

# La forma en la arquitectura deportiva

## Visión retrospectiva y actual del problema estético

Ricardo Usón García



### DESCRIPTORES

ESTÉTICA  
ARQUITECTURA  
FORMA ARQUITECTÓNICA  
FUNCIONALISMO  
ESPACIOS DEPORTIVOS  
VIOLLET-LE-DUC  
SULLIVAN  
TONY GARNIER  
LE CORBUSIER  
ROBERT MAILLART  
MIES VAN DER ROHE  
PIER LUIGI NERVI  
HIROSHI HARA  
SOUTO DE MOURA  
BOFILL

*A Miguel González Pérez-Caballero, olímpico Berlín/36*

Una de las maneras de definir la arquitectura es entenderla como la representación de las necesidades y aspiraciones de una época, como la forma real de su civilización. La propia existencia de una arquitectura determinada se explica por la conducta y organización de la sociedad que la ha producido –los edificios no son sino un reflejo de esa sociedad–. Por consiguiente, la forma de la arquitectura es únicamente una de las consecuencias de su existencia.

Considerando el origen mítico de la competición es fácil comprender que los primeros espacios deportivos construidos se remontan al mundo helenístico. Muerto Patroclo, Aquiles proclama en su honor la ejecución de unos juegos “fúnebres”, es decir, conmemorativos. Son los versos de Homero –*La Ilíada*, Canto XXIII– las primeras referencias a un “espacio” si no construido, sí limitado. En el siglo XII a.C., los guerreros son dispuestos por Aquiles en formación de un entorno que configura una estructura topológica. En el origen, por tanto, los juegos deben referirse a un sistema que establece una limitación espacial y temporal, y se ordenan en el contexto ritual mítico, religioso, psicológico...

La primera arquitectura del deporte es el estadio de Olimpia, 776 a.C., situado al pie del templo de Zeus, en la base del legendario monte Olimpo, que contaba con 211 metros de longitud y 32 de anchura y estaba rodeado por gradas en tres de sus lados, alcanzando una capacidad para 40.000 espectadores. Decimos arquitectura porque el espacio se organiza significativamente –donde se plantea el sentido de prescribir una limitación que determina contenidos sociales–. Solo una concepción ético-religiosa fue capaz de desarrollar las olimpiadas y en consecuencia producir los espacios preci-

sos para el “culto” deportivo. De ahí que la cultura helenística incorpore al espacio urbano las tipologías esenciales de esta arquitectura: la palestra, el gimnasio, el estadio.

La civilización romana reinterpreta y desarrolla el concepto del espacio deportivo para adecuarlo al impresionante marco de su sistema social. En clave higienista y formativa, los gimnasios y palestras son integrados en los enormes contenedores multifuncionales que constituyen las termas. Para construir estos gigantescos espacios cubiertos se utilizan grandes arcos y bóvedas que producen complejas tipologías y arquitecturas inéditas. Los espacios secuenciales y diversificados de tales establecimientos, generalmente planteados por una multiplicidad y especialización de funciones, y que requerían instalaciones hidráulicas y ambientales avanzadas, dan lugar a una evolución constructiva sorprendente, la que produce conjuntos como las termas de Caracalla o Diocleciano.

La otra clave de la reinterpretación romana es el carácter espectacular y cruento de los juegos, que transforma los estadios y teatros en las imponentes arquitecturas de los anfiteatros y circos, en los que la función deviene en espectáculo de masas. Las piezas, por otra parte, están diseñadas para conformar elementos de significación en el espacio urbano, constituyendo hitos de la ciudad romana. Como lugares de referencia llegan a superar su funcionalidad explícita para proyectarse hacia un sistema topológico de concentración de masas. Como señaló Rossi, “estos monumentos son formas simbólicas, mucho más poderosas que su función: perduran por encima de su tiempo o, al menos, en épocas distintas. Los baños romanos se convirtieron en basílicas romanas, el Palacio de Diocleciano se convirtió en una ciudad, los anfiteatros

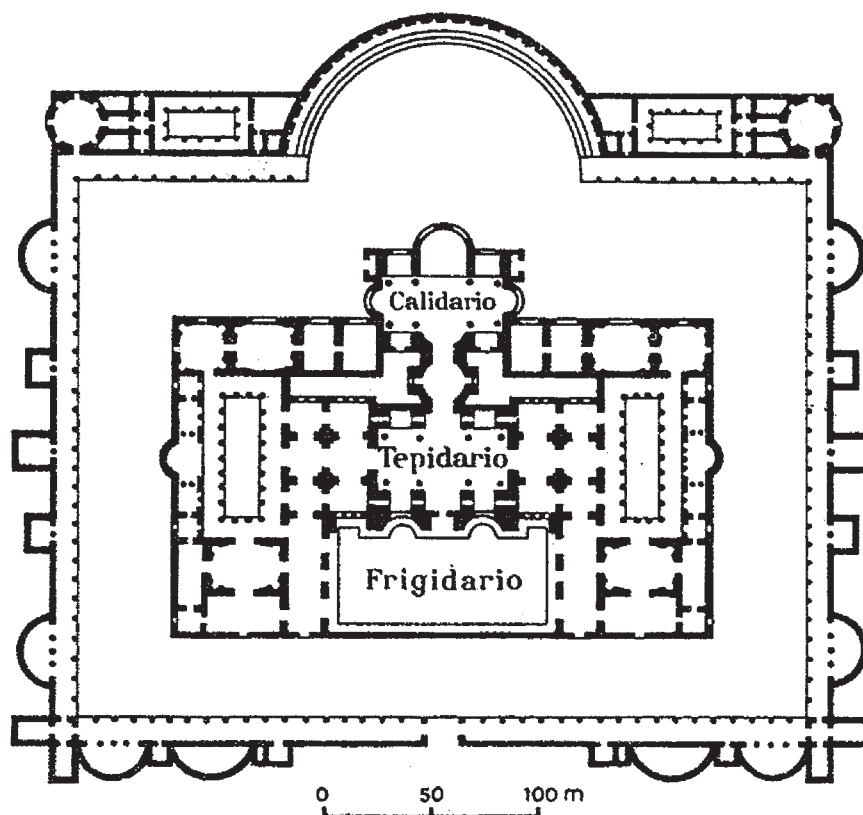


Fig. 1. Termas de Diocleciano. Planta.

romanos se convirtieron en lugares para las asambleas lombardas y Adaloaldo fue coronado en el circo romano próximo a las murallas de Milán, siguiendo una típica tradición de celebrar acontecimientos políticos en ese lugar”!

La carrera de construcción de los tipos se desarrolla desde los orígenes al ocaso del Imperio: construcción del Circo Máximo de Roma el 366 a.C.; en el 53 a.C., Cayo Curio Escribonio levanta un anfiteatro de madera para el combate de gladiadores; siete años después, bajo el mandato de Julio César, se excava una balsa en el Campo Marcio para celebrar una nauquía; en el 64 Nerón reconstruye el Circo Máximo con una capacidad de 180.000 espectadores; cinco años más tarde Vespasiano inicia el anfiteatro Flavio, para 85.000 espectadores; el curso tipológico se cierra con el célebre hipódromo de Bizancio, levantado por Séptimo Severo en el siglo III. Puede afirmarse que todas las formas de esta arquitectura clásica se acaban en el mundo romano, eclipsándose durante catorce siglos.

Es el espíritu irradiado por el Cristianismo, que condena los crueles espectáculos de los juegos, el origen de la reforma de la hedonista y pagana sociedad del Imperio Romano mediante una transformación moral que aplasta sus corruptas costumbres, postergando al olvido las actividades que fomentaban el culto al cuerpo físico. Desde entonces los circos y anfiteatros terminan por utilizarse para funciones marginales a su condición de tipología especializada.

Hasta la edad contemporánea, las actividades que podríamos calificar como deportivas –la caza, la lucha, el tiro... generalmente vinculadas a una élite social– son practicadas en los espacios naturales o en los salones palaciegos, mientras que los juegos populares tienen lugar en las plazas y espacios urbanos

de las ciudades. Con el Renacimiento aparecen las academias y los primeros tratados de una cierta práctica deportiva. Sin embargo, no se construye ninguna arquitectura que dé forma, de cualquier orden, al espacio deportivo. Hay que esperar hasta el siglo XVIII a que sean los hipódromos los primeros espacios realizados –Newmarket, 1700; Campo de Marte, París, 1765–, si bien no dejan de ser ámbitos naturales, relacionados, pues, con una naturaleza que hace suya el momento romántico, del que surge la pasión por la exploración y con ella el auge del alpinismo –Saussure conquista el Montblanc en 1787–.

Puede decirse que son las grandes transformaciones las que configuran las oportunidades contemporáneas capaces de crear la época moderna del deporte: la Revolución Francesa, la Industrialización y el Colonialismo. Nuevas condiciones del trabajo, nuevas clases sociales, liberalización de las costumbres, proliferación de los juegos de diversión, asociacionismo, clubes y equipos militares o universitarios, conciencia de la higiene corporal y sanitaria, vuelta a las áreas abiertas, alamedas y paseos, disponibilidad de tiempo libre, etc. son los ingredientes que construyen el sistema social contemporáneo que, a lo largo del siglo XIX, conforma progresivamente el concepto moderno del deporte, culminando con la celebración de la primera olimpiada moderna en 1896, impulsada por Pierre de Coubertin bajo los nuevos principios de internacionalidad, libertad, etc. que orientan la competición deportiva de nuestra época.

Precisamente consisten en la diversidad y riqueza de las flamantes disciplinas deportivas y en la universalidad de las normas y reglas que establecen el acontecimiento deportivo, las bases que dan lugar a un extraordinario renacimiento de su arquitectura. La cuestión es que las nuevas necesidades surgen



al mismo tiempo que la sociedad ha alcanzado un nivel de desarrollo tal que ha favorecido la aparición de una nueva tecnología constructiva, capaz de transformar completamente la arquitectura tradicional.

El hierro, y después el hormigón armado, materiales de la nueva arquitectura, serán los protagonistas de las construcciones deportivas de nuestra época. Las formas que albergan los espacios deportivos, por tanto, nacen y crecen simultáneamente con el problema de la forma de la arquitectura contemporánea. Más aún, son los factores de los programas y formatos invariables de los espacios deportivos los que destilan un sentido esencialmente funcionalista para sus construcciones, y tanto los nuevos estadios como los nuevos espacios cubiertos –los grandes pabellones–, verdaderos paradigmas tipológicos, dirigen su funcionalidad hacia el problema estructural, de modo que la carrera de la arquitectura deportiva está directamente vinculada a la evolución de la tecnología constructiva tal y como se desarrolla en el siglo XX.

### ... form follows function...

La doble acepción, tecnológica e histórico-social, de la arquitectura moderna tiene un punto de arranque muy importante en el pensamiento de Viollet-le-Duc, para el que la arquitectura es la expresión directa de una determinada estructura social, idea que sigue al positivismo de Comte. Su fe en el progreso tecnológico es extraordinaria, reconociendo una estética propia para los nuevos materiales, que deben adquirir en función de su utilidad.

En su *Dictionnaire* (1859) escribe: “Para el arquitecto, construir significa emplear los materiales en función de sus propiedades y de su naturaleza, con el fin de satisfacer una necesidad utilizando los medios más simples y más duraderos, y para que la construcción refleje durabilidad y proporciones adecuadas sujetas a ciertas reglas impuestas por los sentidos, la razón y el instinto humano. Así pues, los métodos del constructor deberán variar en función de la naturaleza de los materiales, de los medios de que disponga, de las necesidades que deba satisfacer y del entorno cultural al que pertenezca”<sup>2</sup>

Como puede adivinarse, en cierta medida Viollet-le-Duc anticipa, en clave positivista, las tesis funcionalistas de Sullivan. El concepto de función es, para éste, un concepto que debe observarse en el contexto social. Todas las formas de la vida son expresión de funciones. La arquitectura no es una excepción y el problema de la forma arquitectónica debe articularse con este concepto de función. En su *Autobiography* seguimos la idea de la meta esencial para la arquitectura que nos ocupa: “... realizar una arquitectura que se acomode a sus funciones –una arquitectura realista basada en necesidades bien definidas de carácter utilitario–, que únicamente las exigencias prácticas de utilidad constituyan la base de la planificación y el diseño...”. Y más adelante añade: “... las formas se desarrollarán de manera natural a partir de las necesidades, confiriéndoles una expresión de franqueza y frescura. Esto es (...) una fórmula que había desarrollado a través de una prolongada contemplación de las cosas vivas, vale decir que *la forma sigue a la función*”<sup>3</sup>

El sentido finisecular de esta idea, aplicada en el campo esencialmente constructivo, se concreta y puntualiza por Adler, quien en 1896, año del nacimiento de la época contemporánea del olimpismo, proclama una nueva arquitectura: “Somos aún más afortunados porque se nos ha concedido el privilegio de participar en la creación y ser testigos del nacimiento de otra época del diseño arquitectónico, cuya forma o estilo se basará en el descubrimiento del pilar y la viga de hierro, las planchas transparentes de vidrio laminado, la luz eléctrica y la ventilación mecánica, todo ello al servicio de las formas o necesidades creadas por la mayor intensidad de la vida moderna y por el mejoramiento de las comunicaciones entre lugares y personas”<sup>4</sup> La praxis tecnológica hace que Adler proponga una revisión de la fórmula de Sullivan: “... *function and environment determine form...*”.

Una cierta práctica de construir la funcionalidad había sido desarrollada por los ingenieros, especialmente desde la mitad del siglo XIX. El Palacio de Cristal (1851), de Joseph Paxton, es el paradigma de la nueva arquitectura, aquella que ya no puede ser juzgada con las reglas existentes hasta entonces. La cuestión está, no obstante, en que todas las obras que desarrolló entonces la ingeniería arrastraron una carga o lastre de las formas estilísticas del pasado, de manera que, como ha señalado Benevolo, se les asocia “una especie de indiferencia por la cualificación formal”<sup>5</sup> Esta barrera solo sería superada por el Movimiento Moderno una vez agotadas todas las exploraciones sobre la forma pura. Pero antes, en el momento de los pioneros, todavía persisten los ecos de una tradición compositiva y formalista.

Entre ellos destaca Tony Garnier, autor de la “Cité Industrielle”, constructor del Estadio Olímpico de Lion (1913), fruto de un diseño de interpretación paisajística y ejemplo de esa arquitectura de sentido inmutable, de una formalidad que hereda del pasado cierta invariación o constancia compositiva, aunque perfectamente articulada con la expresión de la nueva técnica constructiva.

El proyecto de la ciudad contemporánea tiene en Garnier el primer ejemplo de zonificación, y en él la manifestación de las instalaciones deportivas en un contexto global. Pero es el pensamiento de Le Corbusier el determinante para la concepción de la planificación contemporánea. En la “Ville Radieuse” (1930) plantea la relación de los sistemas –movilidad, residencia, producción y tiempo libre–, en que se definen los

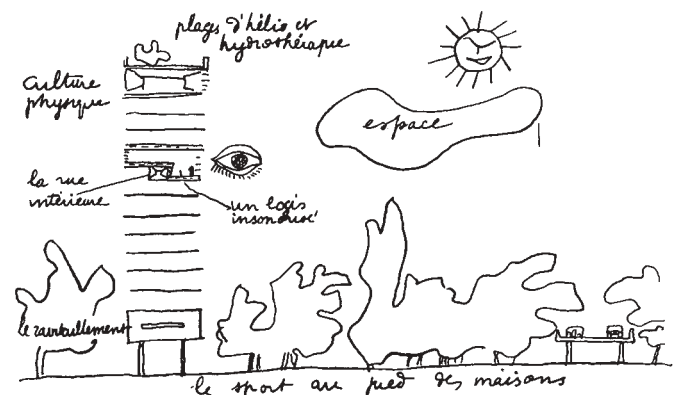


Fig. 2. Le Corbusier: *Ville Radieuse*. Sección del *Rédent* (1930).

campos deportivos. Es la proposición urbanística de Le Corbusier la que configura el concepto de los equipamientos en su acepción contemporánea.

En cuanto a los grandes espacios cubiertos, la línea continuista de lo que hemos llamado invariantes formales construidas con las nuevas técnicas tiene su máximo esplendor en algunos ejemplos del expresionismo, cuyo paradigma es la cúpula de nervios gigante –de 65 metros de luz– del Jahrhunderthalle (Breslau, 1913), obra de Max Berg. Estamos ante una arquitectura de contemplación, en el sentido que Collingwood<sup>6</sup> otorga a dicho término.

Sin embargo, fueron los ingenieros que desarrollaron el sistema de conchas de hormigón armado quienes dieron un nuevo enfoque a la concepción de los espacios cubiertos. El hangar de dirigibles de Orly (1916), construido por Freyssinet, responde a una arquitectura de unidad formal donde paredes y techo se funden en un planteamiento unívoco de construcción y técnica. La perfección del sistema se alcanza en la concha parabólica de la Exposición de Zurich (1939), proyectada por Robert Maillart, donde se logra una extrema sensación de ingravidez.

El sistema daría lugar a las magníficas obras de Eduardo Torroja, como la tribuna del Hipódromo de la Zarzuela (1935). Para éste, la forma es una condición intrínseca de la estética

estructural, resultado de la función determinante de la construcción: "... es un hecho que en nuestra época se consideren como preferentes las relaciones entre la forma y la función, y que se restrinjan otras tendencias simbólicas. Se ha llegado a la concepción de que la estructura debe ser bella en sí misma, sin la necesidad de atributos decorativos. Esto no puede justificarse solamente a base de reflexiones de índole económica, aun cuando ahora es este factor más importante que antes. En lo esencial, se trata del deseo de dar una solución perfecta a todo el problema estético"<sup>7</sup>.

Pese a esta "oleada" funcionalista existieron importantes movimientos que propiciaron un sentido simbólico de la arquitectura. En primer lugar debe destacarse el formalismo soviético de la Asnova (Asociación de los nuevos arquitectos, 1923), dirigida por Ladovski y Lisitski, para quienes la arquitectura no coincide con la obra de la ingeniería. Lo funcional, lo utilitario no es la solución al problema arquitectónico; por el contrario, los elementos organizados expresivamente, deben ejercer una influencia psicológica. Proyectos como el de la tribunas del Estadio de Moscú (1926), de Kórsev, o el de un establecimiento termal en Leningrado (1928), de Nikolski, no dejan de recordarnos la idea de arquitectura parlante de los revolucionarios de la Ilustración.

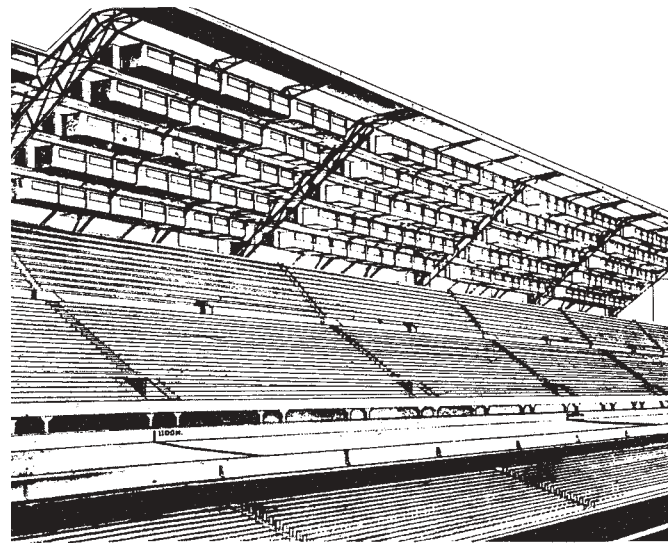
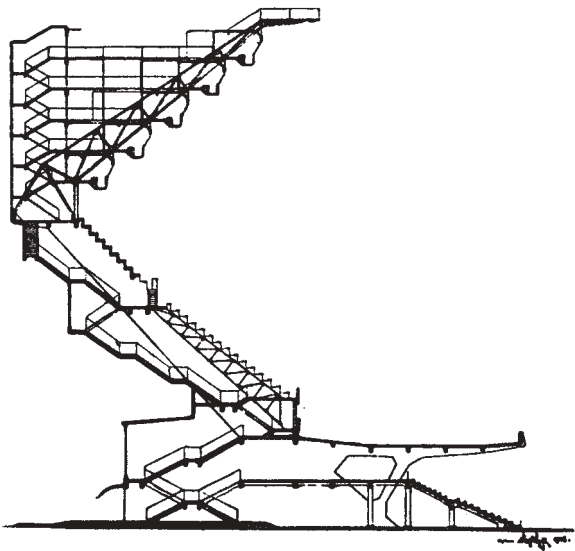


Fig. 3. Kórsev: proyecto de tribunas para un estadio de Moscú (1926).

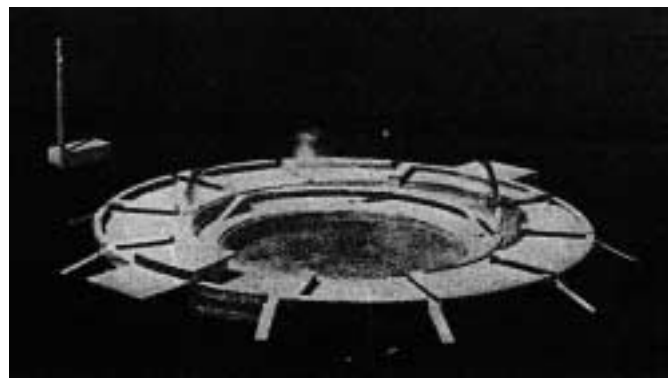
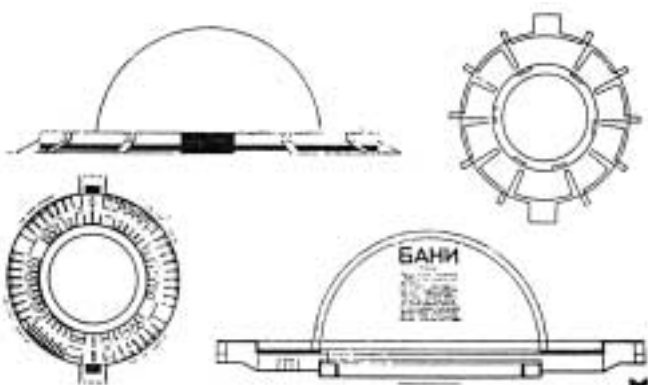


Fig. 4. Nikolski: proyecto de establecimiento termal en Leningrado (1928).



En otra dirección, la arquitectura es traducida como un lenguaje del poder, retrocediéndose hasta una interpretación clásica desde la cual toda forma es inmediatamente comprendida. Contrariamente a las formas abstractas y depuradas del Movimiento Moderno o "estilo internacional", los arquetipos clásicos recuperados en la iconografía de los regímenes autoritarios, como el alemán, cuentan con las ventajas del reconocimiento y la universalidad. Resulta paradigmático el Campo de Zeppelins de Nüremberg (1936), de Albert Speer, construido en las mismas fechas en que tuvo lugar la Olimpiada de Berlín, en la que por vez primera se desarrolla el concepto de Villa Olímpica –integrado en la idea de zonificación– debido a la gran dimensión que alcanza la organización de los juegos, escaparate mundial del régimen.

### ... Architecture is a true Symbol of our time...

Pero salvado este paréntesis del regreso de un sentido simbólico-figurativo, el objetivo esencial de la arquitectura se centra en el encuentro con la identidad de la sociedad contemporánea. El paradigma de la praxis de esta arquitectura es la obra de Mies van der Rohe.

Para Mies el problema de la forma arquitectónica es que debe objetivarse. En esta idea, la técnica es esencial y está directamente implicada en la existencia de la propia arquitectura. Más aún, la técnica pasa a ser arquitectura como expresión de una época, no a través de la libre invención de las formas. Mies proclama que "esta es la razón por la cual tecnología y arquitectura están íntimamente relacionadas. Nuestra verdadera esperanza es que se desarrollen juntas, que algún día una sea expresión de la otra. Solo entonces habremos conseguido una arquitectura digna de este nombre: la arquitectura es el verdadero símbolo de nuestro tiempo"<sup>8</sup>

"La verdadera arquitectura –llega a afirmar Mies– es siempre objetiva y es expresión de la estructura interna de la época en la que se desarrolla"<sup>9</sup>. Esta proposición, esencialmente contemporánea, no debe confundirse con una interpretación de la arquitectura en clave tecnicista. Es decir, no debe pensarse que una formulación del proyecto arquitectónico exclusivamente desarrollado desde la ciencia constructiva procura soluciones unívocas. Como ha señalado Zevi, "esto no se verifica en ningún período de la historia: ni en los antiguos, donde el margen de aproximación y, por lo tanto, de seguridad, es, por lo general, enorme; ni tampoco en los modernos, en los que las teorías de la elasticidad han demostrado que la resistencia de los materiales varía según *la forma* de las estructuras que se emplean"<sup>10</sup>

Esta dicotomía cálculo-proyecto también fue planteada por uno de los artifices más extraordinarios del formalismo estructuralista del siglo XX: Pier Luigi Nervi. En *Scienza o arte del costruire* (Roma, 1945) plantea que el cálculo matemático se muestra insuficiente para desarrollar un verdadero funcionalismo constructivo, el cual únicamente puede plantearse desde la creación del propio proyecto. Para Nervi, la concepción de las estructuras de hormigón armado resulta fundamentalmente unitaria como sistema orgánico, de manera que la estructura deja de entenderse como un "esqueleto" diferente de lo que es el edificio, para convertirse en el edificio mismo.

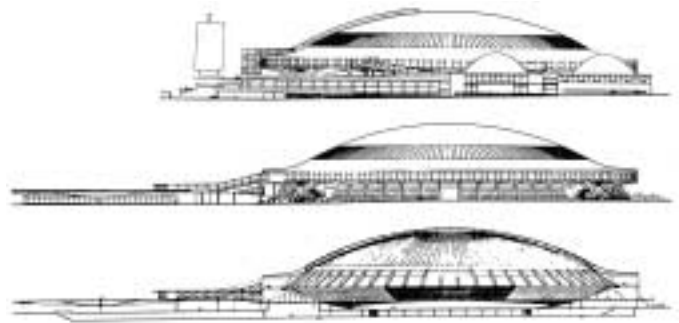
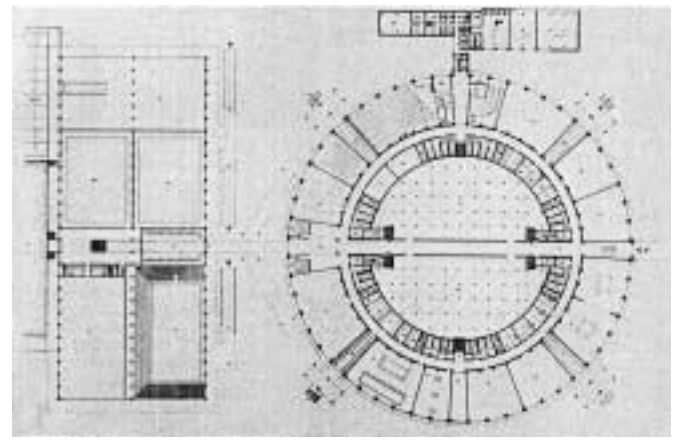


Fig. 5. Pier Luigi Nervi: proyecto del Palacio de los Deportes de Viena (1953).

Sin embargo la obra de Nervi viene limitada por su adscripción a un cierto formalismo no desvinculado de la conciliación tradicional –fórmula que mantiene la arquitectura italiana de posguerra–, que arrastra sus ejercicios hacia predilecciones compositivas centralizadas y simétricas, entorpeciendo las extraordinarias posibilidades de su formalización estructural. Así, gran número de sus realizaciones quedan reducidas a convencionales esquemas geométricos a causa de la formalización interna del proyecto, pudiendo haber desarrollado algunos conceptos ya superados en la generación anterior por Maillart. Una obra no lejana a un cierto exhibicionismo estructural, tan a gusto del público, pudo ser superada desde las posiciones inequívocamente tecnológicas. Este fue el caso de Nervi, y también el de Félix Candela, quien completa la transformación del concepto de la estructura de hormigón desde el esqueleto a la concha esférica.

Los desarrollos aplicados a las estructuras de cubiertas de grandes espacios seguirían en las exploraciones formales de los techos suspendidos. Desde el primer caso del Mercado cubierto de Raleigh (Carolina del Norte, 1953), de Matthew Nowicki, se desarrollan importantes ejemplos en la arquitectura japonesa: El Palacio de Congresos de Shizuoka (1957) de Kenzo Tange y el Palacio de Deportes de Niigata (1960) de Miyagawa, Sekizawa y Honda, para plantas simples, formas que culminan en las impresionantes naves olímpicas de Tokio (1964) de Tange. Aquí la cubierta tensada consiste en una membrana suspendida que en parte hereda los planteamientos de Le Corbusier para el Pabellón Philips de Bruselas (1958).

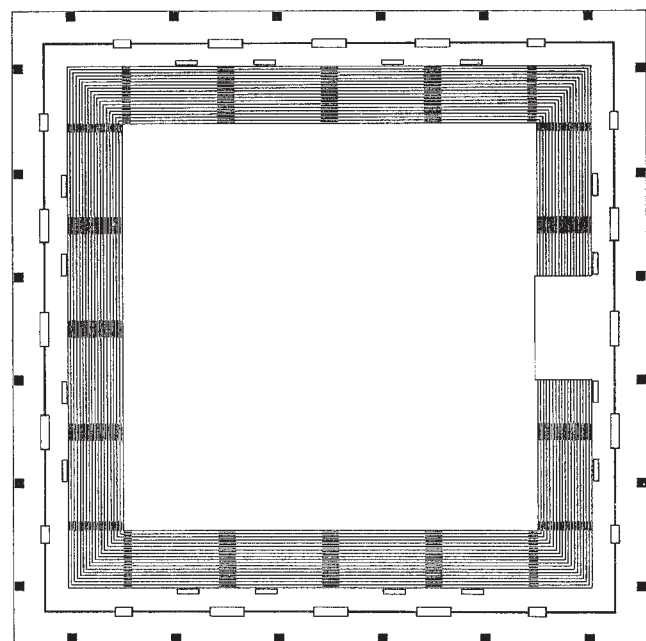
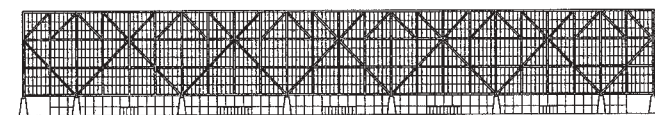


Fig. 6. Mies van der Rohe:  
proyecto Sala de Convenciones de Chicago (1953).

Lejos de los formalismos, la obra de Mies van der Rohe resurge como la más pura en la época central de la arquitectura contemporánea. Buen ejemplo es el proyecto para la Sala de Convenciones de Chicago (1954), cuya capacidad estaba prevista para 50.000 espectadores, apta para asambleas, especialidades deportivas, etc. En tal proyecto se manifiesta su máxima: *La construcción es el edificio*.

Superando todo resto de positivismo constructivo –adscribible a las obras de ingeniería decimonónicas–, se plantea una esencialidad del sistema constructivo al servicio de una determinada arquitectura. En este ejercicio se evita la tentación corriente de proyectar una forma estructural que aparentemente pueda ser bella, pero que tal vez no deja de resultar una arquitectura pésima.

Mies es el mayor poeta de la estructura racional del siglo XX, puesto que sus estructuras están lejanas de todo exhibicionismo, forman parte de la concepción del espacio, por eso son arte.

### ¿... an architecture “just there”... ?

En la frontera del siglo XXI, superado todo el funcionalismo y las divergencias y escapadas de una arquitectura disciplinaria en la crisis del llamado posmodernismo, asistimos a una explosión tecnológica cuyo objetivo formal es, probablemente, no plantearse la forma como tal. La exploración de una arquitectura casi al servicio de la tecnología está dando lugar a un florecimiento de edificios con vocación de artefactos funcionales de altas cualidades programáticas. Tal vez volvemos a un sistema, seguramente neopositivista, de “ingeniería de la

arquitectura” en el que las condiciones de servicio y ambientales, así como otras variables del contexto del proyecto, producen una arquitectura de consumo, bajo cualquier etiqueta.

Como ha señalado Fernández Alba, “nos acercamos a una manera de proyectar la arquitectura en que lo que parece un edificio es un edificio. Si es cierto, como se ha dicho, que en nuestra época se experimenta junto con la pérdida de la conciencia de la forma, la falta de habilidad para un entendimiento conclusivo de la misma, lo que debemos entender es algo más que un debate bizantino sobre la fruición de la forma. La energía que conlleva la construcción de una forma en arquitectura, pronto será transformada en la simplicidad del signo que formalizarán los códigos de una economía consumidora y que configurarán las imágenes para un proyecto de ciudad, donde se harán más elocuentes los efectos de poder, desproporción de la escala y los espacios para la apología del derroche”<sup>11</sup>

Tal vez no esté lejos de esta arquitectura de consumo el sustrato globalizador de una “arquitectura de lo común”, que no deja de ser sino un proceso de ordenación en el que cualquiera puede tener participación.<sup>12</sup> En diversos foros, claro que dentro de la órbita de la difusión de la arquitectura “a la moda”, se está evidenciando la proliferación de una estética de lo feo y lo funcional, que no busca la belleza y la proporción sino la “eficacia”. En el reciente manifiesto, *El final de la Arquitectura Moderna*, de Njiric+Njiric Architekti, puede leerse: “El alba del nuevo siglo será testigo del final de la perspectiva clásica y el espacio tridimensional, de un rechazo definitivo del formalismo y del final de la estética: un cambio orientado hacia la falta de autoría y la interrupción del planeamiento urbano. Después del año 2000, una nueva situación, caracterizada por un pensamiento arquitectónico más profundo, traerá consigo el estudio de temas como lo corriente, la fragmentación, el proceso ligado al tiempo, el bienestar social y la cultura de masas. La forma será generada, en lugar de diseñada. Antes era *el autor* el que creaba *el objeto*; ahora es *el equipo interdisciplinar* el que define *el proceso*. (...) Será una arquitectura de *sólo ahí...*”<sup>13</sup>

Es indudable que estamos en un punto de inflexión, pero parece prematuro aventurar una desaparición del planteamiento estético. Más bien se vislumbra un nuevo resurgir del mismo, cada vez más lejos del funcionalismo racionalista y más cerca de una formalización de “embalaje”, la que precisa el consumismo imperante. Mientras tiene lugar la inflexión, la disciplina está configurando (*gestalt*) un repertorio tan heterodoxo como variado de ejercicios. Para ilustrar esta situación y sus derivaciones, a veces paradójicas, tenemos a mano ejemplos de proyectos tan interesantes como dispares, he ahí los estadios de Sapporo, Braga o Zaragoza, en los que el concepto de la forma incide de manera muy distinta.

En el primero, Hiroshi Hara desarrolla un gigantesco pabellón cubierto y cerrado con capacidad para 42.000 espectadores –una nueva tipología que integra el estadio y el palacio cubierto–, en el que el terreno de juego lo constituye una plataforma deslizante de 8.700 toneladas apoyada en un colchón de aire presurizado, que entra y sale del estadio para su soleamiento. La concha de cubierta, de 52.000 m<sup>2</sup>, con-



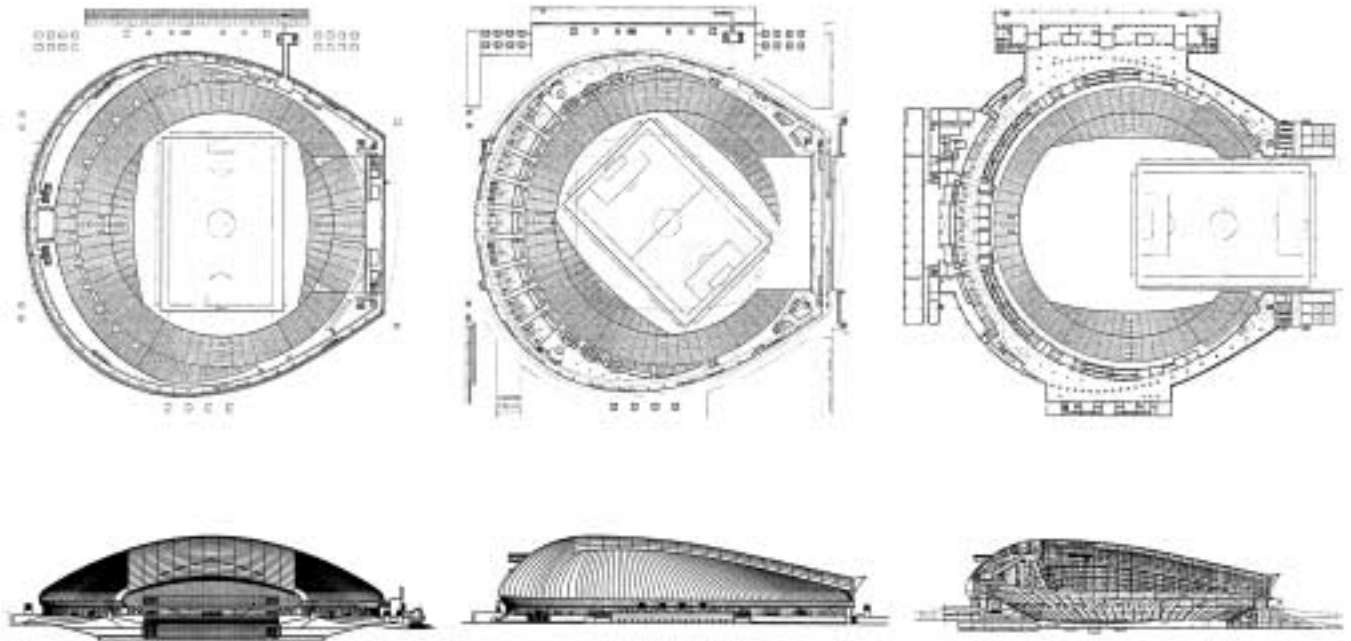


Fig. 7. Hiroshi Hara: Estadio cubierto de Sapporo.

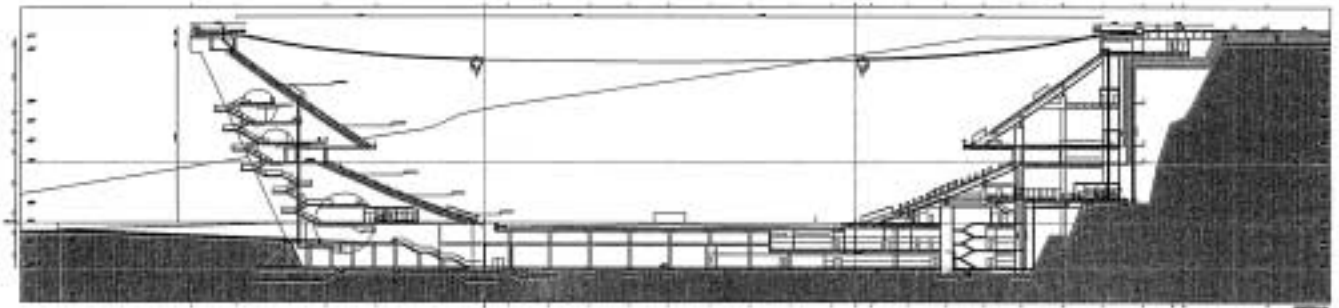


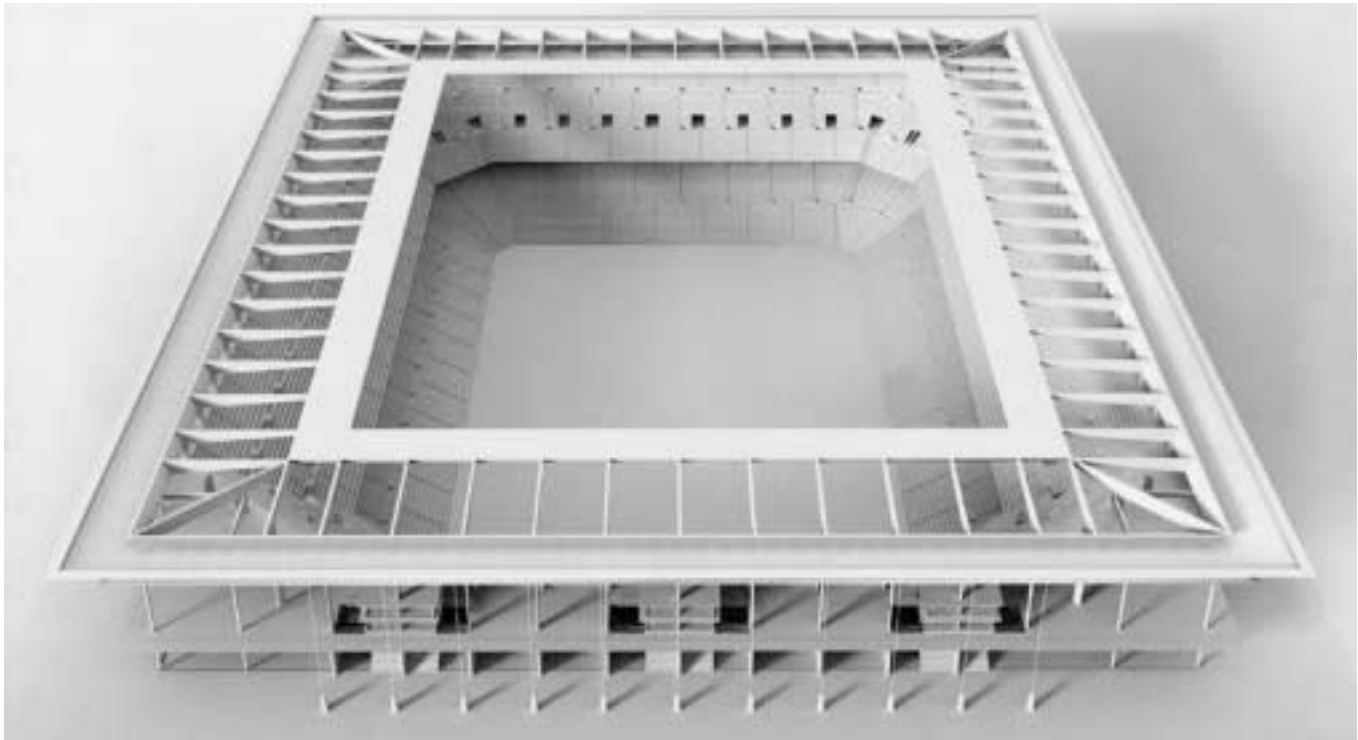
Fig. 8. Souto de Moura: proyecto del Estadio Municipal de Braga.

figura una bóveda ovoide cuya imagen evoca al artefacto programático de la sociedad tecnológica. ¿En qué medida es un edificio, un organismo o una máquina? Si seguimos su movimiento procesal la forma se hace inteligible, pero como arquitectura es antimonumental.

Por el contrario, el estadio de Braga, proyectado por Souto de Moura, con dos plantas de distintos usos bajo el terreno de juego, es una estructura que configura una forma abierta, enfrentando dos gigantescas tribunas, una de las cuales resulta ser un dique en el límite del agua del valle, puesto que el estadio se enclava en una topografía singular. Aquí el estadio pertenece a un sistema que da respuesta no solo a una condición contextual sino también formal. Souto de Moura juega, hábil y extraordinariamente, con las extremas posibilidades a que da lugar el emplazamiento, de manera que la configuración del programa es capaz de plantear una forma como expresión de una arquitectura.

Finalmente, el nuevo estadio de Zaragoza, que actualmente redacta Bofill Taller de Arquitectura, aborda la solución al problema –tipológicamente puro– del concepto arquitectó-

nico del Estadio. Sin rehuir una cierta retórica tecnológica finisecular, más relacionada con el problema de la geometría en el diseño que con la capacidad de respuesta a una arquitectura de imagen, el proyecto logra definir una forma arquitectónica. Por consiguiente, la magnífica idea que conquista, un edificio con nombre propio, cabe inscribirla en la línea evolutiva contemporánea –la que arranca con Garnier– que se proyecta hacia el futuro desde nuestro incipiente estreno del siglo XXI. El proyecto de Bofill da lugar a una solución programática, pero su planteamiento no se ejercita desde un funcionalismo mecanicista sino arquitectónico, en el sentido más tradicional del término (Sullivan). Por ello el proyecto regresa a una opción figurativa de la arquitectura, tanto relacionada con los arquetipos de la arquitectura de la Ilustración (simetría, economía, volúmenes puros...) como con la voluntad de una objetividad formal perseguida desde la definición de una arquitectura que quiere identificarse con la construcción misma. De aquí que el problema de la *estructura* sea al final el propio del proyecto y que su diseño sea precisamente el concepto que materializa la voluntad de hallar una *forma*.



© Bofill Taller Arquitectura



© Bofill Taller Arquitectura

Figs. 9 y 10. Bofill Taller de Arquitectura: proyecto del Estadio Municipal de Zaragoza.

En los tres casos citados, el acento del proyecto se ha ido desplazando desde la búsqueda de funciones de organización, de programas, superándose todo sistema de formalización específica, hasta la exploración constructiva para una tipología destilada de un programa ideal, que inevitablemente asume una formalización. La vista de estos ejemplos, sin embargo, parece mostrar la tendencia, evidente o subyacente, a rodear el problema de la forma como tal, tanto desde una

perspectiva mecanicista como estructuralista. Desde ellos incluso la retórica de las primeras arquitecturas *high tech* parece ya anquilosada, aunque sea en un pasado muy reciente. Una arquitectura cada vez más programática soslaya el problema de la forma como problema estético. □

Ricardo Usón García  
Doctor Arquitecto

#### Notas

- Rossi, A., "Qué se va a hacer con las viejas ciudades", *Architectural Design*, 55, 5/6, 1985.
- Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, Paris, 1868-1874, IV, p. 1.
- Sullivan, Louis H., "The Autobiography of an Idea", New York, 1924 (*Journal of the American Institute of Architects*, 10/11, 1922/23); edición de 1956, Ralph Marlowe Line ed., New York, p. 258.
- Adler, Dankmar, "The influence of Steel Construction and Plate Glass Upon Style", en *The Proceedings of the Thirtieth Annual Convention of the American Institute of Architects*, 1896, pp. 58-64.
- Benevolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, ed. española, GG, Barcelona, 1974, p. 70.
- Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, Oxford, 1938.
- Cfr. Kultermann, Udo, *Der Schlüssel zur Architektur von Heute*, Viena-Düsseldorf, ed. española, Labor, Barcelona, 1969, p. 76.
- Mies van der Rohe, Ludwig, *Address of Illinois Institute of Technology* (1950). Cfr. Hanno-Walter Kruft, *Historia de la Teoría de la Arquitectura*, T.II, ed. Alianza, Madrid, 1990, p. 666.
- Mies van der Rohe, Ludwig, *The Art of Structure* (1965). Cfr. Hanno-Walter Kruft, *Op. cit.*
- Zevi, Bruno, *Architettura in nuce*, ed. Aguilar, Madrid, 1969, p. 153.
- Fernández Alba, Antonio, "Escrito desde la Arquitectura", *Arquitectos*, 165 (Vol. 03/1), Consejo Superior Colegios Arquitectos de España, Madrid, 2003, pp. 75-77.
- Concepto planteado por R. Scruton en *The Aesthetics of Architecture*, Londres, 1979; ed. española, Alianza, Madrid, 1985.
- Njiric, Hrvoje y Njiric, Helena, "El Final de la Arquitectura Moderna", *El Croquis*, 114-II, Madrid, 2003, pp. 102-103.

