

LA BASÍLICA DEL PUY DE VÍCTOR EUSA, UNA OBRA EN EL LEGADO RELIGIOSO DE O. BARTNING Y D. BÖHM.

VÍCTOR EUSA'S BASILICA OF 'OUR LADY OF THE PUY', A WORK IN THE
RELIGIOUS LEGACY OF OTTO BARTNING AND DOMINIKUS BÖHM.

Andrés Caballero Lobera

Revista EN BLANCO. Nº 21. REHABILITANDO CON HORMIGÓN. Valencia, España. Año 2016.
ISSN 1888-5616. Recepción: 12-07-2016. Aceptación: 01-09-2016. (Páginas 73 a 78)
DOI's: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2016.6374>

Palabras clave: Eusa, Basílica, Puy, Bartning, Böhm.

Resumen: La obra de D. Böhm y O. Bartning constituye un modelo en la búsqueda por dar al espacio religioso contemporáneo una nueva expresión. Ambos refirieron su forma arquitectónica al modelo gótico como inspirador del espacio litúrgico. Víctor Eusa en su obra de la Basílica del Puy completa la búsqueda de Böhm y Bartning basada en los tipos históricos del Renacimiento y Barroco con sus plantas centrales y bifocales, aportando a la caracterización de ese espacio la invención de formas derivadas de la tradición hispano-musulmana tan presente en la formación cultural de Eusa.

La Basílica del Puy es una obra singular en la producción de Víctor Eusa ya que encierra en su formulación arquitectónica una síntesis de aquellos aspectos claves que caracterizaron su obra: el recurso a los tipos arquitectónicos como soporte formal del proyecto, la exigencia de carácter en el edificio y la asimilación de la cultura hispano-musulmana como valor arquitectónico específico.

VÍCTOR EUSA RAZQUIN - ARQUITECTO

Víctor Eusa Razquin nació en Pamplona en 1894 y se formó como arquitecto en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. En su educación académica participaron profesores como R. Velázquez, V. Lampérez, A. Palacios o T. Anasagasti, que valoraron en el joven navarro su calidad como arquitecto, reconociendo en él al mejor de su promoción cuando en 1920 acabó brillantemente la carrera.

Aunque sus comienzos como arquitecto se desarrollaron dentro de un riguroso academicismo Beaux-Arts, muy pronto su temperamento inquieto lo introdujo en las tendencias artísticas que en esos momentos se estaban ensayando en Europa: Art-déco, Secession y sus derivados simbolistas más utópicos; así como la influencia de H. P. Berlage y a través de él, la expresión masiva y geométrica del primer Wright. En su extensa producción encontramos ejemplos de estas influencias que a su modo, intentaban rehacer el nuevo estilo que exigía la época moderna.¹

La capacidad demostrada que como arquitecto poseía Eusa, le auguraba una importante proyección profesional que incluía un puesto en la Cátedra de López Otero en Madrid; pero lo rechazó todo para recluirse en su querida Pamplona natal. Este aislamiento autoimpuesto no fue un obstáculo para que siguiera en contacto con el acontecer artístico que se estaba desarrollando en Europa. Sus numerosos viajes al extranjero y la profusión de revistas alemanas, holandesas o francesas en su biblioteca particular dan fe de ello.²

La Basílica del Puy en la ciudad navarra de Estella, fue uno de los numerosos proyectos religiosos que llevó a cabo en su dilatada vida profesional. Con casi 40 años, Víctor Eusa ya había construido algunos de los edificios más importantes de su producción artística como la Residencia de los PP. Paules (1928), el Colegio San Miguel de los PP. Escolapios (1928) o el Seminario Conciliar de San Miguel (1931), todos ellos en Pamplona.

Keywords: Eusa, Basilica, Puy, Bartning, Böhm.

Abstract: The work of D. Bohm and O. Bartning is a model in the quest to give a new expression to contemporary religious space. Both referred their architectural form to the Gothic model, as the inspiring designer of liturgical space. Víctor Eusa, in his work of the Basilica del Puy, completes the exploration by Böhm and Bartning, based on the historical models of the Renaissance and Baroque, with their central and bifocals floorplans and contributing to the characterization of that space with the invention of forms derived from the Spanish-Muslim tradition that was front and centre in Eusa's cultural education.

Basilica del Puy is a unique work in the production of Víctor Eusa because it holds in his architectural formulation a synthesis of the key aspects that characterized his work: the use of architectural types as formal support of the project, the demand of character in the building and the assimilation of the Hispanic-Muslim culture as a specific architectural value.

VÍCTOR EUSA RAZQUIN - ARCHITECT

Víctor Eusa Razquin was born in Pamplona in 1894 and was educated as an architect in the School of Architecture of Madrid. During his academic education he worked with professors such as R. Velazquez, V. Lampérez, A. Palacios or T. Anasagasti, who valued the quality of the young architect from Navarra, recognizing him as the best in his class when he brilliantly concluded his studies in 1920.

Although the beginning of his career as an architect is strongly influenced by a rigorous Beaux-Arts academicism, his restless nature soon introduced him to the artistic tendencies experimented in Europe at that time: Art Deco, Secession and its most utopian symbolist products, as well as the influence of H. P. Berlage and through him, the massive and geometric expression of the first Wright. In his extensive production, we find examples of these influences that were trying to create the new style demanded by the modern age.¹

The ability as an architect that Eusa had demonstrated foretold a major career that included a position in the Department of López Otero in Madrid. But he declined everything in order to seclude himself in his beloved native Pamplona. This self-imposed isolation was not an obstacle to keep in contact with the art scene that was unfolding in Europe. His numerous trips abroad and the profusion of German, Dutch or French magazines in his private library prove it.²

The Basílica del Puy, in the Navarran town of Estella, was one of the many religious projects carried out during his long career. At an age of almost forty years old, Víctor Eusa had already built some of the most important buildings of his artistic productions, including the residence of the Paules Congregation (1928), the San Miguel School of the Escolapios Congregation (1928) or the Conciliar Seminary of San Miguel (1931), all of them in Pamplona.

Con la Basílica del Puy (1931), Eusa se enfrentó al reto de crear un espacio religioso de un modo que; tanto por las formas tipológicas empleadas en las plantas, como por la búsqueda de una atmósfera emocional en el espacio interior, lo emparenta con la experiencia europea que apenas 10 años antes había sondeado la vanguardia expresionista alemana con dos iglesias prototipo: Sternkirche (1921-22) de Otto Bartning y Circumstantes (1922) de Dominikus Böhm.

DOS PROTOTIPOS PARA EL NUEVO ESPACIO RELIGIOSO

En la definición del espacio religioso, la vanguardia expresionista encontró su inspiración para la manifestación del nuevo espacio sagrado, en la tipología de formas arquitectónicas procedentes del gótico, y evocó en sus construcciones el repertorio formal de un Medioevo cuya voluntad artística había quedado, en el imaginario colectivo, ligada con el signo de lo sagrado.³

La necesidad que surgió en las primeras décadas del siglo XX por renovar la liturgia en las principales comunidades religiosas del cristianismo, propició la creación de dos propuestas de templo prototipo, una para cada una de las dos confesiones cristianas. En el lado protestante, era una necesidad encontrar una alternativa para llevar a cabo la reforma, pero esta vez en el modelo arquitectónico. El tipo gótico de templo, tan adecuado para la liturgia católica, con sus naves dividiendo el espacio interior, resultaba incómodo e insuficiente para un culto como el protestante, en el que todos son llamados para ver y oír. El espacio procesional católico tan característico, y ordenado con columnas, resultaba incómodo para una liturgia que se amparaba en la visión y el sonido de la palabra. La posición del coro en la nave ya no era útil, y la profundidad de los presbiterios donde se guardaban los misterios de la fe carecía de sentido.

Otto Bartning, con su visión de una sociedad futura transformada, encaró la misión de encontrar un nuevo tipo de templo, específico para el culto protestante, y en 1921 propuso su proyecto Sternkirche (iglesia-estrella). Prácticamente al mismo tiempo, en el año 1922, Dominikus Böhm, que ya había iniciado su renovación de la arquitectura religiosa católica unos años antes, proponía su proyecto Circumstantes para una iglesia de la Misa. En ambos casos, el tipo arquitectónico elegido se refería a modelos conocidos de planta central que podemos encontrar tanto en el Renacimiento como en el Barroco.

En la Sternkirche, la preocupación de O. Bartning (1883-1959) era diferenciar de una manera inequívoca el momento de la predicación – tan importante en el oficio protestante – del momento de la adoración. Para ello dispuso a los fieles en torno a un centro que dividió en dos niveles, situando en el superior el altar y en el inferior el púlpito (Fig. 1). Esta dislocación del centro en dos niveles, obligaba a los fieles a desplazarse de un área a la otra; del dominio del altar al dominio del púlpito, provocando en ese desplazamiento ceremonioso una vivencia consciente del espacio arquitectónico que se percibía en su interior como un endoesqueleto de formas apuntadas que se entrelazaban en la bóveda del techo y creaban un ambiente espiritual con formas de apariencia gótica. La dualidad del centro y su desplazamiento en la vertical en dos niveles, quedaba plenamente justificado en la intención del arquitecto desde un plano netamente alegórico. Bartning imaginaba el oficio sacramental en la iglesia de la predicación como el descenso al valle situado bajo el púlpito, mientras el altar, encaramado en el nivel superior y hacia la iglesia de la adoración, representaba la cumbre de una montaña bajo un techo nervado en el que de manera irrevocable se representaba la bóveda celeste.

La implicación metafórica de los distintos elementos arquitectónicos en la definición del proyecto como una alegoría del cosmos mítico que gobierna la vida cristiana, transforma este proyecto en un prototipo novedoso que recuerda en su planta poligonal, la estrellada y visionaria "Casa del cielo" que B. Taut publicara en 1920 en el nº 7 de su revista *Frühlicht*.

Por su parte los católicos, encontraron en Dominikus Böhm (1880-1955) el renovador de la arquitectura religiosa, que buscaba en sus iglesias, inspirado por el patetismo del interior de la catedral gótica, el ambiente circunscripto y profundo que inspirara en la comunidad religiosa el recogimiento espiritual deseado. A D. Böhm le preocupaba mantener en el interior de la iglesia, la reunión de la congregación en torno al altar como centro místico; pero le incomodaba la solución de planta central como la utilizada por O. Bartning. Él prefería el espacio elíptico tal y como dibujó en su proyecto Circumstantes para una *Messopferkirche*, un prototipo de Iglesia de la Misa (Fig. 2). Incluso en iglesias que proyectó con planta central como la de St. Engelbert en Riehl, en la periferia de Colonia, el altar lo desplazó al ábside, para que nada impidiera en el momento de la comunión, renovar la peregrinación que los fieles siguen hasta recibir la Hostia, como el símbolo del camino de salvación.

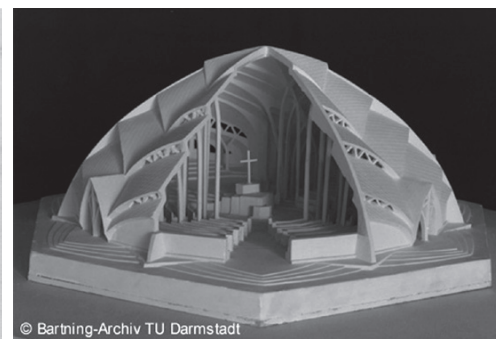
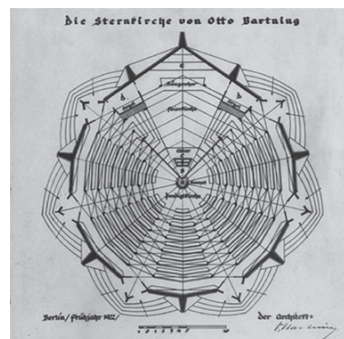


FIG. 01

With the Basilica del Puy (1931), Eusa faced the challenge of creating a religious space in a way that, both for the typological forms used in the floor plans and the search for an emotional atmosphere in the interior spaces, equates him to the European experience that only ten years before had explored the German Expressionist Avant-garde with two prototypical churches: Sternkirche (1921-1922) by Otto Bartning and Circumstantes (1922) by Dominikus Böhm.

TWO PROTOTYPES FOR THE NEW RELIGIOUS SPACE

The expressionist avant-garde found its inspiration for the manifestation of the new sacred space in the definition of a new religious space and in the typology of architectural forms from the Gothic. They evoked in their buildings the formal repertoire of the Middle-Ages, where the artistic intention had been linked with the sign of the sacred in the social imaginary.³

The need emerging in the early decades of the twentieth century to renew the liturgy in the main religious communities of Christianity led to the creation of two proposals of a prototypical temple, one for each of the two Christian faiths. On the Protestant side, there was a need to find an alternative to carry out the reform, but now on the architectural model. The Gothic type of temple, very suitable for the Catholic liturgy with its naves dividing the interior space, was uncomfortable and inadequate for the Protestant cult, in which everyone is invited to see and hear. The catholic processional space, so very characteristic and organized with columns, was uncomfortable for a liturgy that sought vision and the sound of words. The location of the choir in the nave was no longer useful and the depth of the presbyteries where the mysteries of faith were kept lacked any meaning.

Otto Bartning, with his vision of a transformed future society, faced the task of finding a new kind of temple, specifically for Protestant cult, and in 1921 he proposed his Sternkirche (star-church) project. Almost at the same time, in 1922, Dominikus Böhm, who had already started his renovation of the religious Catholic architecture a few years before, proposed his project Circumstantes for a church of the Mass. In both cases, the architectural type selected referred to known models with a central plant that can be found in both the Renaissance and the Baroque.

In the Sternkirche, the concern of O. Bartning (1883-1959) was to differentiate unequivocally the time for preaching -very important in the Protestant office – and the time for worshiping. To do so, he placed the faithful around a centre divided into two levels, placing the altar in the upper level and the pulpit in the lower level (Fig. 1). This partition of the centre into two levels, forced the faithful to move from one area to another; from the domain of the altar to the domain of the pulpit, creating with this ceremonious movement a conscious experience of the architectural space, that was perceived on the inside as an endoskeleton of pointed forms that were interlaced in the vaulted ceiling and created a spiritual atmosphere with Gothic-like forms. The duality of the centre and its vertical displacement on two levels was fully justified by the intention of the architect, made from a purely allegorical domain. Bartning imagined the service in the preaching church like a descent into the valley beneath the pulpit, while the altar, perched on the top level and towards the church of worship, represented the summit of a mountain under a ribbed roof where the celestial vault is irrevocably represented.

The metaphorical implication of the various architectural elements in defining the project as an allegory of the mythical cosmos governing Christian

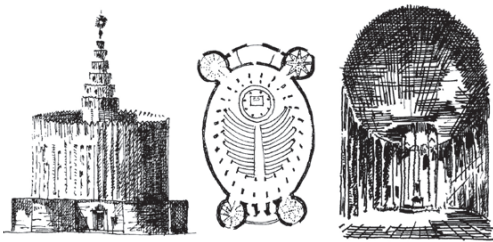


FIG. 02

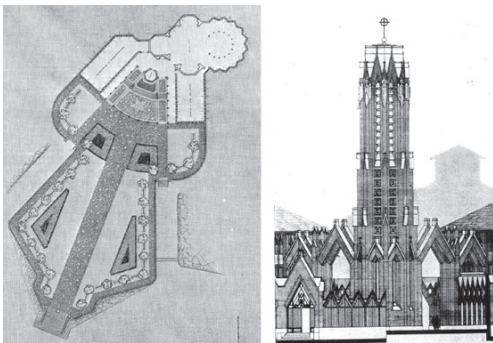


FIG. 03



FIG. 04

D. Böhm definió la atmósfera interior en alguna de sus iglesias por medio de un revestimiento de hormigón suspendido de la estructura portante. Con este procedimiento, la naturaleza continua del hormigón eliminaba la posibilidad de establecer ese discurso lógico que hacía comprensible la relación física estructura-cerramiento, que de forma tan patente quedaba de manifiesto en el modelo arquitectónico elegido.

La claridad que ofrecía en la relación de esos elementos el sistema tectónico del modelo gótico, quedaba en la obra de D. Böhm disminuido, transfiriendo la sugestión del espacio catedralicio a las superficies continuas y plegadas de la bóveda del techo que sin solución de continuidad se entregan directamente en el suelo. Las formas apuntadas que forman los pliegues de la bóveda laminar remiten al repertorio formal gótico, y hacen evidente de este modo su vínculo cultural y espiritual con el Medioevo como época trascendente a la que se refería el mundo germánico.

La experiencia formal de estos dos arquitectos alemanes que se enfrentaron, cada uno a su modo, con el tema del espacio religioso, es muy similar a la vivida por Víctor Eusa en su obra de la Basílica del Puy.⁴ Si bien, y al igual que los anteriores, Eusa expresó su pensamiento arquitectónico de una manera personal y muy particular como venía siendo habitual en toda su producción arquitectónica. El entorno natural y algo apartado de la ciudad en el que estaba ubicada la basílica, pudo favorecer la libertad de acción que el arquitecto muestra en este proyecto. No obstante, ejemplos urbanos de temática equivalente como los Escolapios o el Seminario Conciliar, también mantienen viva tanto su capacidad creativa como su inagotable imaginación para la forma arquitectónica.

UN SUEÑO DORADO LLENO DE ARMONÍAS

El 25 de mayo de 1932, se inauguró la nueva basílica de la Virgen del Puy "con limosnas de los devotos de Estella y de los pueblos comarcanos por haber sido

life, transforms this project into a new prototype that reminds, with its polygonal floor plan, to the starred and visionary "House of the sky" that B. Taut published in 1920 in issue # 7 of his magazine *Frühlicht*.

Meanwhile the Catholics found in Dominikus Böhm (1880-1955) the reformist of religious architecture, who sought in his churches, inspired by the inner poignancy of the Gothic cathedral, the circumspect and deep atmosphere that inspired the expected spiritual gathering in the religious community. D. Böhm was concerned about keeping inside the church the altar as a mystical centre for the congregation to meet around it, but he was dissatisfied with O. Bartning's central plan. He preferred an elliptical space, as he drew in his project *Circumstantes* for a Messopferkirche, a prototype of Church of the Mass (FIG. 2). Even in those churches that he designed with a central plan, like St. Engelbert in Riehl on the outskirts of Cologne, he moved the altar to the apse, so that nothing would prevent the renewal of the pilgrimage that the faithful follow in the moment of communion until they receive the host, as the symbol of the path to Salvation.

D. Böhm defined the inner atmosphere in one of his churches through a concrete lining suspended from the supporting structure. With this procedure, the continuous nature of the concrete eliminated the possibility of establishing the logical discourse that would make the physical relationship between the enclosure and the structure understandable that was so evident in the selected architectural model.

The clarity offered in the relationship of these elements by the tectonic system of the gothic model decreased in the work of D. Böhm, transferring the suggestion of the majestic cathedral space to the continuous and uninterrupted folded surfaces of the roof of the vault that meet the floor directly. The pointed forms that created the folding of the laminar vault refer to the Gothic formal repertoire, and thus make their cultural and spiritual link with the Middle-Ages clear, as a transcendent time with which the Germanic world was concerned.

The formal experience of these two German architects, who faced the theme of religious space in their own respective ways, is very similar to that experienced by Víctor Eusa in his work of the Basílica del Puy.⁴ It is true that, like the previous ones, Eusa expressed his architectural thinking in a way that was both personal and very particular, as it had been customary in all his architectural creation. The natural environment and somewhat detached from the city, in which the Basílica was located, could promote the freedom of action that the architect shows in this project. However, some examples of equivalent urban themes such as the Escolapios or the Conciliar Seminary, also keep his creative abilities and his inexhaustible imagination for the architectural form alive.

A GOLDEN DREAM FULL OF HARMONIES

On May 25th, 1932, the new Basílica of the Virgen del Puy opened "with alms from devotees of Estella and the neighbouring villages because the ancient basílica, which threatened to ruin, had been demolished."⁵ The basílica was part of a larger set of buildings whose construction remained incomplete; so the traces of the original plans (FIG. 3) are not recognized in the finished work, although the basílica itself was executed according to the initial project (FIG. 4). Eusa proposed for the basílica a complex plan consisting of two figures holding a centre: the starry circle with twelve points for the altar, and the square as an enveloping shape of a Greek cross with three arms; since the fourth is hidden in the connection between both. The imaginary line between the centres of the square and the circle orients the building according to the canonical provision of the Christian church: from east to west.

The presence of the circle is blurred by the starry form adopted in the building plan and is linked morphologically to the clear and expressive form characteristic of the visionary expressionism of B. Taut and, thematically to the Sternkirche by O. Bartning, also with a polygonal and star-shaped plant.⁶ The double centrality provoked by the square and the circle brings back the need of the liturgical operation to the coordinates, established D. Böhm for his bifocal churches, where the processional path followed by the faithful in the interior of the church as a metaphor of the way to Christian salvation remains in force. This symbol of how the liturgy takes place in the Christian mystic universe also extends to the plan of the building. If we analyse it from a typological point of view, we find in it the confluence of two trends that are always very present in

derribada la antigua basílica, que amenazaba ruina⁵. La basílica formaba parte de un conjunto más amplio de edificios cuya construcción quedó incompleta; por lo que las trazas del plano original (FIG. 3) no se reconocen en la obra terminada, si bien, la basílica, sí se ejecutó conforme al proyecto inicial (FIG. 4). Eusa propone para la basílica una planta compleja formada por dos figuras poseedoras de un centro: el círculo estrellado con doce puntas para el altar, y el cuadrado como forma envolvente de una cruz griega de tres brazos; ya que el cuarto queda implícito en la unión entre ambas. La línea imaginaria entre los centros del cuadrado y del círculo, orienta el edificio según la disposición canónica del templo cristiano: de este a oeste.

La presencia del círculo queda difuminada por la forma estrellada que adopta en la planta del edificio y lo emparenta morfológicamente con la forma cristalina y expresiva tan característica del expresionismo visionario de B. Taut, y por proximidad temática, con la Sternkirche de O. Bartning, también de planta poligonal y con forma de estrella.⁶ La doble centralidad que provocan el cuadrado y el círculo, reconduce la necesidad del funcionamiento litúrgico a las coordenadas que estableció D. Böhm para sus iglesias bifocales, en la que el camino procesional seguido por los fieles en el interior de la iglesia como metáfora del camino de salvación cristiano, se mantiene vigente. Esta simbología del modo en que se desarrolla la liturgia en el universo místico cristiano, alcanza también a la planta de edificio. Si la analizamos desde un punto de vista tipológico, encontramos en ella la confluencia de dos tendencias siempre tan presentes en la obra de Eusa, por un lado la influencia oriental reconocible en la cruz como un eco lejano de la arquitectura bizantina, y por otro lado la presencia del occidente romano implícito en la planta circular con deambulatorio como un remedo de Santa Constanza (FIG. 5). Este mundo culto y monumental aparece contenido y apenas manifestado en la abstracción de una planta que tan solo puede mostrar y de manera incompleta la realidad más compleja del edificio.

En la basílica del Puy, el espacio del misterio litúrgico queda transfigurado por la luz que filtra esa celosía cuidadosamente geométrica que revive en la memoria la obra "que los genios han dorado como un sueño y llenado de armonías".⁷ Esta impresión de Víctor Hugo que reza en el título de la obra *La Alhambra palais* de Jules Gourey y editado por su amigo Owen Jones, resulta esclarecedora del ánimo que impulsaba en Víctor Eusa la recreación actualizada de una expresión artística culturalmente lejana; pero espiritualmente tan próxima (FIG. 6). La geometría de la línea continua con que se perfila esa celosía separadora, contenía un afecto expresivo con la forma geométrica abstracta y pura que exigía el arte moderno de la vanguardia, pero gracias a la organicidad de su tratamiento, a la inclusión del detalle particular y característico que le era propio, la obra de Eusa resulta menos desnaturalizada que ésta, y más cercana por la cualidad humana de un sentimiento artístico que mantiene vivo el palpito de la emoción.

Como D. Böhm, V. Eusa señala el altar como un centro desplazado en el espacio unitario interior, y al igual que en el proyecto *Circumstantes* del germano, la luz como elemento inmaterial de la arquitectura construye ese centro sagrado. Eusa, arropado por la historia tenía la capacidad de obtener de ella, ese patrimonio cultural e intangible que colmaba sus edificios de significado y de un contenido en cuyas trazas nos es permitido descubrir la continuidad de la acción humana a lo largo del tiempo y del espacio, de las invariantes morfológicas del tipo arquitectónico, de las enseñanzas ejemplarizantes del modelo y de la capacidad expresiva de la voluntad de forma de otras sensibilidades culturales.

En ese espíritu abierto de Eusa era posible hacer confluir las tendencias artísticas de occidente y oriente superando las limitaciones estilísticas del regionalismo histórico que en el productivo cambio de siglo había transformado en España un eclecticismo europeo de aspiración universal en una manifestación local y reducida, en la trivialidad de un tipismo condenado a desaparecer.⁸

Esta disposición de ánimo que hacía de Eusa un ecléctico, le permitía utilizar de una manera interesada todo aquello que resultara más adecuado a sus aspiraciones artísticas, liberado de las imposturas a que obligaba el academicismo decimonónico y sin reparar en prejuicios funcionalistas sobre su contenido histórico. La búsqueda de carácter y de emoción en el espacio arquitectónico que encontró en el expresionismo un cauce de expresión, unía en un interés común la experiencia de Eusa con el espíritu expresionista.

RESPUESTA A UNA NECESIDAD ESPIRITUAL

Situar el foco de atención en los intereses del alma, permitía a la arquitectura dar respuesta física y material a aquellos temas surgidos de una necesidad espiritual y que no podían encontrar una respuesta tan

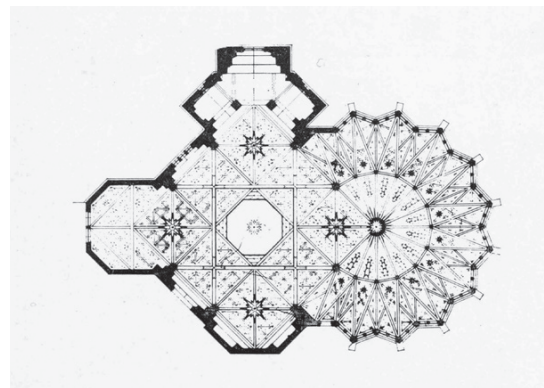


FIG. 05



FIG. 06-07

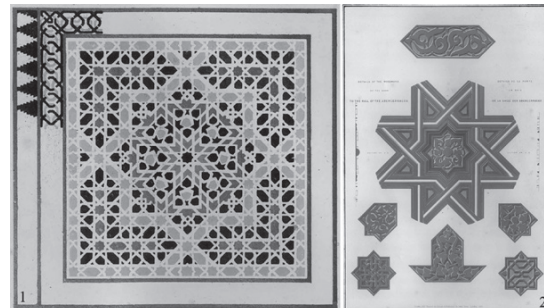


FIG. 08

the work of Eusa: on the one hand, the recognizable oriental influence on the cross, as a distant echo of Byzantine architecture, and on the other hand, the presence of the Roman West implicit in the circular plant with an ambulatory as an imitation of Santa Costanza (FIG. 5). This monumental and cult world appears immerse and barely manifested in the abstraction of a plan that can only partially show the more complex reality of the building.

In the basilica del Puy, the space of the liturgical mystery is transfigured by the light that filters this carefully geometric lattice that revives the memory the work "that the geniuses have gilded like a dream and filled with harmonies".⁷ This impression of Víctor Hugo who prays in the title of the work *'La Alhambra palais'* by Jules Gourey and edited by his friend Owen Jones, shows the spirit that drove in Víctor Eusa the renewed recreation of a culturally distant artistic expression, but spiritually so close (FIG. 6). The geometry of the solid line that defines the separating lattice held an expressive affection to the abstract geometric pure form demanded by the modern art of the avant-garde. But thanks to the organic nature of their treatment, the addition of the special and distinctive detail that was characteristic in him, the work by Eusa is less unnatural than the former, and also closer thanks to the human quality of an artistic feeling which keeps alive the throb of emotion.

As D. Böhm, V. Eusa marks the altar as a displaced centre of the inner unitary space, and like the project *Circumstantes* of the German architect,



FIG. 09

adecuada en arquitecturas racionales que aspiraban a que la forma fuera una consecuencia lógica de la función.

La dimensión intelectual que este racionalismo positivista atribuía al objeto artístico, absorbía la totalidad de la energía creadora y apenas quedaba un resquicio por el que implicar al ánimo sensible en la experiencia del espacio trascendente. Incluso el propio Le Corbusier reconoció esa carencia en una arquitectura funcionalista excesivamente entregada a la forma geométrica platónica y que al no contemplar en su totalidad la compleja naturaleza humana, carecía de recursos para expresar adecuadamente esa otra sustancia inmaterial que en el individuo lucha por hacer comprensible aquello que de inefable hay en la naturaleza en la que se halla inmerso. Para cubrir este déficit, sondeó las etapas pre-históricas, encontrando en el atavismo primitivo, que aun anida en la conciencia profunda, las razones de una forma primigenia que en Notre Dame du Haut (1950-55) en Ronchamp, alcanzó un grado máximo en la expresión intuitiva del espacio trascendente. En la vivencia de ese interior no hay vestigio de la forma histórica, y el efecto que en el ánimo produce su atmósfera cavernosa confunde en un mismo pálpito el silencio circunspeto que requiere lo sagrado con el eco mítico de una conciencia primitiva.

Eusa, que como Bartning y Böhm era profundamente religioso, también buscó la especificidad del espacio religioso, y lo llenó de significado recurriendo a la tradición de una forma histórica ya asimilada. El tono monumental y rememorativo de la arquitectura en esta pequeña basílica de la Virgen del Puy, es confiado a las formas que componen la planta, y en las que puede reconocerse la confluencia de toda la amplitud del universo espacial cristiano comprendido entre oriente y occidente. El uso de los tipos arquitectónicos, y sus vínculos con la exigencia de forma que el arquitecto impone al edificio, permite reconocer, utilizando la historia como clave de interpretación, la forma de cruz griega con la tradición arquitectónica bizantina y el espacio redondo circunvalado con la tradición romana. En la esfera menos abstracta de la representación figurativa de la arquitectura podemos observar una dualidad equivalente. En la envolvente externa de ese espacio interior, la verticalidad de la composición permite apreciar una elaboración sintética de la forma gótica (FIG. 7) muy común en las arquitecturas religiosas comentadas del expresionismo alemán. En cambio en la configuración delicada del presbiterio porticado, en el artesonado de yeso de los techos y en el diseño de las lámparas suspendidas todo retorna a la voluptuosidad de oriente (FIG. 8 y 9).

La obra de estos artistas, y en particular esta basílica de Víctor Eusa, desvela el quehacer responsable de unos arquitectos comprometidos con su oficio. El contenido denso y profundo de estas arquitecturas llenas de significado, supuso en sus manos mantener viva la tradición de un arte que encontraba en la historia sus modelos de inspiración, al tiempo que su capacidad creadora y genio artístico les permitía expresar esa tradición de un modo enteramente nuevo.

the light as an intangible element of architecture builds this sacred centre. Eusa, wrapped in history, had the ability to draw from it that cultural and intangible heritage that filled their buildings with meaning and a content whose traces have allowed us to discover the continuity of human action over time and space, of morphological invariants of architectural type, of the exemplary teachings of the model and the expressive power of the will of form in other cultural sensitivities.

In this open spirit of Eusa, it was possible to merge the eastern and western artistic trends surpassing the stylistic limitations of historical regionalism which in the productive turn of the century had transformed in Spain a European eclecticism of universal aspiration into a local and limited manifestation; in the triviality of a doomed quaintness destined to disappear.⁸

This attitude that made of Eusa an eclectic allowed him to use everything that would be more suited to his artistic aspirations according to his own interests, free from the deceptions that forced the nineteenth-century academicism and regardless of functionalist prejudices about their historical content. The search for character and emotion in the architectural space that found in expressionism a channel of expression, united in a common interest the experience of Eusa with the expressionist spirit.

RESPONDING TO A SPIRITUAL NEED

Placing the focus of attention on the interests of the soul, allowed architecture to give a physical and material response to those issues raised from a spiritual need and that could not find such a suitable response on rational architectures that aspired to the idea that form was a logical consequence of function.

The intellectual dimension that this positivist rationalism attributed to the art object absorbed all the creative energy and just left a small gap to involve the sensitive mood in the experience of the transcendent space. Even Le Corbusier acknowledged that deficiency in a functionalist architecture overly given to the platonic geometric form and that by not attending to the totality of the complex human nature lacked the resources to adequately express that other immaterial substance that in the each person struggles to make understandable that ineffable part of nature in which it is immersed. To cover this deficit, he explored the pre-historical stages, finding in the primitive atavism that still wanders in the deep consciousness, the reasons for a primitive form that in Notre Dame du Haut (1950-55), in Ronchamp, reached the highest degree in the intuitive expression of transcendent space. In the experience of that inner space there is no trace of the historical form, and the effect on the mind produced by its cavernous atmosphere confounds in one throb the circumspect silence that requires the sacred with the mythical echo of a primitive consciousness.

Eusa, deeply religious like Bartning and Böhm, also sought the specificity of the religious space and filled it with meaning by resorting to the tradition of an already assimilated historical form. The monumental and rememorative tone of the architecture in this small basilica of the Virgen del Puy, is entrusted to the shapes that make up the floor plan, where one can recognize the confluence of the full breadth of the Christian spatial universe expanding from east to west. The use of architectural types, and their links with the requirement with the form that the architect imposes to the building, allows us to recognize, using history as a key to interpretation, the shape of a Greek cross with Byzantine architectural tradition and a rotund space surrounded by Roman tradition. In the less abstract sphere of the figurative representation of architecture, we can observe an equivalent duality. In the outer envelope of the interior space, the verticality of the composition allows us to appreciate a synthetic elaboration of the Gothic form (FIG. 7) very common in described religious architectures of German Expressionism. However, on the delicate setting of the arcaded presbytery, in the coffered plaster ceilings and in the design of suspended lamps everything returns to the voluptuousness of the east (FIG. 8 & 9).

The work of these artists, and particularly this Basilica of Víctor Eusa, reveal the responsible labour of an architect committed to his craft. The dense and deep content of these architectures full of meaning meant, in their hands, keeping alive the tradition of an art that found in history its inspiration models, while their creative ability and artistic genius allowed them to express that tradition in an entirely new way.

Andrés Caballero Lobera

Arquitecto desde 1987 por la E.T.S. de Arquitectura de San Sebastián (UPV/EHU). Desde 1989 estoy contratado por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) como profesor Asociado en la E.T.S. de Arquitectura de San Sebastián. Desde 1994 estoy adscrito al área de Proyectos Arquitectónicos del Departamento de Arquitectura, del mismo centro, donde he impartido la asignatura de Proyectos IV (5º curso) hasta el curso 2013/14.

En febrero de 2016, obtuve el título de Doctor con la tesis Víctor Eusa – arquitecto: Pamplona 1894-1990, defendida en la escuela de arquitectura de la UPV/EHU, y que obtuvo la calificación de sobresaliente cum laude.

En la actualidad imparto las asignaturas de Proyectos I y II en el centro mencionado.

Bibliografía

Diario ABC (Madrid). Hemeroteca 26/05/1932 [en línea]. [Consulta: 13-09-2016] Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1932/05/26/032.html>.

IÑIGUEZ VILLANUEVA, Manuel. Arquitectura como construcción, arquitectura como emoción. En: Catálogo de la exposición *Víctor Eusa - Arquitecto*. Exmo. Ayto de Pamplona, 1989; pp. 11-18. DL NA 1509-1989.

JONES, Owen. *El patio Alhambra en el Crystal Palace*. Con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito. Madrid: Ababa Editores, S.L., 2010. ISBN: 978-84-96775-76-3.

PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1975. ISBN: 84-252-0826-2.

USTARROZ CALATAYUD, Alberto. El pensar de la mano: el arquitecto Víctor Eusa. En: Catálogo de la exposición *Víctor Eusa - Arquitecto*. Exmo. Ayto de Pamplona, 1989; pp. 21-28. DL NA 1509-1989.

Fotografías

FIG. 1. Otto Bartning. Iglesia-estrella [1921-22]. Fuente: Bartning-Archiv Technische Universität Darmstadt.

FIG. 2. Dominikus Böhm. Proyecto "Circunstantes", prototipo de "Iglesia para la Misa". [1922]. Fuente: Reinterpretación por el autor del proyecto de D. Böhm.

FIG. 3. Víctor Eusa. Basílica del Puy. Plano del conjunto y alzado del proyecto [1949]. Fuente: Archivo Iñiguez & Ustarroz.

FIG. 4. Víctor Eusa. Basílica del Puy. Vista actual del exterior [1932]. Fuente: Archivo del autor.

FIG. 5. Víctor Eusa. Basílica del Puy. Detalle de la estructura de hormigón de los techos [1949]. Fuente: Archivo familia Eusa.

FIG. 6. Víctor Eusa. Basílica del Puy. [1949]. Vista del presbiterio con el pórtico que conforma el deambulatorio. Fuente: Archivo del autor.

FIG. 7. Víctor Eusa. Basílica del Puy. Vista frontal de la capilla norte [1949]. Fuente: Archivo familia Eusa.

FIG. 8. Owen Jones. "Palacio de la Alhambra" [1842]. 1. Revestimiento de mosaico en pilares. 2. Detalle de la puerta de los Abencerrajes. Fuente: Goury, Jules y Jones, Owen. *La Alhambra palais*. London: Published by Owen Jones, 1842. Las imágenes están libres del Derecho de autor, ambos autores fallecieron en el siglo XIX.

FIG. 9. Víctor Eusa. Basílica del Puy. Detalle del pórtico del presbiterio y de los techos [1949]. Fuente: Archivo del autor.

Notas y referencias bibliográficas

- 1 Sobre la figura de V. Eusa y una relación más extensa con su obra pueden consultarse los artículos de A. Ustarroz y M. Iñiguez para el Catálogo de la Exposición-Homenaje a Víctor Eusa *Víctor Eusa - Arquitecto*, patrocinado por el Excmo Ayto. de Pamplona [1989], pp. 11-28.
- 2 V. Eusa en sus primeros años de profesión viajó mucho, tanto por Europa como por Turquía, Palestina y Egipto, y conoció de primera mano la obra de O. Wagner y H. P. Berlage.
- 3 Para una mejor comprensión del significado del edificio religioso en la arquitectura expresionista, consultar PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Ed. G.G., 1975. pp. 149-154.
- 4 Los dibujos que se reproducen en las imágenes se corresponden con los planos definitivos del año 1949. Las obras se inauguraron el 25 de mayo de 1932.
- 5 Inauguración de la nueva basílica de la Virgen del Puy. En: Diario ABC (Madrid), 1932; Hemeroteca 26/05/1932 [en línea], p. 32 [consulta: 13-09-2016]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1932/05/26/032.html>.
- 6 La planta estrellada que define el presbiterio con su deambulatorio, además de las referencias simbólicas a la tradición expresionista alemana más espiritual, hace con su forma una referencia explícita al origen del término Estrella del latín *stella* [estrella].
- 7 Este texto consta como parte del título de la publicación sobre la Alhambra que realizó y editó el arquitecto Owen Jones en 1841. El título reza: *La Alhambra Palais que les genies ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies*. El poema que contiene estos versos se cita en JONES, Owen. *El patio de la Alhambra en el Crystal Palace*. Madrid: Abada Editores, S.L., 2010, p. 107.
- 8 Mientras el eclecticismo europeo desarrollado durante el siglo XIX mostró una aspiración más universal en los modelos históricos elegidos para su expresión artística, el regionalismo nacional español no asumió riesgos, y sustituyó el lenguaje codificado del eclecticismo académico internacional, por otro equivalente; pero de hechura exclusivamente local. La necesidad por mantener y continuar más allá de lo posible un lenguaje arquitectónico vinculado con el pasado nacional, fue algo específico que arraigó y caracterizó la cultura española de principios del siglo XX.

Andrés Caballero Lobera

Architect since 1987 E.T.S. Architecture of San Sebastián (UPV / EHU). Since 1989 I am employed by the University of the Basque Country (UPV / EHU) as an associate professor at the School Architecture of San Sebastián. Since 1994 I am assigned to the area of Architectural Design Department of Architecture, the same school where I taught the subject Project IV (5th year) until the course 2013/14.

In February 2016, I obtained the degree of Ph.D. in architecture presenting the doctoral dissertation entitled "Victor Eusa - Architect: Pamplona from 1894 to 1990." The dissertation was successfully defended at the School of Architecture of the UPV / EHU, and received the maximum qualification, cum laude.

Today I teach the courses Projects I and Projects II in the center said.

Bibliography

Diario ABC (Madrid). Hemeroteca 26/05/1932 [online]. [Accessed on 13 Sep.2016] Available at: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1932/05/26/032.html>.

IÑIGUEZ VILLANUEVA, Manuel. Arquitectura como construcción, arquitectura como emoción . In: Exhibition catalog *Víctor Eusa - Arquitecto*. Hon. Ayto de Pamplona, 1989; pp. 11-18. DL NA 1509-1989.

JONES, Owen. *El patio de la Alhambra en el Crystal Palace. Con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito* Madrid: Editores Ababa, S.L., 2010. ISBN: 978-84-96775-76-3.

PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1975. ISBN: 84-252-0826-2.

USTARROZ CALATAYUD, Alberto. *El pensar de la mano. El arquitecto Víctor Eusa*. In: Exhibition catalog *Víctor Eusa - Arquitecto*. Hon. Ayto de Pamplona, 1989; pp. 21-28. DL NA 1509-1989.

Illustrations

FIG. 1. Otto Bartning. Star-Church [1921-22]. Source: Bartning-Archiv Technische Universität Darmstadt.

FIG. 2. Dominikus Böhm. Project "Circunstantes", prototype of "Church for Mass." [1922]. Source: Reinterpreted by the author of the project by D. Böhm.

FIG. 3. Víctor Eusa. Basílica del Puy. Site plan and elevation of the project [1949]. Source: Iñiguez & Ustarroz archive.

FIG. 4. Víctor Eusa. Basílica del Puy. Current view of the exterior [1932]. Source: Author's archive.

FIG. 5. Víctor Eusa. Basílica del Puy. Detail of the concrete structure of the ceilings [1949]. Source: Eusa family archive.

FIG. 6. Víctor Eusa. Basílica del Puy. [1949]. View of the presbytery with the porch forming the ambulatory. Source: Author's archive

FIG. 7. Víctor Eusa. Basílica del Puy. Front view of the north chapel [1949]. Source: Eusa family archive.

FIG. 8. Owen Jones. "La Alhambra palais" [1842]. 1. Pillars coated with mosaics. 2. Detail of the door of the Abencerrajes. Source: Goury, Jules and Jones, Owen. *La Alhambra palais*. London: Published by Owen Jones, 1842. The images are copyright free, both authors died in the nineteenth century.

FIG. 9. Víctor Eusa. Basílica del Puy. Detail of the portico of the presbytery and the ceilings [1949]. Source: Author's archive

Notes and bibliography references

- 1 On the figure of V. Eusa and a more extensive list of his work can be found in the articles by A. Ustarroz and M. Iñiguez for the Catalogue of the Exhibition-Tribute to Víctor Eusa; *Víctor Eusa - Arquitecto*, sponsored by the Municipality of Pamplona [1989], pp. 11-28.
- 2 V. Eusa traveled widely in his early years of career, encompassing both Europe and Turkey, Palestine and Egypt, and he knew firsthand the work of O. Wagner and H. P. Berlage.
- 3 For a better understanding of the meaning of religious building in expressionist architecture, consult Pehnt, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Ed G. G., 1975. pp. 149-154.
- 4 The drawings reproduced on the images correspond to the final floor plans of 1949. The works were inaugurated on May 25th, 1932.
- 5 Inauguración de la nueva basílica de la Virgen del Puy.[Inauguration of the new basilica of Our Lady of Puy] In: Diario ABC (Madrid), 1932; Hemeroteca 26/05/1932 [online], p. 32 [Accessed on 13 Sep.2016]. Available at: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1932/05/26/032.html>.
- 6 The star-shaped floorplan that defines the presbytery with its ambulatory, in addition to the symbolic references to the more spiritual German Expressionist tradition, it makes with its form an explicit reference to the origin of the term Estrella from the Latin *stella* [star].
- 7 This text is part of the title of the publication about the Alhambra created and edited by the architect Owen Jones in 1841. The title reads: *La Alhambra Palais que les genies ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies*. The poem containing these verses is quoted in JONES, Owen. *The courtyard of the Alhambra at Crystal Palace*. Madrid: Abada Editores, SL, 2010, p. 107.
- 8 While European eclecticism developed during the nineteenth century showed a universal aspiration on historical models chosen for their artistic expression, the Spanish national regionalism did not shared these risks, and replaced the coded language of international academic eclecticism, by an equivalent language; but with a making exclusively local. The need to maintain and continue beyond what was possible an architectural language linked to the national past, was something specific that took root and characterized the Spanish culture of the early twentieth century.