edificio, nos llevaría exactamente a la anterior ubicación de la institución en el Paseo de Sarasate.

Con esta disposición, los pabellones quedan prácticamente orientados según los dos ejes ortogonales de la retícula del II Ensanche. Más que una previsión futura de inclusión en la trama del ensanche mediante una hipotética prolongación de sus calles, cabe pensar que obedece a las mismas razones de soleamiento de fachadas y protección de vientos dominantes que guiaron el diseño del plan de Esparza. El giro a 45° y su orientación permiten establecer también una clara separación por sexos entre los dormitorios, patios de recreo y dependencias situados a uno y otro lado del eje principal, según la férrea moral de la época, manteniendo sin embargo unas condiciones climáticas equivalentes. Todos los pabellones gozan de vistas hacia el sur, y su disposición en peine manifiesta un deseo de relación y apertura visual de los dormitorios hacia el paisaje agrícola circundante, frente a la fachada más urbana de la cara norte.

El edificio constituye así un universo en el que huérfanos y ancianos desarrollarán su vida, en dos mundos separados: “niñas, muchachas y ancianas” tendrán sus dormitorios comunes para cada uno de estos grupos en el lado sureste, “niños, muchachos y ancianos” en el lado suroeste. Sus comedores respectivos serán también independientes, separados por las cocinas y despensas. Su único punto de contacto será la iglesia. Sólo a los párvulos les estará permitido compartir una posición central, a caballo entre los dos mundos, en la escuela y la enfermería situadas en la planta segunda. Los tres pabellones de dormitorios situados a cada lado delimitan dos patios abiertos al paisaje, que se utilizaron respectivamente como recreo de niños y ancianos.

El proyecto está inspirado por la funcionalidad y la construcción, principios rectores de toda obra moderna, según los dictados de Otto Wagner, apoyados en este caso también en la escasez de presupuesto, ya que se empezó la obra “sin más recursos que la fe en la Divina Providencia”, como reza una lápida en su fachada. Todos los espacios interiores de pasillos y dependencias confían su carácter a la lógica de su desnuda estructura vista de hormigón, sin más elementos decorativos que unos zócalos pintados con motivos geométricos, cuyo diseño varía de unas a otras estancias. Excepto en cocinas y aseos, con pavimentos cerámicos, el hormigón está también presente en los suelos, manifestando la extrema sencillez de la construcción, pero el arquitecto no se resiste a dotarlo de una cualidad diferente al introducir también el color y los jaspeados; los dibujos geométricos vuelven a aparecer en espacios como la sala de juntas.

Mallet-Stevens: Hall de una embajada francesa
Exposición de Artes Decorativas. París, 1925

Casa de Misericordia, 1927

Las fachadas exteriores son casi completamente lisas; también aquí es simplemente la pintura de franjas coloreadas que juega con la composición de los huecos la que aporta un mínimo ornamento. Formalmente, la seriación de huecos verticales recordaría obras austriacas de la época, como el hospital para enfermos de lupus de 1910 del citado Wagner. La obra no es ajena a los principios higienistas con que se realizaban ya en toda Europa sanatorios y centros asistenciales de este tipo. Así, la introducción de grandes patios permite que todos los pasillos interiores tengan luz y ventilación naturales. La disposición de los dormitorios comunes en pabellones aislados con ventilación cruzada responde también a estos criterios. Esta preocupación higiénica se muestra incluso en la selección de las fotos de Galle publicadas en la monografía de Eusa de 1934 que, junto a los espacios principales, exhibe orgullosamente los secamanos eléctricos con que estaban dotados los antecomedores.

Otro rasgo claro de modernidad es la cubierta plana, accesible a través de todas las escaleras del edificio para el solaz de los asilados, en el que se disponen pérgolas que amenizan el paisaje de la cubierta y procuran sombra en verano. A este propósito de esparcimiento y paseo al exterior sirven también los patios abiertos entre pabellones y los patios interiores, cuyo ajardinamiento tiene resonancias de los patios y jardines árabes, otra secuela de su viaje por Oriente. Sus ecos se irán apagando en la formalización de sus edificios posteriores, pero seguirán estando presentes a lo largo de su vida en casi todos sus proyectos de espacios exteriores, reavivados en sus viajes por el sur de España.

Volviendo a la planta de la Casa de Misericordia, se ha señalado cierta merma de funcionalidad en la excesiva longitud de los pasillos y recorridos¹⁰, si bien es una consecuencia de esa búsqueda de aire y luz que expande la superficie ocupada y el perímetro de las fachadas. Un recorrido claustral en torno a los dos patios interiores principales, impedido al adosar a estos los servicios y dependencias auxiliares, podía haber facilitado una comunicación más directa entre el pasillo de los dormitorios y el acceso. Pero en seguida repararemos en que esta se produce a través de la capilla, algo que no resulta extraño si consideramos la realidad social de la Pamplona de la época, de ferviente religiosidad, en la que era habitual pasar por la iglesia al entrar o salir de la casa. La iglesia se convierte así en el centro de la composición, esquema que será habitual en posteriores proyectos de Eusa para colegios religiosos como los Escolapios, los Maristas o el Seminario.¹¹

Limitado por la precariedad de medios, Eusa concentra sus recursos expresivos en este punto focal: La iglesia adopta una planta cuadrada con un eje principal diagonal coincidente con el eje del edificio, achaflanada en sus extremos norte y sur, donde se sitúan la entrada y el altar. Dos pilares exentos frente a la entrada sustentan el coro, a lo largo de dos de los lados, cuya proyección define un nuevo espacio cuadrado achaflanado más pequeño, de doble altura, coronado por una cúpula octogonal en la intersección de cuatro grandes vigas pareadas de hormigón, que forman una cruz griega. Esta cruz se convertirá en el logotipo y símbolo del proyecto, confiando la importancia que el arquitecto asigna a este espacio como el más representativo y aglutinador de la composición. La estructura desnuda de hormigón es de nuevo, como en el resto del edificio, quien define la forma del espacio arquitectónico, si bien aquí hay una intención formal más elaborada. La decoración y las artes aplicadas encuentran también aquí el lugar en el que manifestarse con mayor amplitud.

El tríptico de la Ascensión que preside el altar, diseñado por Eusa y realizado por el pintor Ciga, parece inspirarse en el mosaico del altar de la iglesia de San Leopoldo “Am Steinhof” de Wagner, diseñado por Remigius Geyling, para el que Kolo Moser había también dibujado previamente un boceto similar.¹² Con una composición rígidamente simétrica, las alas de los ángeles que rodean a la Virgen simulan un relieve arquitectónico que

Otto Wagner: Iglesia "Am Steinhof", 1904-1907

Vidrieras en "Am Steinhof"

Vidrieras. Casa de Misericordia

Retablo mural de J. Ciga según diseño de Víctor Eusa

Púlpito

Confesonario

Boceto de Kolo Moser para el altar en "Am Steinhof"

Detalle fachada "Am Steinhof"

recuerda las siluetas de los rascacielos *déco* americanos de la época y prefiguran las decoraciones en relieve de sus fachadas de hormigón en edificios posteriores. El fondo general de la escena reproduce patrones geométricos parecidos a los utilizados en los zócalos pintados de las distintas dependencias del edificio, constituyendo un hilo conductor de esta "obra de arte total" a la que Eusa aspira siempre en sus obras, y que se manifiesta también en el mobiliario: El púlpito octogonal, con un pedestal en forma de cruz, se remata con otra cruz que se pliega bajo la marquesina y que actúa como luminaria. Son también interesantes las lámparas que cuelgan de los cuatro triángulos de transición entre la planta cuadrada y el octógono de la cúpula, que recuerdan las proyectadas por Mallet-Stevens para el hall de una embajada en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. Otro ejemplo habitualmente destacado es el de los confesonarios. Pero el diseño del mobiliario, de resonancias wrightianas, no se limita tan sólo a la iglesia u otras zonas nobles como la sala de juntas -con su mesa de reunión, sillas y luminaria-, sino que se extiende a todo el edificio; en el vestíbulo, en los pupitres de las escuelas infantiles o en las mesas y bancos de los comedores.

Podemos afirmar que el edificio, proyectado en 1927, se encuentra todavía en la órbita vienesa. Sin embargo, la portería exterior y la coronación de la fachada principal se inscriben ya claramente en el universo formal de lo que será la arquitectura de Eusa en su época más madura. No conocemos los alzados del proyecto original, pero el cuerpo bajo de la entrada principal, posible arranque fundacional, realizado en piedra, resulta arcaico dentro de la evolución del lenguaje del autor. En cambio, no resulta aventurado imaginar que el cuerpo alto de la entrada principal pudo ser rediseñado en el transcurso de las obras, dado que la construcción del edificio finalizó en 1931. Las cruces de su remate superior permiten reconocer ya al autor de los Escolapios o el Seminario, que abordaremos en el capítulo siguiente.

Notas del Capítulo 2

¹ Víctor Eusa vivió y trabajó en este edificio hasta que en 1973, casi octogenario, se trasladó a un edificio con ascensor en la Plaza del Vínculo, propiedad de la familia de su mujer.

² Alegación al proyecto de Ensanche, 1 de agosto de 1917.

³ V. Ordeig, *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*, p. 109.

⁴ De 459 edificios del Ensanche, 93 llevan la firma de Eusa. Fuente: AMP.

⁵ AMP, Sección Catastro 1903, Rectificación 1918-25, tarifa 4^a

⁶ AMP, Proyecto de Casas Baratas, año 1923. Ensanches manz. 36 (1917-1924).

⁷ En su libro *Enseñanza de la arquitectura*, pág. 108, Anasagasti cita a J. Lobbock: “Se puede haber leído las más vivas y exactas descripciones;... haber perdido el color del rostro examinando cartas, mapas, planos y grabados; la realidad se presentará siempre a nuestros ojos como una revelación. Yo habré leído... descripciones admirables; habré visto fotografías y vistas de las Pirámides,... Y sólo en el momento de verlas, comprendí que mi impresión anterior había sido una pálida sombra de la realidad.”

⁸ Escrito autógrafo de Víctor Eusa. V. Apéndice 1.

⁹ En 1927 contaba con 66 oficiales carpinteros y 20 oficiales canteros; las demás empresas no tienen más de 27 y 6, respectivamente. Fuente: AMP, Padrón industrial 1927.

¹⁰ Linazasoro, *Nueva Forma*, núm. 90-91.

¹¹ Linazasoro, op. cit. Es interesante el análisis de Linazasoro, al comentar este proyecto de la Misericordia, sobre el templo cristiano en su doble aspecto de lugar de reunión y recinto sagrado, así como la evolución de su primacía sobre el conjunto de dependencias en los edificios conventuales.

¹² E. Koller-Glück, *Otto Wagners Kirche Am Steinhof*, p. 37

3. La edad madura: El expresionismo “déco” (1928-1931)

En 1928, el primer proyecto que Víctor Eusa firmó en Pamplona es el de un edificio de viviendas entre medianeras en la avenida de **Roncesvalles 8**, colindante con el de la Vasco-Navarra. Comparando ambas fachadas, puede observarse ya una evolución desde la decoración figurativa inspirada en el repertorio clásico a una molduración geométrica más abstracta basada en la línea recta y quebrada, así como la aparición, junto a las superficies revocadas, del hormigón y el ladrillo rojo vistos. Aun dentro de una gran sobriedad, en este edificio se apuntan ya estos gestos que serán característicos de su obra posterior.

Pero donde estos comienzan a desarrollarse con mayor expresividad es en el edificio proyectado inmediatamente después para los constructores Eguinoa Hermanos en la avenida Carlos III. Con ellos había trabajado ya desde sus inicios, colaborando en el proyecto de Casas Baratas y en la construcción de la Casa Uranga, la del Pensamiento Navarro y varias obras menores. En esta ocasión, los hermanos Eguinoa le encargan dos viviendas en un solar en esquina, en la avenida principal del Ensanche, formando parte de una manzana que sería ocupada en su totalidad por chalés. Estas dos viviendas unifamiliares, simétricas según el eje diagonal del chaflán, fueron encargadas seguramente para uso propio, pues los hermanos Eguinoa instalaron allí pocos años después las oficinas de su empresa. Más tarde, el edificio fue sede de la Mutua de Seguros de Pamplona, por lo que fue conocido popularmente como el “**chalé de la Mutua**”.

En este pequeño edificio podemos reconocer ya con total claridad ese expresionismo tan peculiar de Eusa, que dejará su huella en muchos edificios del Ensanche, con particular predilección por la acentuación de las esquinas. Aquí se manifiesta también de forma rotunda en el remate del chaflán, que nos recuerda a Wright. Sin embargo, los titubeos de Eusa en esta obra de transición le hacen acompañarse aún de zócalos de piedra, aleros de madera y elementos decorativos más tradicionales como las columnillas y los jarrones de las terrazas de la última planta. Este tipo de decoración, todavía deudor del lenguaje clásico, irá siendo abandonando progresivamente, a favor de composiciones geométricas más abstractas.

Un paso más en esta evolución lo constituye el **Convento para los PP. Paúles**. Su emplazamiento elevado, muy visible desde una de las principales vías de acceso a la ciudad, junto a la carretera de Zaragoza y Madrid, se prestaba al lucimiento. Eusa no desaprovechará la oportunidad de desplegar una fachada escenográfica que dé rienda suelta a sus ansias de monumentalidad. En efecto, la fachada parece un decorado que se sobrepone al cuerpo edificatorio, bastante banal y repetitivo, en respuesta a un programa convencional de aulas y habitaciones. La iglesia asume el centro de una composición simétrica, como en el vecino edificio anterior de la Casa de Misericordia. Esto será ya una constante en sus edificios sucesivos de carácter religioso.

La composición central de la fachada principal es un reflejo de la posición de la iglesia, y concentra premeditadamente todos los recursos expresivos. La asunción del papel escenográfico que le es asignado es evidente en el hecho de ocultar tras ella la verdadera sección y las pendientes de las cubiertas de teja. Puede interpretarse como un proyecto dentro del proyecto. Como tantas veces a lo largo de la historia de la arquitectura eclesial, en que proyectos de nuevas fachadas de piedra se han adosado a fábricas más antiguas, dotándolas del simbolismo o la representatividad deseada como reflejo de los ideales de un pueblo en ese momento histórico, también aquí el propio Eusa asume la representación del catolicismo de la sociedad navarra de la época. Hace profesión de fe al situar la imagen de la Virgen Milagrosa en la cúspide de una composición que quiere ser

La Mutua. 1928

Planta y alzado convento PP. Paúles. 1928

Convento de PP. Paúles. 1928

Perret: N.D. du Raincy, 1922

Jensen-Klint: Grundtvig, 1921-1926

monumental, como un faro a la entrada de la ciudad. Este valor icónico se demostró real, al pasar pronto a identificarse popularmente el antiguo “barrio del Mochuelo” como “barrio de la Milagrosa”, tal como hoy se conoce.

La imagen escultórica de la Virgen es realista, no así las de los ángeles que la flanquean más abajo, como remate de las pilastras que enmarcan la entrada, que se geometrizan para integrarse en una composición arquitectónica abstracta que ya nada tiene que ver con los estilos históricos hasta entonces vigentes. El hormigón y el ladrillo rojo se muestran desnudos y despliegan una expresividad propia del material, según pautas geométricas, sin intentar imitar otras formas de la naturaleza. Los zócalos de piedra y los entrepaños de mampostería son aún rasgos arcaicos que nos hablan de la construcción tradicional de muros de carga, pero el conjunto es ya plenamente moderno, liberado de códigos pretéritos.

El interior de la iglesia es también una manifestación de la confianza en el hormigón armado como nuevo material de sustentación y como generador de nuevas formas desligadas de la tradición. Su sección transversal se resuelve mediante arcos apuntados cuyos tramos rectos siguen una directriz parabólica de transmisión de cargas. Estos arcos se ven atados en sentido longitudinal por vigas de hormigón en los puntos de cambio de sección. El trazado de los arcos, así como la hornacina del retablo en la cabecera, nos recuerdan aún la inspiración oriental de los huecos de fachada de obras anteriores. Esta geometría quebrada se veía subrayada por la pintura de las nervaduras, de los arcos y de la cabecera, cuya coloración original ha sido sustituida posteriormente por un color claro uniforme, lo que ha provocado una cierta pérdida de profundidad en la visión longitudinal.

El esqueleto de hormigón establece también un paralelismo con el estilo gótico en su capacidad de aligeramiento de los cerramientos, que permite introducir abundante luz natural al interior. Aquí, esa posibilidad se ve reducida lateralmente por las dependencias adosadas a la iglesia, por lo que Eusa recurre a la luz cenital, con vidrieras dispuestas sobre un fino entramado de hormigón.

Esta estructura no es ajena al trabajo realizado desde años antes en París por Auguste Perret, que ya había dado frutos como la iglesia de Nôtre Dame de la Consolation en Le Raincy (1923) y la capilla de Santa Teresa en Montmagny (1925) o proyectos como el del concurso para la iglesia votiva de Juana de Arco (1926). Sus torres, cuya verticalidad se ve reforzada por pilastras de hormigón, son antecedentes inmediatos de la de los Paúles. En Le Raincy y Montmagny, la torre ocupa idéntica posición central sobre la puerta de acceso. Otro ejemplo precedente, en el que la fachada y su torre central se sobreponen a la nave, como en los Paúles, sería la famosa iglesia Grundtvig de Copenhague, levantada entre los años 1921 y 1926 por el arquitecto Peder Jensen-Klint, una de las construcciones más representativas del expresionismo en ladrillo de los países del norte de Europa en esta época. Eusa realiza en la fachada de los Paúles una síntesis personal del hormigón francés y el ladrillo noreuropeo, de gran originalidad y libertad formal.

La iglesia de los Paúles conocerá otros inmediatos epígonos, casi coetáneos, como las iglesias francesas del monje-arquitecto Dom Paul Bellot (1876-1944). La Iglesia de la Inmaculada Concepción en Audincourt, proyectada en 1929 y construida entre finales de ese año y 1932, o la iglesia parroquial de Romans (1932), se conciben con arcos poligonales de hormigón que se dirían claramente inspirados en los de los Paúles, aunque menos estilizados. La última cuenta incluso con similares lucernarios sobre tracerías romboidales de hormigón. El exterior de las iglesias de Dom Bellot, sin embargo, suele revestir formas más tradicionales. La influencia entre ambos arquitectos es seguramente recíproca, pues Dom Bellot, que construyó numerosas iglesias en distintos países, venía ya experimentando desde 1922 la aplicación de las nuevas técnicas del hormigón

Dom Bellot:
Une oeuvre d'architecture moderne, 1927

Dom Bellot: Iglesias de
Audincourt y Romans
1929-1932

Convento de PP. Paules. Interior de la iglesia

armado a la arquitectura religiosa, pregonando su alejamiento del arqueologismo y el historicismo en pos de un nuevo lenguaje. Sus palabras nos dan las claves de esta investigación formal, pues “lo que es costoso en este procedimiento son los encofrados y la ferralla, que nos son ambos suministrados en elementos rectos”.¹ De ahí se deduce la forma racional de construir el hormigón con líneas rectas, y la descomposición de los elementos curvos, como los arcos góticos, en líneas quebradas.

Racionalidad y expresionismo, que a los ojos del movimiento moderno parecen términos antitéticos, encuentran así un punto de contacto. Este expresionismo “art-déco” de los años veinte y treinta se aleja en su raíz conceptual del expresionismo modernista de Gaudí y del “art nouveau” que le precedieron. Gaudí sí muestra una preocupación racional en la concepción estructural de los edificios, pero se desentiende de ella en los aspectos decorativos. Su investigación formal sólo depende de la voluntad artística de su autor, a la que los materiales se adaptan o supeditan. En ese sentido, podríamos interpretar la arquitectura “déco” como un paso intermedio en esta evolución hacia el racionalismo puro representado por el posterior funcionalismo. Precisamente es en los aspectos funcionales donde el expresionismo “déco” se encuentra aún apegado a la tradición beauxartiana, más preocupada por el concepto académico de composición y su ropaje decorativo que por la “máquina de habitar”, la funcionalidad de los recorridos o la cualidad espacial y lumínica de los interiores.

En el convento de los Paúles, los aspectos funcionales quedan claramente supeditados a los aspectos simbólicos y compositivos: La situación central de la iglesia, con largos pasillos interiores sin luz natural adosados a ella, alarga los recorridos entre las distintas dependencias. Pero, como ocurría en la Casa de Misericordia, esta circunstancia se ve paliada por la posibilidad de conectar los fondos de saco de los corredores mediante tres coros superpuestos a los pies de la nave, desde donde es posible observar la magnificencia de la iglesia. Un pequeño patio proyectado tras la cabecera, que iluminaba los fondos de los pasillos y daba luz cenital a la sacristía, fue suprimido en una reforma posterior.

Inmediatamente después de proyectar el convento de los Paúles, en ese mismo año de 1928, Eusa se enfrenta al que será su encargo más importante en el nuevo ensanche de Pamplona durante estos años anteriores a la guerra civil. El **Colegio de los PP. Escolapios** habría de ocupar una manzana entera del II Ensanche, la número 27, para la que Eusa había redactado anteriormente un proyecto de Casas Baratas, en colaboración con los constructores Eguinoa Hnos. Esta manzana obedecía al patrón más estándar del ensanche, en planta cuadrada achaflanada de 70 x 70 metros. En la periferia de la ciudad de entonces, ofrecía la singularidad de su situación contigua al espacio de la plaza de toros y en el arranque de la calle Olite, que con sus 25 metros de anchura era la segunda en importancia de las vías longitudinales que recorren el II Ensanche, sólo superada por el eje principal de la avenida de Carlos III.

Víctor Eusa había cursado la enseñanza primaria en los Escolapios, en su primitiva ubicación del Paseo de Valencia (luego, Paseo de Sarasate). Este hecho, unido a su ya sólida reputación en Pamplona, pudo ser motivo suficiente para confiarle el proyecto del nuevo edificio. Éste ocupa dos terceras partes de la manzana, y ofrece su fachada principal a la calle Olite, orientándose por tanto hacia el centro de la ciudad. En la parte trasera, un campo de juegos abierto queda aislado de la calle Aralar por una tapia.

La planta del edificio se organiza en torno a un eje de simetría perpendicular a la fachada principal, en el que se sitúa la puerta que da entrada a la capilla, que ocupa el centro de la composición. Repite así el esquema simbólico teocéntrico de la Casa de Misericordia o los Paúles. Los accesos al colegio se desplazan a ambas esquinas; se persigue así quizá descongestionar la entrada principal y minimizar los recorridos desde el exterior

Planta baja. Proyecto inicial

Planta baja, con salón de actos modificad

Colegio de PP. Escolapios. 1928

hasta las aulas, pues en estos ejes diagonales se sitúan las escaleras de acceso a los pisos elevados. Estos ingresos dan pie a la acentuación expresiva de los chaflanes, coronados por torres giradas a 45°. La fachada principal a la calle Olite se retranquea respecto de la alineación oficial para destacar los volúmenes de la portada principal y las dos torres laterales. En las fachadas laterales, sin embargo, se recupera la alineación oficial, seguramente para evitar una mayor pérdida de superficie. Al mantener iguales las crujías de las aulas en todo el perímetro, se produce una dislocación de los ejes diagonales de las torres respecto a los de sus respectivas escaleras interiores, resuelta con habilidad en el encuentro con los corredores de distribución.

El edificio se desarrolla en tres plantas. En planta baja se sitúan las aulas de mayor tamaño. En planta primera, aulas más pequeñas y comedores. Finalmente, en planta segunda, los dormitorios de internos y de la comunidad de religiosos, que ocupa el lado sur.

La capilla central, de doble altura, está flanqueada en planta baja por los otros dos espacios más importantes del colegio: el salón de actos y el gimnasio. Dos pequeños patios interiores permiten la iluminación y ventilación de estos salones y de las escaleras principales. Estos patios se amplían en la planta superior de dormitorios a todo el espacio central, limitado del patio exterior de juegos por una galería.

El edificio es de una gran compacidad, no sabemos si fruto de las exigencias del programa. Esto lleva a situar aulas de manera un tanto forzada sobre el salón de actos y el gimnasio, en la planta intermedia, a pesar de la dificultad de su correcta iluminación o ventilación y de los pasillos en fondo de saco obligados por la posición de la iglesia. Como ya ocurría en anteriores proyectos, la centralidad de la iglesia es el punto de partida de la composición, y a ella se supedita el resto de la distribución. Incluso el corredor principal paralelo a la fachada se quiebra en planta y sección para adaptarse a la forma y cotas de la iglesia. Esta anomalía se ve corregida parcialmente en la planta primera de la obra construida, al reducir el tamaño del coro previsto en proyecto para dar continuidad al pasillo. En planos posteriores a los presentados al Ayuntamiento para la licencia, se observan también otras modificaciones tendentes a simplificar y clarificar la planta, como la reducción del piso superior del salón de actos a un pequeño voladizo en los lados opuestos al escenario y la ampliación de la escalera auxiliar situada tras la iglesia, que recupera la simetría que corresponde y conviene a su posición en el eje principal y a su emergencia en la cubierta. Esta escalera, como las aulas de ese mismo corredor, recibe luz del patio a través de la galería mediante grandes cerramientos de vidrio parcialmente translúcido. La luminosidad de todas las aulas y sus enormes cristalerías significaron en esa época una notable modernidad, hasta el punto de que el edificio llegó a ser conocido como “el palacio de cristal”.

Las fachadas son fiel reflejo de la distribución interior, con los grandes huecos de las aulas enmarcados en un doble orden de pilastras de hormigón en las dos primeras plantas, y un friso continuo de ladrillo en la planta superior, donde se abren las ventanas más pequeñas de los dormitorios. Este ritmo repetitivo de huecos se interrumpe en el centro de la fachada principal y en las esquinas, donde los tres accesos se ven acentuados por las torres y portadas que sobresalen del plano de la fachada. En la portada central, una escultura de San José de Calasanz encima de la puerta de la capilla se ve rematada por una cruz de hormigón y ladrillo que es una depurada evolución de las que rematan la fachada principal de la Casa de Misericordia. Esta portada tiene una composición autónoma que se sobrepone al resto de la fachada, resaltando una vez más la primacía de este eje central correspondiente a la iglesia. En cambio, en las torres laterales la composición del resto de las fachadas no se interrumpe sino que se macla y superpone hábilmente con los pilares verticales de hormigón y ladrillo que constituyen su estructura. El diseño de esta base articulada con el cuerpo edificado es similar en ambas torres,

Croquis sección torre

coronada por balcones de hormigón algo más prominentes en la torre norte. Sin embargo, es a partir de aquí, en el remate de las torres, donde Eusa rompe la simetría del edificio al colocar sobre aquella base una estilizada aguja en la torre más septentrional. Reconoce así la diferencia que su mirada hacia el espacio abierto de la plaza de toros y hacia la ciudad antigua le otorga. Ese valor simbólico se ve acentuado al ser coronada por la imagen del arcángel San Miguel, que inicialmente iba a dar nombre al nuevo colegio. La tensión ascensional del diseño expresionista de esta torre nos recordaría el de las agujas de las catedrales góticas. Su construcción en hormigón, con pilares que se van adelgazando hacia arriba, nos remitiría de nuevo a Perret, con ecos de Wright. La torre más meridional, en cambio, se remata con un templete de hormigón más pesado y estático, de corte más clásico, que nos recuerda más su diseño posterior para el Crédito Navarro.

Hormigón visto, ladrillo rojo y paños revocados en blanco consagran ya de forma definitiva en este Colegio de los Escolapios la paleta de materiales de Víctor Eusa, con la que construirá su particular mundo arquitectónico. Cabe destacar el papel del constructor Ezequiel Lorca, también antiguo alumno de los Escolapios, encargado de la ejecución de la obra. Eusa había ya trabajado con él dos años antes en la construcción de un **edificio de viviendas en la calle García Ximénez**. Significativamente, aquel proyecto es el primero de los edificios de viviendas del Ensanche en que se sustituye el tradicional alero de madera por un alero de hormigón escalonado. Esto puede ser un indicio de la destreza y predisposición del constructor, que era además el promotor, en el uso de este nuevo material en la construcción de viviendas. Por lo demás, el resto de la fachada es aún bastante tradicional. A partir de la obra de Escolapios, Ezequiel Lorca acompañará a Eusa en una búsqueda expresionista que culminará, también con ambos como protagonistas, en el Seminario de Pamplona.

Una sorprendente excepción es el edificio que fue conocido como sede del “**Hostal Valerio**” en la avenida de Zaragoza, cuyos planos de proyecto, promovido y construido también por Lorca, están fechados en febrero de 1929. Se diría proyectado al menos dos o tres años antes, si nos atenemos a la evolución constatable del lenguaje de su autor: Vuelve aquí a exhibir aleros de madera, y la caligrafía de las fachadas, más secesionista que expresionista, emparenta más con el edificio del Pensamiento Navarro de 1924 que con el colindante edificio de la plaza Príncipe de Viana, casi coetáneo en la fecha de proyecto, si bien el lapso temporal de su construcción es mucho mayor. En una foto aérea de finales de 1929 se aprecia el edificio de Lorca construido y solitario mientras el de la plaza no se ha comenzado a levantar.

Es en este proyecto de **Viviendas en la Plaza Príncipe de Viana** de Pamplona, fechado en abril de 1929, sólo seis meses más tarde que el de los Escolapios, donde Eusa se reafirma en el lenguaje figurativo que le hará famoso y reconocible. Fue realizado por encargo del constructor Félix Huarte, con quien estaba entonces ejecutando la obra de la Casa de Misericordia. Huarte, dos años más joven que Eusa, había fundado en 1927, con 31 años y asociado a Emilio Malumbres, la empresa “Huarte y Malumbres”. Posteriormente pasó a denominarse “Huarte y Cía, S.A.” y pronto se convirtió en una de las más grandes empresas a nivel nacional. La ambición de Huarte está ya presente en esta obra, en un solar emblemático y muy transitado del ensanche pamplonés. Podríamos establecer un paralelismo con el encargo de Huarte a Sáenz de Oiza, más de treinta años después, del edificio de Torres Blancas en Madrid. En ambos casos, son expresión de la ambición de un constructor que quiere hacerse notar con un programa de viviendas de lujo, en un solar muy visible junto a una importante vía de acceso urbano, para lo cual recurre a un notable arquitecto emergente en su respectiva ciudad.

En el plan de Serapio Esparza para el Ensanche, la plaza Príncipe de Viana era sin duda la más importante. El plan establecía dos plazas circulares, una en el encuentro del eje principal de Carlos III con la carretera de

Viviendas en plaza Príncipe de Viana. 1929

Francia y otra en el cruce de esta con la carretera de Madrid. La importancia de esta segunda venía determinada no sólo por su mayor diámetro, sino por constituir un centro en el que confluían radialmente numerosas calles. A diferencia del anterior proyecto de Ensanche de Ángel Galé, en el que se establecían varios de estos “centros de radiación” como núcleos de pequeñas unidades de barrio dentro del todo, generadores de variadas perspectivas barrocas, aquí esta condición se otorgaba sólo a esta plaza, la más próxima a la ciudad antigua. El resto del plan respondía al modelo canónico de retícula indiferenciada. La segunda fase del ensanche, más allá de las carreteras citadas, por su lejanía del centro, se veía quizá de muy futura ejecución y sin capacidad de generar un nuevo centro de actividad urbana.

Edificar en la plaza de Príncipe de Viana, como cierre de la perspectiva de la avenida de San Ignacio, era pues sin duda una oportunidad única para un arquitecto con las ansias expresivas de Eusa. Consciente de ello, despliega en este proyecto de viviendas todos los recursos formales que habitualmente reserva para sus edificios públicos, como colegios e iglesias. Como en los Escolapios, y partiendo de una tradición clásica en la composición, enfatiza aquí también el centro y las esquinas de la fachada principal. Su lenguaje, empero, es bien distinto al académico. Los cuerpos volados centrales y laterales acusan la verticalidad de sus pilastras de hormigón y ladrillo, que sólo vagamente pueden recordar las antiguas columnas, ya sin rastro de los órdenes clásicos. En su coronación, se rematan con una elaborada cornisa de hormigón, con sentido escultórico basado en la geometría y la disposición de los materiales. Entre el cuerpo central y cada uno de los laterales, los balcones corridos establecen el contrapunto horizontal. La simetría de la composición se prolonga en las fachadas laterales, si bien su diferente longitud resulta en una coda de dos cuerpos volados adicionales en la esquina de las calles Sangüesa y Leyre.

A diferencia de los Escolapios, donde la simetría de la fachada es fiel reflejo de una organización interior también simétrica y clara, aquí la distribución interior es un tanto fortuita y sin conexión con su expresión exterior. Más allá de la natural atribución de los cuerpos volados a las principales estancias y la concentración de las cocinas y aseos en torno a pequeños patios de luces, no existe un orden subyacente en la planta de las viviendas, que está muy lejos de las plantas postuladas por el funcionalismo arquitectónico centroeuropeo en estos mismos momentos, y lejos también de la intensidad volcada en las fachadas. Sorprende la renuncia a configurar un patio de manzana compartido con el de su precedente y colindante edificio del Hostal Valerio, como la configuración de este parecía anunciar. En cambio, se deja a la vista una de sus medianeras y se opta por crear un patio abierto a la calle Leyre, seguramente por el deseo de que la mayor parte de los dormitorios den a la calle.

A pesar de estas contradicciones, la maestría con la que Eusa resuelve la composición de la fachada curva a la plaza alcanza aquí uno de sus mejores momentos, con ecos del mejor Wright, y se ha convertido en un hito urbano de Pamplona, muy característico por su visibilidad. Parece ser que, originalmente, sus barandillas estaban pintadas en color oro, por lo que el edificio fue popularmente conocido como “la jaula dorada”.

El año 1929 es también testigo de un acontecimiento importante en la vida de Víctor Eusa: su matrimonio con Florencia Eugui Garro, tras cuatro años de noviazgo.² Florencia había nacido en 1906 en el seno de una conocida y numerosa familia pamplonesa. Su padre, Carlos Eugui, poseía una industria alcohólica en la zona de Cuatro Vientos, próxima a la estación de ferrocarril.³ El mismo mes de su boda, en abril, Víctor acababa de finalizar los planos del proyecto de las viviendas de Príncipe de Viana, y trabajaba en las obras de la Casa de Misericordia y el convento de los Paúles. Llevado de su celo profesional, cuentan que el mismo día de la boda estaba subido al andamio de los Paúles, y a punto estuvo de llegar tarde a la ceremonia. Tras la misma, iniciaron un largo viaje

C. Fernández Arenas 4. 1929

Av. Roncesvalles 2. 1930

C. Tudela. 1930

C. Arrieta 9. 1930

Viaje de novios por Europa. 1929

de bodas de varios meses por Europa. Visitaron Bruselas, Amsterdam, Hamburgo, Berlín, Leipzig, Dresde, Praga, Budapest y Viena, entre otras ciudades. No cabe duda de que Víctor aprovecharía este viaje para visitar muchas de las obras de arquitectura que conocía por las revistas y que siempre había admirado. A partir de ese momento, Florencia acompañaría también a su marido en muchos de sus viajes profesionales.

La boda tuvo un gran eco social en la pequeña Pamplona de entonces. La prensa de la época lo refleja así: “Ayer, a las once y media de la mañana, ante el altar mayor de la Parroquia de San Lorenzo, contrajeron matrimonial enlace dos pamploneses que gozaban de las mayores simpatías, Florencia Eugui, la hija menor del rico industrial don Carlos, y Víctor Eusa, joven arquitecto. Bendijo la unión el tío de la novia, el Beneficiado don Francisco Garro, y fueron padrinos el padre de la contrayente y doña Tomasa Razquin, viuda de Eusa, madre del novio. [...] los nuevos esposos con sus invitados se trasladaron al Grand Hotel, donde se sirvió un espléndido banquete. A media tarde los recién casados marcharon en automóvil a Biarritz, desde donde partirían para la Costa Azul, Italia, Danubio, Austria, Alemania y Bélgica y volver por Francia para estar aquí muy cerca de las fiestas de San Fermín”.⁴

A la vuelta del viaje, los recién casados se instalaron en el piso situado encima del que ocupaban la madre y hermanas de Víctor.⁵ Pronto llegarían los hijos: Carmen en 1930, María Jesús en 1933, Isabel en 1934, y finalmente Miguel Ángel en 1940. A decir de quienes la conocieron, Florencia Eugui, sociable y vital, tenía una personalidad arrolladora, cuya alegría contrastaba con la parquedad de palabras de Víctor, que no hablaba mucho de sus cosas. Fue durante toda su larga vida, pues falleció ya centenaria, el soporte de la familia, lo que permitió al arquitecto centrarse intensamente en su trabajo.

El primer proyecto que Eusa firmó tras su boda, quizá lleno de inspiración tras su periplo europeo, es el del edificio de la calle **Fernández Arenas 4**, cuyas fachadas alcanzan un desarrollo expresivo comparable y aun superior al de las viviendas de Príncipe de Viana, aunque su escala es mucho menor. Como aquel, se resuelve con los mismos dos materiales, el hormigón y el ladrillo rojo. Las dos primeras plantas configuran un basamento de hormigón con grandes ventanales, destinado a talleres y oficina. Sobre él se apoyan las dos plantas superiores, de menor superficie, destinadas a viviendas. Eusa confiere a estas dos plantas, con miradores volados, un movimiento que alcanza su clímax en el remate de la esquina. La cornisa de hormigón del cuerpo basamental se va quebrando en tensión ascensional hasta enmarcar una figura escultórica realizada también en hormigón. Parece representar a Atenea, diosa de las artes, símbolo muy utilizado en la iconografía vienesa de la época, ya empleado por Eusa anteriormente en la coronación del edificio de La Vasco-Navarra. Esta elección figurativa puede venir determinada por la actividad de la empresa de carpintería “Arrieta y Cía.” promotora del edificio, que realizaba tallas artísticas, aunque de carácter fundamentalmente religioso.

Ya consolidada su fama, Eusa firmó en torno a 1930 varios proyectos más de viviendas en el II Ensanche de Pamplona, con desigual ambición. Los de **Olite 2** y **Arrieta 9**, colindantes en una manzana frente al Colegio de Escolapios y contruidos casi a la vez que este, adoptan una presencia discreta, como no queriendo restar protagonismo al colegio. Aún y todo, el uso de los materiales, las rejeras y el remate central de Arrieta 9 permiten adivinar su autoría. Un remate similar corona la fachada del edificio de **Av. Roncesvalles 2**, construido en un solar análogo al de Arrieta 9, en el centro de una manzana. La calidad habitual de las obras de sus promotores, Erroz y San Martín, y la mayor importancia de la calle son seguramente los motivos del empleo de ladrillo a cara vista en dos colores (amarillo y rojo) en este edificio, frente a los más modestos acabados revocados que dan el contrapunto al ladrillo rojo en los otros dos casos. Las disponibilidades presupuestarias son también causa

Basilica de El Puy. 1929

Capilla del Cristo. El Puy

El Puy. Estado original

El Puy, Estella. Proyecto de torre y edificios anejos. 1949

de la elección de los materiales y de la mayor o menor carga expresiva en otros proyectos. Tal es el caso de las viviendas económicas de la calle **Tudela 3, 5 y 7**, un proyecto de mayor escala que abarca cuatro de los solares de la manzana, en el que se utiliza el ladrillo amarillo. Pese a su sencillez, las cintas de ladrillo combinadas con otras de hormigón o revoco que se pliegan y recorren la fachada nos recordarían el neoplasticismo del grupo holandés *De Stijl*.

Volviendo al tema religioso, otro proyecto de esta época muy querido por Víctor Eusa, que no pudo ver nunca finalizado del todo, es la **Basílica para Nuestra Señora del Puy**, en Estella. Proyectada a finales de 1929, su estructura fue erigida en 1931 y completada sólo en su decoración interior después de la guerra civil. Respecto al resto de su producción arquitectónica, reúne algunas características singulares, que bien merece la pena comentar.

La estrella de ocho puntas del escudo de Estella, presente en todos los monumentos de la ciudad, es utilizada como tema recurrente de la composición de la iglesia, en la que Eusa hace alarde de un gran virtuosismo geométrico. El trazado de la planta parte de un cuadrado y un círculo, correspondientes a la nave principal y su cabecera, respectivamente. El círculo tiene su centro en uno de los vértices del cuadrado, girado 45° respecto al eje principal, cuyos lados se subdividen en tres partes. Se generan así otros nueve cuadrados iguales, cuyas diagonales son nervios estructurales. Los nervios dibujan una estrella de ocho puntas y se apoyan en pilares en los vértices de un octógono. Es también octogonal la linterna inscrita en el cuadrado central, que introduce luz cenital. Las plementerías entre nervios se resuelven con formas triangulares, que nos recuerdan al Perret del Musée des Travaux Publics de París.

Esta rotunda geometría da lugar a una cabecera casi tan grande como la propia nave, generada por dos círculos concéntricos cuyos radios son respectivamente iguales a un tercio y dos tercios del cuadrado principal. El presbiterio central circular (en realidad, un polígono de 16 lados) queda rodeado por una girola de generosa dimensión. El presbiterio se separa de la girola mediante finos pilares que se arriostran y enlazan en su parte superior por una celosía, todo ello ejecutado en hormigón. En su parte inferior, la elevación de dos peldaños y una verja metálica acentúan esta individualización del espacio sagrado donde se sitúan el altar y la imagen de la Virgen, separado también de la nave principal por una barandilla a modo de comulgatorio.

La posición de la Virgen en el centro del círculo del presbiterio y en uno de los vértices del cuadrado de la nave principal la hace visible desde todos los rincones de la iglesia y es reveladora del simbolismo que impregna toda la composición del proyecto. Los nervios estructurales de la girola son una metáfora de los rayos luminosos irradiados por la Virgen del Puy, tal como se la representa en el momento de su descubrimiento. Los muros exteriores de la girola adoptan también una forma estrellada, a modo de pequeños absidiolos. Están totalmente calados por aperturas en forma de flecha cubiertas con vidrieras, que inundan de luz la cabecera. Las nervaduras y las vidrieras otorgan al conjunto la atmósfera de las iglesias góticas. El diseño de las vidrieras contiene aún ecos de la Sezession vienesa, y es equiparable al mejor expresionismo centroeuropeo. Algunos autores han señalado también las resonancias neomudéjares y orientales que destila la obra. En efecto, la alambicada decoración de motivos geométricos repetitivos y el tratamiento de la luz que se filtra a su través nos remiten al influjo recurrente de sus viajes por Oriente. Sin embargo, no hay una copia literal de ningún estilo histórico, y es por ello genuinamente moderna. La búsqueda de una nueva expresión parte de las herramientas básicas de la geometría, comunes a todos los estilos.

Como pequeños apéndices a la composición principal de la planta, a los pies de la nave se sitúa un coro para

Basílica de El Puy, 1929

Detalle vidriera

Convento de MM. Oblatas (no construido). 1930

el órgano; en el lateral opuesto a la entrada, una capilla dedicada a Cristo crucificado. Esta pequeña capilla, totalmente autónoma respecto a la geometría del resto de la planta, fue la única parte que pudo considerarse totalmente acabada antes de la guerra civil. Se completaron en ella los revestimientos interiores de ladrillo previstos, en forma de arcos apuntados triangulares. El resto quedó desnudo en su estructura de hormigón por falta de financiación, y no fue hasta después de la guerra, en 1949, cuando pudieron reanudarse las obras y continuar la decoración interior. En su estado inacabado, en las fotos de 1931 publicadas en la monografía de la editorial Edarba, no podemos dejar de admirar esta obra en la expresiva pero serena desnudez de su esqueleto de hormigón, todo luz y estructura. Tras su terminación en 1951, el conjunto interior destila un barroquismo quizá excesivo, pero su decoración caleidoscópica en oro y azul fue muy celebrada por los cronistas locales, que destacaron sus rasgos orientales:

“En resumen: Una estrella mudéjar y los lazos que de ella se derivan. Un baldaquino-minbar, bizantino mozárabe. Una tienda árabe (traducida al cemento). Son los elementos base que han bastado a este alarife genial, Víctor (...), para elevar a Santa María del Puy un templo nuevo y antiguo, oriental y occidental, islámico y cristiano, genialmente hispánico, y por ello en síntesis, por fuera europeo pero por dentro oriental.”⁶

La estrella de ocho puntas se repite de forma obsesiva en la decoración interior: techos, luminarias, puertas, etc. A diferencia de otros edificios de Eusa, en que las fachadas son las encargadas de atraer poderosamente nuestra atención, en el Puy toda la energía parece concentrada en el espacio interior. Era algo ya perceptible en el proyecto, pero se ve hoy irremediamente acentuado por un exterior inacabado. El plan de Eusa comprendía además la sustitución de los dos edificios anexos del conjunto barroco original, que conforman el patio de entrada. En su proyecto, el edificio que se adosa directamente a la iglesia mantenía un volumen similar al actual, aunque con una planta más; el otro era reedificado en distinta posición, girándolo para abrir el patio hacia la carretera de acceso. En el centro del nuevo patio ampliado, una gran torre octogonal de ladrillo de reminiscencias góticas estaba destinada a atraer la mirada, frente a la discreción de la envolvente del cuerpo de la iglesia. Esta torre se enlazaba con los edificios laterales mediante arcos triangulares como los de la capilla del Cristo, que se repetían también en el cerramiento exterior del patio y en la coronación de las ventanas de la planta superior de los edificios. Este atrio previo al templo adquiría así un gran énfasis arquitectónico. La explanada anterior de acceso fue también objeto del diseño de Eusa, y se ejecutó parcialmente.

Otro proyecto religioso de esta época que Eusa tampoco pudo ver realizado es el **Convento para las Religiosas Oblatas**. Se trata de un proyecto no conocido hasta ahora, rigurosamente inédito, descubierto al revisar uno a uno los expedientes de licencias del Ayuntamiento de Pamplona. Lleva la firma de Eusa y fue proyectado en julio de 1930. Obtuvo licencia de obra en septiembre de ese año, pero por algún motivo no llegó a construirse. Finalmente, el convento de las Oblatas se materializó años más tarde, en 1945, junto a la carretera de Guipúzcoa, según proyecto del arquitecto Eugenio Arraiza.

El proyecto de Eusa se situaba en un emplazamiento más céntrico, en la Vuelta del Castillo, entre las actuales avenidas de Barañáin y Pío XII. La planta es muy sencilla, en torno a un gran patio central rectangular. El lado norte está ocupado por la iglesia, en un volumen de mayor altura, y los otros tres lados por las dependencias conventuales, en tres plantas. Sólo conocemos la distribución de la planta baja, en la que se sitúan refectorios y despachos. Las dos plantas superiores estarían seguramente ocupadas por las habitaciones.

Las fachadas son de gran sencillez, con predominio del ladrillo visto, y en ellas sólo destaca, en la fachada a la Vuelta del Castillo, una torre que sobresale de la alineación del resto del edificio y bajo la cual se produce

Casino Eslava. 1931