

4 Proyecto 42, autores: J. OTEIZA - R. PUIG.

No se sabe cómo se conocieron el escultor Oteiza y el arquitecto Puig, aunque parece ser que la figura del crítico Moreno Galván pudo hacer de mediador en el primer encuentro ⁽¹⁾. Está localizada en 1957 la colaboración del vasco con el “Equipo Forma” de la ciudad de Barcelona, y en él estaba integrado el arquitecto Puig Álvarez. Este es el primer apunte oficial de su relación. Tampoco se conocen las razones por las que se produce su participación en el concurso, aunque se pueden considerar como las más probables las siguientes: el prestigio internacional de Oteiza después de su éxito en la Bienal de 1957 en Sao Paulo, pudo ser el motivo para recibir la invitación para participar en el evento. Otra posibilidad es que Roberto Puig al conocer el acontecimiento a través del Colegio Oficial de Arquitectos pusiera en marcha la operación buscando la colaboración con el oriotarra. El tiempo transcurrido desde este proyecto ha hecho desaparecer la mayor parte de los documentos administrativos. También los protagonistas desaparecieron a lo largo de estos años.

⁽¹⁾ Entrevista con Pedro Puig, hijo del arquitecto Roberto Puig (2006).

Podemos analizar las dos versiones presentadas por el equipo español. Cada una de ellas se corresponde con cada fase del concurso. La primera de ellas supuso su selección para participar en la ronda final junto con los equipos italiano y argentino, tal y como hemos aclarado anteriormente. Para la segunda etapa realizan ciertas reformas en la propuesta inicial,

pero que no alteraron los fundamentos de la misma. Ambas fueron acompañadas por sendas memorias donde explicaban los proyectos y los planteamientos que pretendían desarrollar con su Monumento.

4.1 Versión 1

Memoria del Concurso para el anteproyecto del Monumento a José Batlle y Ordóñez, por Jorge Oteiza y Roberto Puig.

ERROR FUNDAMENTAL EN LA ORIENTACIÓN DEL ARTE ACONTEMPORÁNEO.

Desde la naturaleza actual de nuestras ciudades y nuestra vida, hay un espectáculo móvil que monopoliza y presiona asfixiantemente nuestra capacidad para sentir y ver. El arte actual, que incomprensiblemente se orienta en la misma línea del progreso mecánico, pretende superar aquellos estímulos concentrándolos en instalaciones y montajes enriquecidos por la dinámica formalista de los colores, sonido, de la luz y del movimiento. Ésta es la conducta visible del artista contemporáneo, identificada con el pensamiento teórico de ciertos artistas y arquitectos –Moholy Nagy, Giedion, Calder, Sert, etc.-, y que se acepta en las publicaciones y en los coloquios más importantes sobre el arte como una creación independiente o bien en combinación con la arquitectura.

Resultado.

Para un observador, para una comunidad, una atrofia creciente de la sensibilidad visual, de su capacidad estética de observación. Cada vez es mayor la ausencia de la vista para el arte y se necesitan unos estímulos más fuertes e individualizados, cada vez es más grande su cansancio, su pasividad y su no participación espiritual. Por lo que hace referencia al artista la incultura espacial desde el espíritu está adquiriendo aspectos alarmantes. El espacio como una consecuencia metafísica que es replanteada en cada cultura y que se encuentra en la base histórica de nuestra plástica contemporánea, es sustituida, hoy en día por una voluntad ilustrativa bien sencilla; del estado sentimental del propio artista o bien de la imaginación mecánica del mundo, cayendo de esta manera en lo que siempre se ha considerado como un mero arte popular.

Nosotros preguntamos.

¿Es posible una Estética objetiva-una Ontología del arte-que todavía no está en condiciones de concretar la verdadera consistencia del arte contemporáneo y de situar sus problemas en el campo de una auténtica conciencia profesional y de definir y precisar la condición espiritual de sus operaciones?. ¿Es posible que todavía tratemos nuestros problemas bien improvisando desde el campo subjetivo y personal del gusto, de la belleza o de los mecanismos físicos del espectáculo?.

Nuestra orientación.

Consideramos que ya se ha acabado la etapa del hombre como espectador frente a la obra de arte. En la etapa actual, el hombre ha de participar activamente en la obra, caracterizada por su silencio interno, receptivo, unitario y reintegrador de la conciencia espiritual y política responsable con sus tiempos.

Consideramos secundaria la cuestión del embellecimiento de las ciudades, una solución presente cuando se tratan de estos problemas de integración del arte en la arquitectura en los coloquios de los arquitectos con los artistas.

El replanteamiento de la raíz metafísica del arte nos ha conducido a reconsiderar la angustia de la salvación como una materia a tratar por el artista en la medida del hombre espacial y términos rigurosamente espaciales.

Nos oponemos a que la expresión actual del arte llamativo y formalista, con arte receptivo y de servicio espiritual. En contra de un arte aliado con la naturaleza y los mecanismos formales, y a favor de una arte basado en la desocupación del espacio en contra de la misma naturaleza y a favor del hombre. En contra de un arte en que el artista –por ocupación formal- repite lo que sabe y a favor de un arte- por desocupación espacial- en que el hombre se plantea y busca lo que le falta.

Para una previa caracterización espacial de una obra de arte, establecemos, conceptualmente, un primer PAR POLAR (incluye, lógicamente, los conocimientos de Wölfflin): DESOCUPACIÓN

ESPACIAL-OCUPACIÓN FORMAL. En la Prehistoria lo hemos encontrado claramente definido por la oposición estética entre la naturaleza del Cromlech frente la del Trilito. En el Cromlech, el círculo espacial vacío, marcado exteriormente por la línea secundaria de unas piedras. En el Trilito el espacio es importante solo como lugar por la desocupación formal de las tres piedras que constituyen la estatua (nos referimos al Trilito no a la arquitectura funeraria y doméstica del Dolmen). Es en el Trilito donde comienza la actividad formal llamativa; el espectáculo. El Cromlech es la actividad espiritual del hombre que opera por primera vez en el espacio receptivo con una conciencia metafísica.

Podemos afirmar, hoy en día, que el hombre frente la estatua, la comunidad frente al nuevo concepto de monumentalidad ha de recuperar esta participación de su intimidad religiosa en la conciencia estética del espacio.

Con esta nueva amenaza del hombre desde el exterior –el tumulto expresionista de la ciudad y la angustia espiritual de la vida- la condición existencial del hombre prehistórico se renueva y aparece el Cromlech en todo su sentido humano y espiritual de servicio para la comunidad.

HEMOS RESTABLECIDO EL SENTIMIENTO DE MONUMENTALIDAD DEL CROMLECH EN LA UNIDAD ESPIRITUAL DE NUESTRO MONUMENTO.

Para Mondrian, la integración del arte en la arquitectura suponía una colaboración orientada a la construcción exclusiva del espacio de la arquitectura como una creación espiritual, sin ningún trabajo de arte. Para nosotros, en una etapa complementaria y final, la obra de arte se recupera desde espacio espiritual, pero con un arte igual a cero (cero como expresión formal).

Por tanto, entendemos la **CREACIÓN MONUMENTAL** como la limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor del dinámico y turbador complejo de la ciudad que intenta aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, todo se traduce en la razón existencial desde la intimidad de la que es rehecha la nueva conciencia espiritual y política del hombre es aquí donde entendemos el **CANTO A LA LIBERTAD**, como una recuperación de la conciencia, en la reflexión conmemorativa que se plantea en este monumento (personalidad histórica de Batlle y Ordóñez) para la

reinstalación política del hombre con su destino en la comunidad americana y universal.

(Consideramos que todas las manifestaciones del arte contemporáneo, en la línea expresiva y espectacular que rechazamos, corresponden a un arte popular, a una sensibilidad visual que el pueblo no ha podido alcanzar por error de los actuales sistemas de educación y que el artista profesional ha hecho suya por el mismo hecho de no tener una educación artística superior, una conciencia y una madurez espacial que le obliguen a considerar el arte, no desde los medios espontáneos de la sensibilidad pura y de los recursos mecánicos inmediatos, sino desde una conciencia metafísica actual destinada al tratamiento espiritual del hombre).

DEFINICIÓN DE ARQUITECTURA Y ESTATUA.

Arquitecto y escultor, identificados, ordenan el complejo espacial. Un espacio múltiple, tres, cuatro,..., N dimensiones. Con la arquitectura, el espacio urbano; con la estatua la Naturaleza exterior. Planteamos racionalmente las funciones exigidas a la arquitectura en un prisma recto-rectangular de cincuenta y cuatro metros por dieciocho y por doce de alzado. Marcamos un cuadrado de cincuenta y cuatro metros de arista entre la arquitectura y el mar. Lo que pretendemos con el prisma rectangular es comprometernos a no expresarnos con la arquitectura que hemos de reducir y callar. Una vez resueltas estas funciones, abrimos todo el techo a la luz y cerramos las paredes. Se eleva el bloque y se soporta como una viga vaciada, con una indudable y secreta emoción religiosa suficiente en sí misma como plástica monumental, si la actuación se hubiera limitado a la zona de la colina.

Para el espacio interno, estructura interna. La estructura exterior comienza con los pilares, espiritualmente enraizada en el cuadrado definido plásticamente: Plano oscuro de piedra, levemente separado de la tierra, sobre una placa de hormigón, como una base de un gran prisma recto, una vacía y monumental soledad que necesita ser integrada en el paisaje, contra la misma naturaleza y desde la arquitectura. Una vez concentrada nuestra atención, observamos la necesidad de colocar un pequeño muro de protección bajo la construcción suspendida. Con ésta indicación lógica, mínima y formal, se nos revela todo el sentido espacial propuesto y el justo tratamiento de su integración total. El pequeño muro, aparece desde el exterior y, de proa al mar, comienza a crecer horizontalmente. Arriba hasta el límite físico de la colina y se prolonga en el vacío,

convertido en una estructura exterior, hasta tocar y, así precisar plásticamente el prisma recto y vacío de la estatua por desocupación.

Estructura interna en el espacio interno. Estructura externa en el espacio externo. Unificación de espacio en estructura. Integración estructural en el espacio total.

SOLUCIÓN ESTÉTICA Y ESPIRITUAL DEL MONUMENTO

INDIVISIBLE.

Se ha conseguido el propósito buscado.

Una gran construcción espiritual, vacía, activa, horizontal. Consistencia monumental en que el hombre se obliga a participar. Una atmósfera espacial abierta, receptiva que se completa con la integración final del hombre y la comunidad.

El cálculo de esta inmovilidad y la verdadera trascendencia espiritual de un arte nuevo y original es la verdadera estética: LA DESOCUPACIÓN ESPACIAL.

La naturaleza de lo abstracto es este silencio espacial e inmóvil de la intimidad estética y religiosa.

El entendimiento de la nueva realidad simbólica pronto será verificado por la comunidad.

Una vez desmontado el espectáculo formal, esperamos que el hombre encuentre, en la soledad recreada del espacio, el fondo espiritual personal.

UN MONUMENTO A JOSÉ BATLLE Y ORDÓÑEZ DE CARÁCTER VIVO QUE ALBERGA SU PENSAMIENTO. Recinto cerrado, callado al exterior. Un altar elevado en la colina. Suspensión horizontal. Sin fuentes, frente al mar. Sin formas frente al espacio. Un gran silencio espacial, una construcción espiritual receptiva. La idea de la monumentalidad es la provocación de la actividad estética y religiosa del hombre enfrentado a su propia intimidad. Así entendemos el canto a la libertad como una reflexión de la conciencia individual. Recreación del destino en la unidad de la creación común.

ACLARACIONES TÉCNICAS.

MÓDULO. Tres metros.

VÍAS DE ACCESO. Se proyectan dos vías de acceso, una que sube hasta la Avenida del Doctor Cachón y otra por el puente existente.

APARCAMIENTO. Hay dos zonas de aparcamiento de vehículos para un total de cincuenta coches. Suficiente si tenemos en cuenta el céntrico emplazamiento del monumento y la posibilidad de disponer de nuevas zonas en la parte baja y al lado de la carretera.

JARDINERÍA. Se pretende plantar césped y vegetación baja de arbustos y ligustres. Esto se decidirá en la segunda fase del concurso, una vez conocida la jardinería del país y teniendo mucho en cuenta el paisaje natural, como también la jardinería del Parque Rodó.

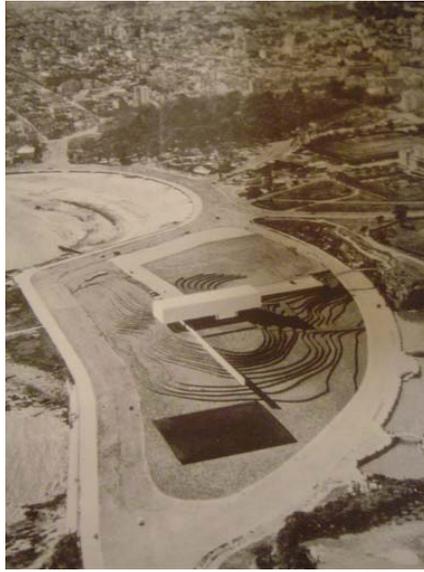
LOSA. Es una placa de hormigón de cincuenta y cuatro por cincuenta y cuatro metros cuadrados, elevada metro y medio elevada un metro y medio sobre el nivel de la tierra y chapada en piedra negra calcárea.

VIGA VOLADA. Como una protección contra la roca cortada, se ha colocado en la entrada y en la zona de expansión, una viga armada de hormigón y cemento blanco, de un metro y medio de altura y treinta centímetros de ancho que hincada unos treinta y seis centímetros y orientada hacia el mar se extiende en el vacío volando setenta y tres metros. La superficie de este hormigón será abujardada.

ZONA DE EXPANSIÓN. Es un rectángulo de treinta por dieciocho metros cuadrados, dibujado en el mismo terreno y cubierto de césped, donde la naturaleza comienza a racionalizarse para cumplir una función en la arquitectura.

AVANCE DE PRESUPUESTO:

-MOVIMIENTO DE TIERRAS.....	20.665,00
-HORMIGONES.....	417.500,00
-ESTRUCTURA METÁLICA.....	398.850,00
-ALBAÑILERÍA.....	112.720,00
-CANTERÍA.....	133.400,00
-HIERRO DE ELEMENTOS AUXILIARES.....	83.450,00
-CARPINTERÍA.....	8.420,00
-SOLADOS.....	69.725,00
-SANEAMIENTO.....	18.120,00
-VIDRIERÍA.....	46.030,00
-ELECTRICIDAD.....	63.218,00
-PINTURAS.....	40.370,00
-INSTALACIONES.....	97.500,00
-URBANIZACIÓN Y JARDINERÍA.....	127.800,00
TOTAL (pesos uruguayos).....	1.637.800,00



Vista aérea del Monumento a José Battle y Ordóñez, de Jorge Oteiza y Roberto Puig.

El proyecto está integrado por tres elementos principales y una serie de operaciones destinadas a la urbanización parcial del ámbito ⁽²⁾. Los primeros serían, tal y como señalan los autores, un PRISMA, una VIGA VOLADA y una LOSA. Cada una de ellos se sitúa de la siguiente manera: en el eje Oeste-Este, el que une transversalmente el mar y la tierra, el prisma. Perpendicular a éste, dirección Norte-Sur la viga y la losa en la parte Suroeste, la más deprimida de la colina. Las intervenciones de adecuación de la zona se realizan en las áreas más próximas a la ciudad y a la Playa Ramírez, la parte Este y Norte del conjunto. Estas conexiones son realizadas por condicionantes funcionales, sin ellas el Memorial sería de muy difícil acceso, al estar ubicado en la parte más alta del promontorio. Los tres cuerpos principales presentan las siguientes características:

PRISMA.

Se proyecta en la parte más alta del lugar entre las cotas +25.00 y +20.00. Presenta unas dimensiones de 54 m. de largo, 18 m. de ancho y una altura, de 12,90 m. Aquí es donde se preveía el desarrollo de todas las dependencias fijadas en las bases del concurso dispuestas en tres niveles, todas sobre rasante. El bloque corona la colina y es la volumetría de mayores dimensiones de todas las piezas que integran el conjunto. Se instala a modo de referente tanto por su posición, atalaya costera al ser Las Canteras uno de los accidentes geográficos más elevados del litoral montevideano ⁽³⁾, como por su configuración ajena a la escala circundante y sin elementos vinculantes con el contexto que lo rodea ⁽⁴⁾.

⁽²⁾ El encuadre de la fotografía muestra el conjunto de la operación. Este enfoque fue determinado por el jurado para todos los participantes.

⁽³⁾ www.montevideo.gub.uy

⁽⁴⁾ DE SIERRA, Fernando. Op. Cit. Pág. 99-103.



Alzado Sur.

El nivel 0 ó de acceso tiene por dimensiones en planta 12,30 x 12,30 m., inferiores al del resto de niveles proyectados. Esta planta presenta dos ámbitos, uno abierto a modo de porche y otro cerrado de índole vestibular. Se establece una secuencia en la entrada: el espacio abierto, el techado y el recinto ⁽⁵⁾. Avanzamos hacia el interior del volumen con una progresiva aislamiento de la ciudad ⁽⁶⁾. La zona externa tiene una superficie de 540 m², de ellos tres cuartas partes se sitúan en la zona Oeste pavimentándose con un enlosado que permite el crecimiento de la hierba. En la parte Norte de este porche se diseña una escalinata que salva el desnivel entre la cota donde se define el acceso al volumen y la de aparcamiento de vehículos. El ascenso es la manera constante de movimiento. La implantación así lo determina y los proyectistas lo plantean de manera progresiva: ciudad-cerro-proyecto, haciendo de ello un elemento característico de la propuesta. El sistema de intervención respeta, en buena medida, la topografía de la colina ⁽⁷⁾. La entrada cuenta con una zona de ingreso y un cortavientos intermedio. El vestíbulo, de aproximadamente 22 m². cuenta con dos tramos simétricos de escalera, en las zonas Norte y Sur, que conducen a los niveles superiores; bajo el descansillo de las mismas se define un cuarto disponible o auxiliar.

⁽⁵⁾ Recordemos la importancia de la "Promenade" en la arquitectura de estilo Internacional.

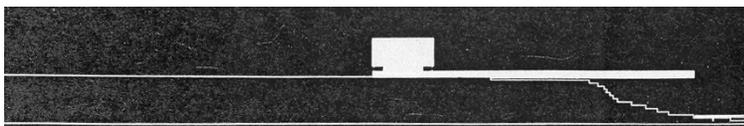
OTEIZA, J. "El final del arte contemporáneo", recogido en: "Oteiza propósito experimental", Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1988. Pág. 230.

⁽⁶⁾ ELIADE, Mircea. "Lo sagrado y lo profano". Labor. Barcelona 1971.

⁽⁷⁾ Las Bases del Concurso fijaban en sus planteamientos generales el máximo respeto por el medio natural donde se intervendría.

⁽⁸⁾ BACHELARD, Gastón. "La poética del espacio". Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1993.

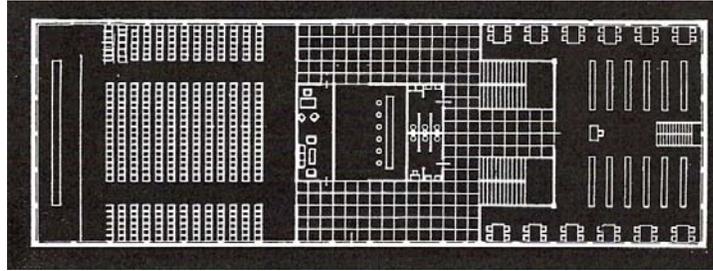
El cerramiento de esta planta de entrada varía según la fachada: la Norte y la Sur totalmente opacas. La Oeste acristalada y la Este, donde las áreas de trabajo, el cerramiento macizo se levanta hasta los 1,50 m. y de ahí hasta el forjado superior cristal. La disposición de los materiales está acorde con la ausencia de elementos medibles que marca la formalización de la intervención en su conjunto. Sólo el acceso se abre con cristal en todo el frente de la parte inferior del bloque ⁽⁸⁾.



Alzado Oeste.

Los niveles +1 y +2 son construidos totalmente macizos en su perímetro y engloban el grueso del programa requerido por el concurso. Esa opacidad en su cerramiento le confiere una imagen extremadamente diferenciada del resto de edificaciones próxima. Estamos ante dos plantas de 54 X 18 m., las dimensiones máximas del cuerpo proyectado. El desembarco de las escaleras principales se realiza en la zona central del volumen que se

proyectó a modo de foyer-distribuidor.



Planta primera del prisma.

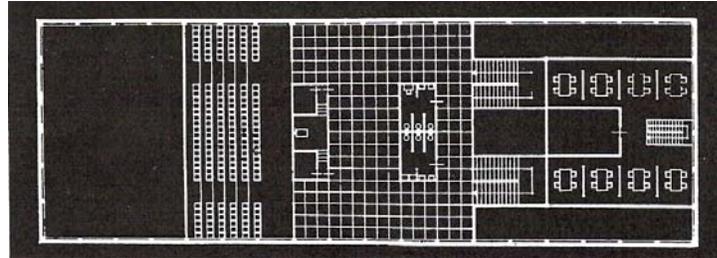
Estamos en un espacio que se define por diferentes alturas de techos, de suelo a techo de primera o de cubierta. Podríamos analizar aquí una continuación de las intervenciones por estratos. De igual manera que se mantienen los desniveles en el exterior donde se instalan las plataformas de acceso o la losa inferior, en el volumen se da una gradación similar .

En la zona central encontramos los aseos y en la zona media de la planta el bar, cubiertos estos ámbitos por el forjado superior ⁽⁹⁾. Este elemento tiene forma rectangular definido por una única barra de atención al público.

La zona Oeste es la reservada para la sala de actos. Ésta es un paralelogramo distribuido en tres bandas de asientos, el central el doble de ancho que los extremos, y con un estrado ubicado en el extremo opuesto al de ingreso al patio de butacas. Este elemento ocupa la totalidad de los 18 m. de frente. El Salón cuenta con un anfiteatro en el nivel siguiente, donde ocupa algo más de un tercio del fondo teniendo una distribución similar al del patio de butacas. Para acceder a esta zona debemos utilizar las escaleras principales del edificio que son las únicas que lo recorren en la totalidad de su altura. Entre ellas se define un hueco en el forjado que facilita la visión del techo alto del volumen, y focaliza el núcleo hacia la cubierta. Esta comunicación se caracteriza por una doble señal: ser el elemento genérico para todo el edificio y el particular para el auditorio. Ascender a la segunda planta por ellas sólo conduce a esa estancia y a ninguna otra, la biblioteca desarrolla otras escaleras independientes. Es interesante este hecho por lo que tiene de expansión de un ámbito que incorpora para sí el lugar vertebrador del volumen de manera exclusiva. Esto elimina la división funcional que definía la sección de las escaleras. Volviendo a la planta primera, entre el bar y la sala se ubica la estancia para el conferenciante, un punto distribuido en base a su amueblamiento y que funcionaría a modo de pequeña salita o despacho.

⁽⁹⁾ Ver sección longitudinal.

En la parte Este del primer piso del prisma se diseña la biblioteca donde por recepción disponen una mesa en el eje longitudinal.



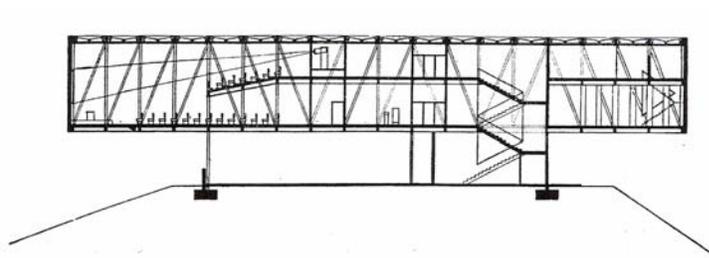
Planta segunda del prisma.

En el muro Este encontramos las escaleras independientes de este recinto. A ambos lados de la ellas, las estanterías de los libros y en el Norte y Sur las mesas de consulta. La planta superior, en este área, es la del ambiente de estudio con un almacén-archivo. Este ámbito se construye con un forjado en forma de “U” al dejar huecos sobre las áreas de consulta e ingreso a la biblioteca creando diferentes alturas. La independencia entre los dos ambientes está garantizada porque los huecos están cerrados con tabiques macizos. Son vías de iluminación, no de comunicación entre los dos niveles de la biblioteca. Este espacio se articula en su interior de manera totalmente autónoma con respecto al resto del edificio. Se circunscribe a su perímetro y la comunicación propia refuerza su diferenciación frente al conjunto. Su crecimiento sólo se da en vertical, su distintivo lo dará la sección.

La última planta presenta un foyer similar al de planta primera. Los aseos se posicionan encima de los del nivel anterior. Los accesos al anfiteatro se mantienen en la zona Oeste, sobre los principales del salón. El lugar de estudio de la biblioteca, en el ala Este, no tienen acceso posible desde este vestíbulo de planta.

Toda la cubierta es acristalada. La construcción de la misma se realizaría empleando pequeños faldones a dos aguas transversales al eje mayor del edificio. Bajo la misma se diseña un falso techo calado que uniforma la superficie en un plano. Esta radicalidad en el tratamiento de los elementos permeables, sólo en la entrada y en el techo, es otra de las características del prisma. Se construye en la altura mayor y se extiende por toda la planta de manera abarcante. No es un elemento de referencia puntual. Los cortes en los forjados inferiores aportan unas lecturas parciales pero de un elemento único y global ⁽¹⁰⁾.

⁽¹⁰⁾ ELIADE, Mircea. Op. Cit. Pág. 29.

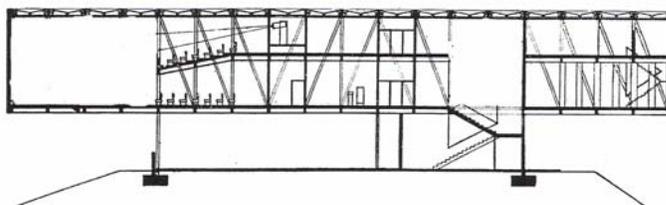


Sección longitudinal principal.

El cielo adquiere una presencia determinante al ocultarse cualquier visión lateral desde el interior y dirigirse todas, a través de la cubierta, hacia el exterior. Nuevamente se presenta la sección como el hecho principal de este volumen ⁽¹¹⁾.

La línea Este-Oeste es la de simetría de toda la edificación, quedando el prisma articulado alrededor de él.

Realizaremos una recopilación de áreas según la sección que las define. De una altura única (suelo-techo) encontramos el acceso, la zona de entrada a la sala de actos, los lugares de estanterías y estudio en la biblioteca y todos los cuartos auxiliares y de almacén. De una altura doble (suelo-dos forjados) se proyecta el ámbito de las escaleras principales, la mitad Oeste de la sala de actos, la entrada y las mesas de consulta de la biblioteca. Las tres secciones que aportan los autores del proyecto en la planimetría explican perfectamente estas relaciones.



Sección huecos principales.

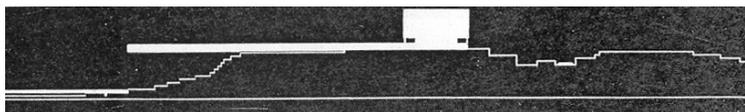
El sistema constructivo utilizado se realiza empleando estructura metálica en su totalidad. Los soportes son seis pilares circulares que definen dos crujías: la primera, desde el acceso a la mitad del salón; la segunda desde el acceso hasta el límite este del sótano. Estas columnas sustentan unas celosías de acero de iguales dimensiones que la planta, 54 m. y 18 m. con un canto de 8 m. En los lados largos, Norte y Sur, diecisiete montantes con un intereje de 3,15 m. son los que las forman. Las de los frentes, Oeste y Este, tienen cinco montantes y dos más en los extremos. Entre todas estas barras se arman las diagonales en los interejes, con el fin de rigidizar el sistema y triangular todo el conjunto de esfuerzos, creándose

⁽¹¹⁾ ZEWI, Bruno. "Saber ver la arquitectura". Poseidón. Buenos Aires, 1971.

una estructura pseudo-espacial de conjunto. Este armazón será visto desde el interior, mientras que un cerramiento opaco lo ocultará en todo su perímetro exterior. La construcción caracteriza el espacio ⁽¹²⁾ y aporta una lectura muy diferente entre los cerramientos interiores y los exteriores. Los planos continuos que cierran el volumen contrastan con los triángulos de acero que recorren los muros dentro ⁽¹³⁾. Los forjados de los diferentes niveles se estructuran con viguetas metálicas, ocultas por un falso techo dispuesto en su cara inferior. Este mismo material es el empleado en la zona de cristal y lo que no llega a precisarse es el modo de ejecución de las divisiones interiores. Según la representación que de ellos se hace en los planos sí podemos afirmar que son de 12 cms. de grueso, macizos y de menor entidad que los cerramientos laterales.

VIGA VOLADA.

En el Oeste del porche de acceso, por delante de las puertas de entrada, con una distancia de 17 m. nace un muro en el sentido Sur con un espesor de 0,30 m. y una altura de 1,50 m. Estamos en un punto elevado donde se construyen las condiciones para el enmarcado del paisaje ⁽¹⁴⁾.



Alzado Este.

⁽¹²⁾ VV.AA. "Constructivismo ruso" del Serbal. Barcelona, 1994. Pág. 149.

⁽¹³⁾ Podríamos vincularlo con la lectura que hace de los límites arquitectónicos en el siglo XIX G. Semper.

⁽¹⁴⁾ VV.AA. "Oteiza: paisaje, dimensiones". Fundación Eduardo Capa. Alicante, 2000.

⁽¹⁵⁾ Hoy en día existe un monolito en ese mismo punto conmemorando la efeméride.

⁽¹⁶⁾ Oteiza trabajó en gran número de obras con piedra caliza negra de Marquina (Guipúzcoa).

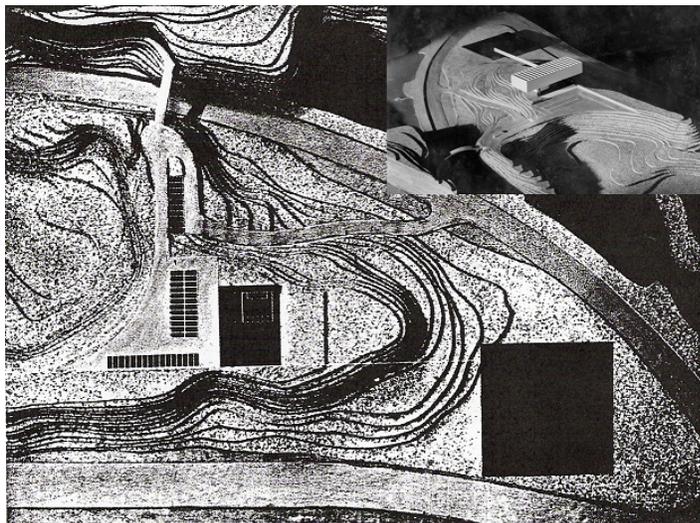
Ejerce de barrera y de conductor, hacia el interior o hacia la plaza. Este muro tiene una longitud total de 99 m., de los cuales los 36 m. primeros, los que nacen en el ingreso, se hincan en el terreno y los siguientes 63 m. están en voladizo sobre la zona más baja de la colina. Todo él se ejecuta como una viga de hormigón armado y presentará un acabado abujardado uniforme.

LOSA.

Se proyecta en la parte Sur del promontorio, en el plano más bajo de toda la zona, siendo su cota +6.00. Aquí se había colocado la piedra fundacional del Monumento en el año 1956 ⁽¹⁵⁾ con gran aparataje institucional con lo que se señalaba el lugar primigenio de la intervención. Se trata de una losa de hormigón armado de 54 m. X 54 m. elevada 1,50 m. sobre el nivel del terreno. Nuevamente una geometría contundente y elevada. Aparece esa separación y esa superficie. Su revestimiento se hará en piedra negra calcárea ⁽¹⁶⁾.

Las operaciones de acondicionamiento del área fueron focalizadas en dos

puntos: el primero supone el desmonte de la coronación desde la cota +25,00 a la +20,00 y el segundo los accesos al hito ⁽¹⁷⁾. Estos últimos tendrían diferente condición: el primero pedestre y el segundo rodado, ambos en la ladera Este. El peatonal se establecería a través de un puente ya existente sobre la Avda. del Doctor Cachón, en la zona del antiguo hipódromo, el otro a nivel de la misma vía, en el cuadrante Sureste conformado como subida y conduce a la plataforma inferior de aparcamiento donde se marcan diez plazas para automóviles. Este camino presenta un trazado cuasi-paralelo al muro principal de la intervención, realiza un giro a 90° en el enlace con el puente para dirigirnos a la plataforma superior de estacionamiento para veinticuatro y dieciséis autos. El límite Oeste de esta bancada superior es un talud recto de unos 2 m. y que impide la visión del río de La Plata. Los bordes Norte y Sur son radicalmente diferenciados: el Sur recto y paralelo a la escalinata de llegada al ingreso del prisma, el Norte curvo conforme la traza del Teatro de Verano proyectado en el lugar.



Implantación Versión 1.

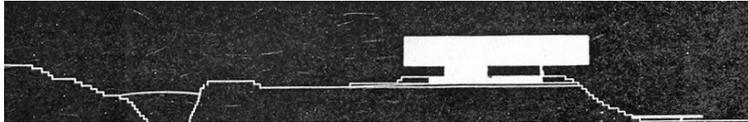
⁽¹⁷⁾ La cartografía consultada es de 1963, siendo prácticamente similar a la manejada por los equipos participantes en el Concurso.

⁽¹⁸⁾ Esta será una de las preocupaciones principales del jurado y así lo harán constar a los participantes en diferentes documentos.

La proyección en planta de estas vías contrasta sus formas sinuosas adaptadas a las curvas de nivel del área, con la geometría ortogonal de los tres elementos fundamentales de la intervención de Puig y Oteiza. Plantean dos vías de actuación: una de adecuación al lugar y otra de imposición sobre el sitio. El carácter y tipo del acceso es clave en la incorporación a la colina porque se deben salvar importantes desniveles entre la ciudad y el memorial y la gente debe llegar fácilmente ⁽¹⁸⁾.

La actuación de jardinería será muy sencilla por utilizar especies arbustivas locales, al tiempo que césped pero directamente sobre los distintos planos que el terreno presentaba de manera natural y como resultado de las labores extractivas del mineral. Las bases señalaban

“máximo respeto por el medio natural” y la intervención pretende cumplirlo. Conservación y consolidación de lo existente parece ser lo perseguido por los autores de la propuesta, evitando así la pérdida de las bancadas mineras del cerro y que implicaría dismantelar el mismo.



Alzado Norte.

Cuando se notifica a los autores la resolución de la primera fase del concurso se les envía un breve escrito en el que se exponen los puntos que el jurado entiende como objetables al proyecto enviado por Oteiza y Puig. Este es el punto de inicio de la segunda, y final, variante de la propuesta del equipo español.

4.2 Versión 2

Consideraciones hechas por el jurado sobre el Proyecto 42, presentado por Jorge Oteiza y Roberto Puig, después de la primera fase: SIMPLICIDAD DE VOLÚMENES OBTENIDA CON SACRIFICIO DE LAS CONDICIONES FUNCIONALES. LA PLATAFORMA PROYECTADA CARECE DE VINCULACIÓN CON EL CENTRO DE MAYOR GRAVITACIÓN DEL MONUMENTO. CONVIENE ESTUDIAR UNA MEJOR ACCESIBILIDAD AL NIVEL DEL AUDITORIO.

MEMORIA EXPLICATIVA. (Segundo Grado del concurso). J. Oteiza y R. Puig.

SOLUCIÓN A LAS TRES OBSERVACIONES HECHAS POR EL JURADO A NUESTRO ANTEPROYECTO.

1º)“La simplicidad de los volúmenes ha sido obtenida con sacrificio de condiciones funcionales”.

RESPUESTA:

Explicamos en la memoria anterior –que no vamos a repetir, y consideramos que los Sres. del jurado tendrán a la vista- cómo nos planteamos en este Monumento el concepto de integración de Escultura y Arquitectura, comenzando arquitecto y escultor por meditar y fijar el sentido de esta integración.

En las Bases se nos advertía: “El Monumento estará integrado por dos aspectos plásticos, una parte arquitectónica y una parte escultórica” pero nosotros convenimos que si estos dos aspectos quedaban diferenciados, no existiría tal integración, nada más que en un nivel demasiado tradicional e incompleto, aunque sigue aceptándose en Congresos tan importantes como el reciente de Crítica de Arte y Arquitectura celebrada en Brasilia, al que asistimos. Nosotros hemos tratado de avanzar algo más. Aceptamos que puede acompañarse la arquitectura con escultura y pintura, pero en cuanto a integración de escultura y arquitectura en una realidad actual de Monumento conmemorativo, propósito fundamental de este proyecto, hemos ensayado la desaparición de la escultura misma como acompañamiento parlante de la arquitectura. Persiguiendo pues, un conjunto espacialmente silencioso, sagrado inmóvil, receptivo, el cálculo de este objetivo como nueva idea de monumentalidad, nos ha dado la exacta colocación de la arquitectura, justo en lo alto de la colina y con la simplicidad intemporal que hemos debido resolver dejando horizontal y suspendida. (Fotos 1 y 4)

Ahora es cuando esta simplicidad de volúmenes puede discutirse si efectivamente ha sido obtenida con sacrificio de las condiciones funcionales.

Todo monumento tiene una función espiritual, una función conmemorativa, una intemporal cualidad que permite la sensibilidad emocional y desde cualquier ángulo visual, vivirlo y habitarlo estéticamente. Esta función fundamental está claramente determinada por las Bases: “El Monumento estará dedicado a albergar el pensamiento vivo de Batlle”. Esta función espiritual hemos entendido debía estar ligada íntimamente a la arquitectura y no por expresión que es concepto viejo de estatua o concepto impuro de arquitectura sino por silencio espacial que es concepto nuevo de estatua y concepto puro de arquitectura, y especialmente de arquitectura conmemorativa.

Convencidos así de haber alcanzado el concepto de Monumento que se nos pedía, rechazamos la solución inmediata y engañosa que la parte baja con su fácil acceso nos brindaba para la colocación del centro cultural que espiritualmente se hubiera apagado, y nos hubiera obligado a encomendar esta función espiritual a la escultura, para que, en lo alto de la colina, la tuviera por separado que cantar, que re-presentar.

Hemos considerado pues, y en primer lugar, FUNCIONALISMO ESPIRITUAL desde la arquitectura, rector de nuestra integración. En el prisma arquitectónico suspendido sobre la colina, se mantiene el pensamiento vivo de Batlle exigiendo al visitante el pequeño esfuerzo de incorporarse en él. Creemos que esta atracción callada desde la arquitectura es beneficiosa y satisface una necesidad de acercamiento. No se trata solo de dar comodidades al visitante, sino de hacerle sentir el deseo de una comunión ideológica sin quitarle la iniciativa. En la escena de todo lo sagrado y conmemorativo se da esta sensación de estar cerca y un poco más allá, y la leve invitación a nuestro personal esfuerzo y participación.

No creemos que debemos ser acusados de haber sacrificado condiciones funcionales, creemos, por el contrario, haberlas superado.

No obstante, en un afán de atender al máximo las observaciones que se nos hicieron, hemos vuelto a considerar la solución adoptada bajo el punto de vista de FUNCIONALISMO MECÁNICO, que ha sido más puntualmente precisado. (Biblioteca. Creación de una sala independiente de recepción y clasificación, traslado de la sala de encuadernación y reparaciones a la planta primera, así como apertura en planta segunda de nuevos vacíos que aseguran una más total iluminación de la biblioteca, los aseos y el bar, previsión de un sótano, etc., etc.)

2ª Observación: “La plataforma proyectada carece de vinculación con el centro de mayor gravitación del Monumento”.

Respuesta:

Hemos sí, reforzado la expresión plástica inicial, aumentando, por un lado, las dimensiones de la sección de la viga en la proporción aconsejada también por el cálculo, y por otro, reducido las dimensiones de la plataforma para subrayar ópticamente la unidad. El mismo arranque de la viga, inicialmente pensada por el exterior de la estructura, ahora se produce abrigada al contacto desde el recinto interior.

Pero de ninguna forma creemos debe parecer que la plataforma se desvincula del centro de mayor gravitación del Monumento porque efectivamente lo que pretendemos es que no haya un centro de mayor gravitación sino de campos de gravitación, uno cerrado por la

arquitectura y otro abierto y definido por la plataforma que es una losa horizontal, flotante y oscura que pretende repartir, acostar, extender por toda la zona del Monumento esa sensación vacía, horizontal y receptiva, actuando como un plano intemporal con el carácter de losa o estela funeraria que subraya el silencio de un lugar de recogimiento y meditación. (ver foto nº 6)

En esta misma foto se ve la proyección del prisma recto y vacío correspondiente a la base visible de la plataforma, como espacio desocupado activo que contribuye a definir el extremo de la viga volada por contacto con una de sus caras. De la función estética y espiritual de este espacio vacío, se ha tratado ya en la memoria en su primera fase.

3ª Observación. “Conviene estudiar un mejor acceso al nivel del auditorio”

Respuesta:

Estamos completamente de acuerdo con esta observación. El acceso que dimos en la primera parte del anteproyecto era forzado. Convenía hacerlo desde la ciudad, pero para ello teníamos que introducirnos en la zona destinada al Teatro de Verano y desconocíamos el lugar y la importancia que pudiera tener la ordenación y las construcciones allí edificadas o previstas. Visitando el emplazamiento y sus alrededores, y comprobando el carácter provisional de las construcciones existentes, hemos proyectado ahora, y sin ningún temor, una rampa de 13 metros de anchura, con acceso directo viniendo desde la ciudad y la Rambla costanera. Al mismo tiempo ordenamos el movimiento de las tierras a efectuar en beneficio de una mayor precisión plástica en el anfiteatro ⁽¹⁹⁾.

Esta rampa tiene 8 metros de calzada y 5 metros de acera. Resulta un paseo lógico de acceso, una Avenida que se integra en el Monumento y que puede proporcionarle una entrada de extraordinaria sencillez y una gran dignidad natural. Conseguimos al mismo tiempo, con la sola operación de este acceso, que el anfiteatro y Teatro de Verano quede incorporado en la unidad monumental de la colina, y su misma zona particular de apartamiento inicialmente definida y relacionada con el acceso al Monumento. (ver fotos 1 y 2)

⁽¹⁹⁾ Solo tenemos constancia del viaje de Oteiza a Montevideo en 1960, posterior al Concurso. Bien es cierto que el escultor pasó cerca de 13 años en América desde 1935.

En resumen: Hemos atendido este proyecto de Monumento con el más vivo acercamiento espiritual.

Hemos ensayado una idea nueva de monumentalidad, corrigiendo para la obra de arte el Tiempo expresivo de la realidad exterior que, así, queda reducido a soledad espacial, a estado estético intemporal y receptivo, cuya proyección política es sustituir en el hombre su pasividad de espectador por un movimiento personal para participar activamente desde la intimidad de su conciencia.

Hemos tratado de respetar el lugar y de conseguir una sencilla y total unidad monumental de la colina.

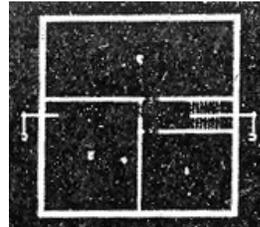
Por esta suerte de integración, nos parece imposible separar la escultura de la arquitectura presentándose dos fragmentos escultóricos probatorios de maestría artística. Enviamos, en su lugar, la maqueta total.

No adelantamos detalles que creemos secundarios, y de imprecisa anticipación, hasta no disponer de los datos de asesoramiento definitivo que el momento de la realización permitiría concretar. Así, por ejemplo, en la zona de expansión o gran patio central, el detalle de fijar algunos bancos de piedra porque consideramos que el tipo de asientos debe posibilitar su móvil colocación en previsión de charlas en grupo, reuniones y proyecciones al aire libre. Estos elementos serán ajenos al cartesianismo de la planta, independientes de la arquitectura, a la que se incorporarán, humanizándola. Asimismo, el detalle de los senderos que deben hacer vivida y paseable la colina y cuyo piso no debe alterar la visión verde y natural del conjunto. El tipo de seto o arbustos que habrán de bordear la avenida de acceso. El jardín será de tipo inglés con plantas vivaces distribuidas sin orden aparente en piezas de terreno convertidas en rocalla, atravesadas por los senderos de pavimento rústico y escaleras de piedra. Se podrán emplear arbustos en flor tipo cistáceas, crataegus y cotoneaster, convenientemente distribuidas. Hemos, también, previsto la posibilidad de destinar al ambiente más recogido de la parte alta de la biblioteca para la muestra de cierta documentación particular e información sobre Batlle y Ordóñez pudiendo utilizarse el tabique de cerramiento para completar esta información con un mural pictórico, o preferiblemente un gran montaje fotográfico.

El proyecto evoluciona pero sin abandonar los fundamentos desarrollados en la primera fase. Analizaremos cómo se han concretado.

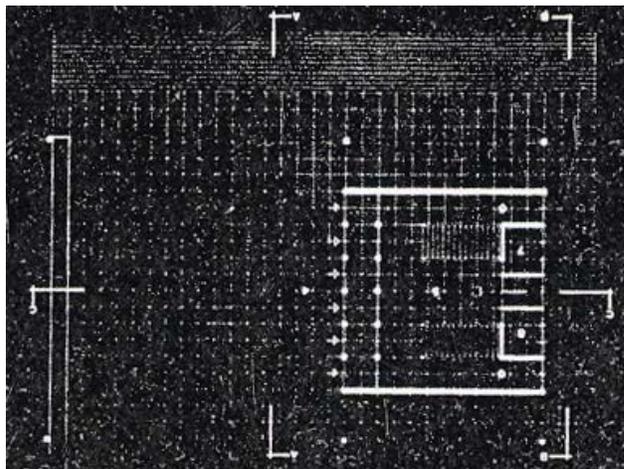
PRISMA.

La variación más importante la marca la sección longitudinal y se refiere a la construcción de una planta sótano, o nivel -1, no existente en el inicio y con unas dimensiones de 150 m², iguales a las del ámbito cerrado del nivel 0. Esta zona se dedica exclusivamente a albergar cuartos de instalaciones.



Planta sótano.

En la parte Sur aparece el cuarto de transformadores y un almacén, el Norte para la instalaciones de aire acondicionado y en el muro Este, perpendicular a su eje, se levantan las escaleras que comunican esta planta con el nivel de acceso sobre rasante. Esa planta de entrada, con la aparición de la anterior, se ve también alterada. Los elementos principales, escaleras y acceso, no se cambian pero los cuartos de servicio sí. Alrededor de esas escaleras de servicio que nos conducen al sótano se establecen dos guardarropías en los extremos y la portería y unos vestuarios en los costados de la caja de esos peldaños.

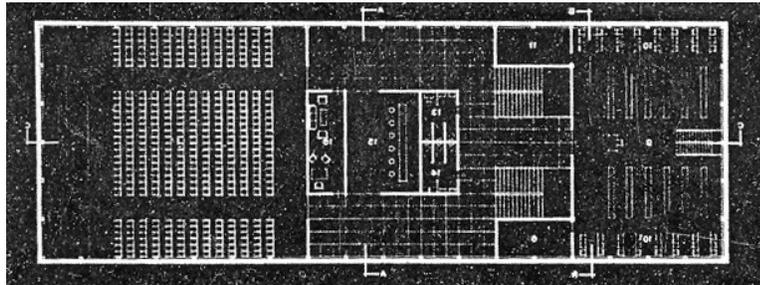


Planta baja.

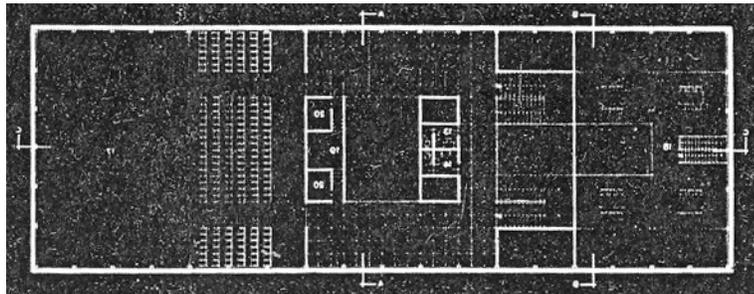
⁽²⁰⁾ Considerada por los autores como la zona de principal gravitación.

La zona no delimitada de esa planta tenía una superficie de 1.050 m² pero en esta nueva propuesta tres cuartas partes de la misma se sitúan en la zona Sur. Se produce una reorientación de la plataforma, expansionándola hacia la parte donde se proyecta la losa negra ⁽²⁰⁾. Se atiende a la petición de mayor vinculación entre las piezas que constituyen la intervención. En este ámbito se prevé que fueran instalados una serie

de bancos no-pétreos y que no seguirán una disposición ortogonal. Quedaría en manos de los visitantes su emplazamiento en los puntos más adecuados para sus actividades. No aparecen dibujados en ninguno de los planos consultados, quizás por considerar ese espacio como no programado. Parece una concesión frente a la radical ortogonalidad de la planta ⁽²¹⁾.



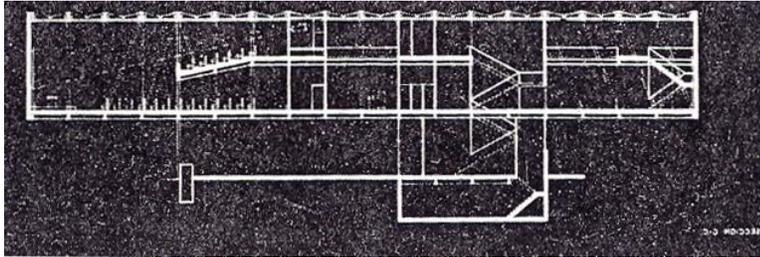
Planta primera.



Planta segunda.

⁽²¹⁾ QUETGLAS, J. "Línea de defensa en Alzuza". Ed. COAC. Barcelona, 2005. Pág. 61.

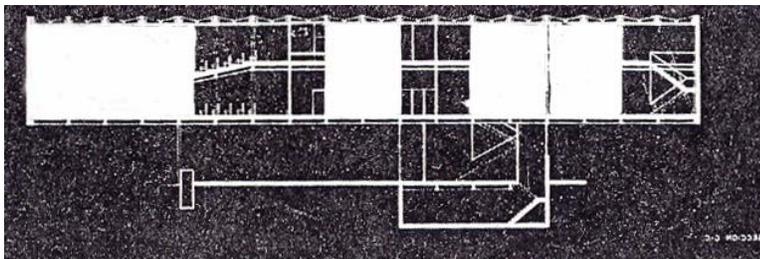
Los niveles +1 y +2 son reformados haciendo que estén más vinculados entre sí al aumentar el número de perforaciones en la losa que los divide. En la zona central de la planta primera se ubican los aseos y el bar, el macizo del forjado que los cubrían es perforado conformándose su sección con doble altura que la inicial. En los baños la abertura se realiza encima de los lavabos quedando estos iluminados naturalmente desde la cubierta. Son proyectados una especie de cajones de luz sobre lugares que usualmente se tratan de manera más sórdida. La perforación sobre el bar es igual que su superficie en planta. Se crea una nueva doble altura, el foyer de la planta segunda puede asomarse sobre este espacio a modo de balcón. Es construida una gran columna de iluminación cenital sobre el punto central de estas plantas del prisma, esparciéndose dicha luz por planta primera, al no estar cerrada la zona de la cafetería por tabiquería en su totalidad.



Sección longitudinal principal.

Se lleva la luz de la cubierta hasta el distribuidor de la biblioteca y la sala de actos que en la propuesta inicial estaba sin iluminación alguna al ser sus paredes y techos macizos. Esta propuesta muestra una clara búsqueda de la permeabilidad en lo horizontal con el fin de que la claridad cenital llegue a todas las estancias, consiguiendo así un único techo para todos los espacios.

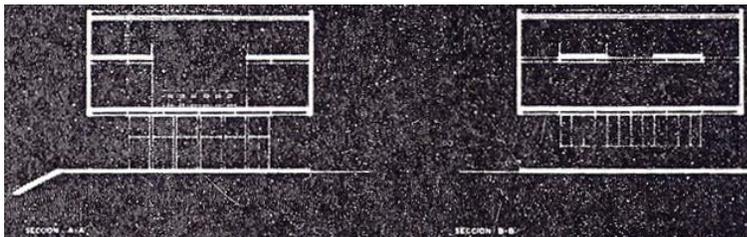
La luz que se canaliza todos los pisos excepto al sótano. Dentro de la biblioteca dos cuartos nuevos se delimitan, el de clasificación y el de encuadernación flanqueando el acceso. Esto supone una reducción en el número de mesas de consulta dispuestas: pasamos de doce mesas y cuarenta y ocho puestos a ocho mesas e igual número de sillas de lectura. En la planta superior el número de mesas también se ve reducido pasando de 8 a 4 y de 32 puestos de trabajo a 24 haciendo el ámbito más cómodo y menos hacinado. Una nueva perforación se practica en la zona del almacén, desapareciendo éste y creándose una balconada interna similar a la de la cafetería. Los tabiques que antes delimitaban los huecos de los laterales Norte y Sur, sobre las mesas de consultan, se recortan quedando transformados en antepechos y haciendo que la comunicación entre los niveles de la biblioteca sea a través de estos miradores de los extremos y del antiguo almacén, antes mencionado.



Huecos principales.

La modificación más llamativa de la planta segunda se da en la prolongación del tabique que separaba el distribuidor del área de estudio de la biblioteca y que se proyecta desde el rellano de las escaleras principales. Esto supone la creación de una nueva doble altura, independiente, sobre los cuartos de clasificación y encuadernación

limitándose así por la cubierta de cristal principal en forma muy similar a la que se proyecta para los aseos, aunque de mayor dimensión. Con este crecimiento del muro separador se reduce el volumen general de la zona de estudio al haberse cortado las grandes aperturas laterales que perforaban el forjado en los costados Norte y Sur del forjado segundo de la biblioteca. Esta divisoria se contempla como posible soporte de un mural pictórico o fotográfico alusivo a Batlle y Ordóñez ⁽²²⁾. El acabado de este tabique abandona el tratamiento genérico del resto del edificio para particularizarse de forma contundente. Es el único elemento en el que se fija expresamente la utilización de estos tratamientos superficiales.



Secciones transversales.

VIGA VOLADA.

El espesor de la misma se ve modificada por razones de cálculo entendiéndose que en esta segunda fase la intención inicial tomara cuerpo estructural. El principal cambio, entrando en el ámbito de la concepción de la reforma, es el trazado del muro por dentro de los pilares, casi tangente a los mismos, en la zona del porche. Se produce un agrupamiento de los elementos frente a lo fijado en la primera versión.

LOSA.

No sufre modificación alguna. Es la única pieza que no varía en las dos propuestas. Ninguna transformación ni en su implantación, ni en su formalización, ni en su construcción.

⁽²²⁾ Una de las intenciones finales apuntada por Jorge Oteiza para el proyecto de Montevideo.

Las vías de acceso y las plataformas dispuestas en la urbanización de la colina, que facilitan la llegada desde la ciudad al memorial, sufren una importante reestructuración entre la primera fase del concurso y la segunda. Se pasa de dos puntos de entrada al doble, cuatro, dispuestos de la siguiente manera:

- 1º, para vehículos, en forma de “U” y que se traza desde la confluencia Norte de la Rambla Costanera-Presidente Wilson con la Avenida Dr. Cachón.

- 2º, de carácter peatonal, perpendicular al brazo mayor del anterior, en el tercio Noroeste de la colina, desde la Rambla Presidente Wilson hasta la vía rodada.
- 3º, también peatonal, y es la que mantendría comunicada el puente sobre la Avda. Dr. Cachón con la vía vehicular que arranca en la confluencia Norte.
- 4º, también peatonal, su inicio se da en el cuadrante Sureste de la Avda. Dr. Cachón, y se divide en dos brazos uno directo a enlazar con el extremo Sur de la plataforma del nivel del vestíbulo de entrada al prisma y otro, quebrado, y nos enlaza con la plataforma de llegada de la vía para automóviles y que es el área destinada al aparcamiento. Este sistema busca resolver la premisa de facilitar la llegada de los usuarios y visitantes al lugar ⁽²³⁾ según indicaban las directrices del jurado.

La principal de todas las llegadas, por sección y definición en los documentos enviados al concurso, es la rodada, con un ancho de 13 m. repartidos en 8 m. para la calzada y 5 m. para la acera. Se proyectan, aledaños a la misma, dos grupos de plazas de aparcamiento, uno de 14 vehículos y otro de 28 perpendicular al primero. En esta vía desembarcan las otras tres de una u otra forma. La acera engancha con el puente que nos lleva a la zona del Hipódromo, la plataforma donde se ensancha el acceso rodado, para la llegada a la escalinata que nos conduce al nivel de accesos al prisma, recibe uno de los brazos que surgen en la Avda. Dr. Cachón y se traza combinando la subida en rampa con un pequeño peldaño final ⁽²⁴⁾.

⁽²³⁾ Se hacía necesario resolver la llegada adecuada a la colina desde la ciudad.

⁽²⁴⁾ ESTORNÉS, Bernardo. "Estética vasca". Ekin. Buenos Aires, 1952. Págs. 13-20.



Implantación Versión 2.

La vía que arranca en la Rambla Costanera combina varios tramos de peldaños con otros en rampa y desemboca en la calzada de la llegada principal. Con una construcción similar se plantea la línea que salva un desnivel mayor. Uno de los ramales que surge en la Avda. Dr. Cachón alcanza, directamente por el recorrido menor: línea recta, la plataforma de expansión del porche de entrada al volumen. Es el punto más alto de ascensión y de ahí que presente el mayor número de peldaños de todos los caminos de ingreso al montículo. Los coches son ocultados al mar por un talud recto cortado en prolongación de la traza del muro. En cierto modo son enfosados desde esta vertiente Oeste, ellos y la llegada del resto de vías de incorporación al conjunto ⁽²⁵⁾.

Debemos señalar otro cambio importante en este sistema de urbanización del lugar. Si recordamos, en la primera fase se había optado por una geometría más sinuosa, y adaptada a la curvas de nivel del cerro, en la definición de los elementos de entrada desde la ciudad. En esta propuesta final se arma todo con una geometría totalmente ortogonal conforme con la que regía en las piezas principales de la intervención. Los caminos cortan las curvas del terreno en línea recta, los giros se realizan con quiebros a 90° y todo se dispone relacionadamente: se diseñan como prolongación en los extremos de las plataformas y en los virados de las principales calles que lo circunda. No se proyecta en los puntos medios, sus ejes surgen en los puntos extremos, crecen como límites. Una especie de malla conecta el conjunto, que une a todas las partes de la intervención.

La jardinería se concreta en siguientes las especies: cistáceas, crataegus y cotoneaster o similares. Se sigue con la idea de no variar el medio de trabajo, mantener y consolidar lo existente ⁽²⁶⁾.

Se produjo la planimetría y documentación solicitada por la Comisión y de igual forma se realizaron dos maquetas principales una por fase, donde quedaban definidos todos los elementos de su intervención.

⁽²⁵⁾ OTEIZA, J. "Muro", "Quousque Tandem...!". Auñamendi. San Sebastián, 1963.

⁽²⁶⁾ En las dos memorias del Concurso siempre se tuvo en cuenta la intervención en la jardinería.



Jorge Oteiza y Roberto Puig.

