

Una obra de Ignazio Gardella

J. R. Moneo.

Creo que el publicar hoy la casa de Ignazio Gardella en Venecia con algún detalle no es un desatino. Ciertamente no ofrece el atractivo de la novedad, pero no menos cierto que da pie a plantear problemas candentes que conviene no olvidar. Trataré, pues, de concretar estos problemas y de analizar la solución que Gardella propone. Sin más preámbulos diré, y con ello creo que quien lea estas líneas entenderá por qué hablaba de problemas candentes, que la casa de Ignazio Gardella en la Zattere es, a mi entender, una de las pocas páginas felices que la arquitectura contemporánea ha escrito cuando trataba de entablar diálogo, de instalarse, en una palabra, en un ambiente ciudadano definido y siendo éste uno de los problemas con los que el arquitecto hoy debe, inevitablemente, enfrentarse, prestar atención a las obras conseguidas, analizarlas, tratar de revivir el proceso creador, procurando adentrarnos en la mentalidad que presidió aquel proceso, es uno de los caminos que puede llevarnos a formular criterios válidos cuando nos encontremos en una situación análoga. De aquí que el estudio de la obra de Gardella pueda ser de provecho. Sobre la urgencia con que se plantea el problema es inútil insistir: día tras día vemos cómo la presencia de nuestra arquitectura destroza el encanto de rincones ciudadanos, malogrando espacios y topografías urbanas sin posible remedio. ¿Quién podrá, pongamos por caso, hacernos recuperar aquella imagen del acueducto segoviano definiendo su horizontal inverosímil en el enjambre de tejados del Azoguejo?

Por otra parte, pienso (y es opinión que más de una vez he visto en boca de otros compañeros) que publicar un edificio cuando el tiempo ha dejado ya en él huellas de su paso puede ayudarnos a una comprensión más profunda del mismo, pues el tiempo, al margen de la pátina real y de la prueba física que supone, ayuda a colocar en su lugar los hechos al perder, con el correr de los años, la oportunidad polémica, la actualidad inmediata. Puede entonces, a la par que juzgarse de la validez constructiva del mismo, formularse un juicio crítico más sano, más amplio, más libre, sin que nuestra apasionada actividad profesional cotidiana pese en él decisivamente.

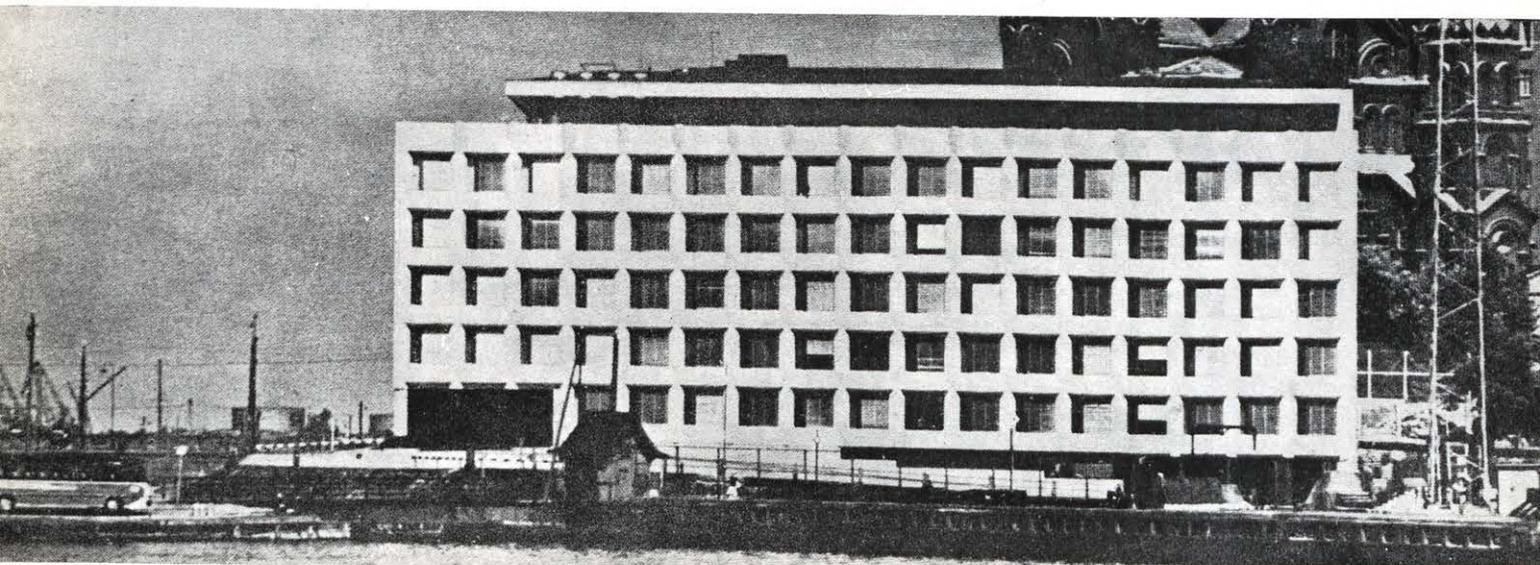
Tal vez sea oportuno, para mejor valorar el trabajo de Gardella, dedicar un recuerdo a algunas de las soluciones propuestas por otros arquitectos, pues el problema no es, ni mucho menos, nuevo. Nos limitaremos, por tanto, a llamar la atención del lector sobre unas cuantas obras de reconocida valía; obras bien diversas, puesto que no se trata de establecer comparaciones, escogidas casi al azar, sin más punto de contacto entre ellas que la importancia del ambiente circundante, ambiente que, como veremos, compromete, lo quiera o no, la tarea del arquitecto.

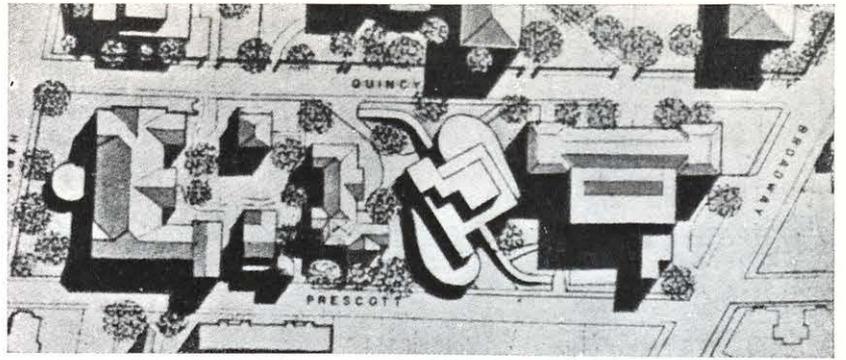
Comencemos trayendo a la memoria un edificio ya histórico, el Ayuntamiento de Go-



tebo:g. Asplund se planteó en él, con radical crudeza, el problema de prolongar un edificio neoclásico, una forma arquitectónica cerrada, plenamente definida en el ámbito de una plaza. Tras de intentar varias soluciones, siempre teniendo en cuenta la modulación bidimensional propuesta por la estructura neoclásica, construyó, por último, un escueto edificio, de sutil trazado, subordinado dimensional y expresivamente al viejo Ayuntamiento, pero libre de toda posible alusión estilística. Diríase que Asplund buscaba un edificio neutro, que no interfiriese la validez expresiva en la plaza del viejo Ayuntamiento; no de otra forma puede entenderse la riqueza espacial del *hall*, una de las obras más logradas del arquitecto sueco, completamente ajena al contenido racionalismo de la fachada. Sin embargo, el edificio de Asplund es hoy dueño y señor de la plaza, es el edificio que atrae nuestra atención apenas ponemos el pie en ella: el espacio, el vacío de la plaza, se respetó cuantitativamente, dimensionalmente, no cualitativamente, a pesar del rigor casi ascético que presidió el trabajo de Asplund, quien creía, dando prueba de un positivo optimismo, en la posibilidad de un coloquio entre formas arquitectónicas auténticas.

A parecida conclusión llegamos si examinamos el edificio que para la Enzo-Gutzeit ha construido en Helsinki Alvar Aalto, si bien el espacio dilatado, amplísimo, en que se instala, hace que el problema compositivo sea distinto. No ha escapado a Aalto (quien esté interesado en el tema puede leer el excelente artículo que sobre el edificio de la Enzo-Gutzeit publicó Leonardo Mosso en el núm. 274 de *Casabella*) el valor que en los alrededores del puerto de Helsinki tienen las construcciones neoclásicas, y en su obra ha procurado recoger el motivo que la vieja ciudad le ofrecía, tratando de entonarla, mediante el empleo de mármol de Carrara, con los edificios vecinos más destacados. No ha seguido Aalto en esta ocasión el camino señalado por Asplund: no ha planteado abiertamente el problema, intentan-





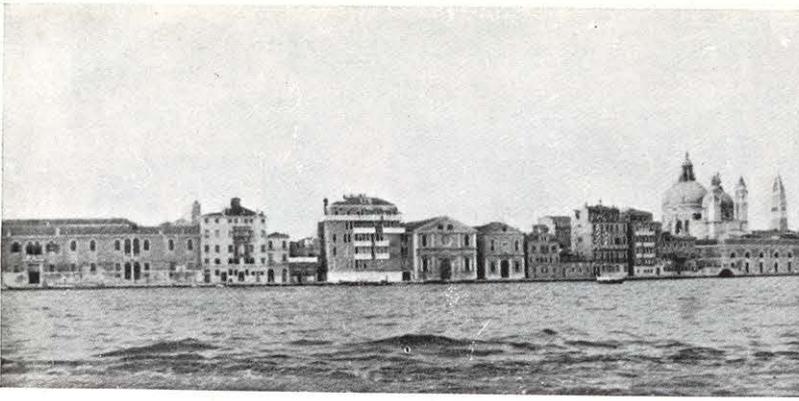
do algo que, a mi modo de ver, es peligroso en arquitectura: esquematizar, tratar de sugerir, estilizando, una determinada manera. El resultado, y así lo han reconocido destacados críticos, aun siendo de calidad, no está a la altura de otras creaciones de Alvar Aalto, que parece haber olvidado aquí, quizá forzado por las circunstancias, los principios que ha proclamado a lo largo de su fecunda carrera. ¿Se deberá tal vez a la dificultad que presenta el problema que hemos planteado?

Otro tanto cabría decir de la Embajada Americana de Saarinen, que a pesar de los esfuerzos de su autor por mantenerla dentro de los esquemas modulares de Grosvenor Square, no logra, ni muchísimo menos, hermanarse con las delicadas casas georgianas que la rodean. En este caso el peligro de la esquematización se hace sentir más, pues faltan al correcto edificio las delicadezas que siempre lleva consigo toda obra de Aalto y los acentos pseudo-gotizantes, o pseudo-georgianos si se prefiere, que Saarinen ha empleado en busca de la convivencia formal no siempre son felices. Incluso el material, fundamental en estos casos, puede ser puesto en tela de juicio, pues la superficie pulimentada de las piezas prefabricadas de hormigón que componen la fachada contrasta violentamente con las oscuras fábricas de ladrillo de la arquitectura doméstica londinense. El propio Saarinen cayó en la cuenta del difícil camino emprendido y los colegios de la Universidad de Yale son buena prueba de eficaz autocrítica.

En resumidas cuentas, Aalto y Saarinen han perdido, a mi modo de ver, su fuerte personalidad al tratar de ceñirse, creyendo que tal era la solución del problema que se habían planteado, modular y esquemáticamente, a un ambiente sin conseguirlo plenamente.

Muchas obras de este tipo, del colegio en Wellesley, de Rudolph, a la Rinascente, de Albini, en Roma, merecerían un pequeño comentario: la relación sería interminable; se nos permitirá, sin embargo, recordar una más: el Carpenter Center de Le Corbusier en Harvard. Le Corbusier, fiel a su manera de entender la arquitectura, ha construido su edificio sin el más ligero asomo de respeto para sus vecinos, que no eran, bien es verdad, obras maestras, pero que representaban dignamente el gusto y la estética fin de siglo. Coincidiendo con Asplund, pero sin el recato del arquitecto sueco, Le Corbusier ha levantado un edificio actual, actualísimo, planteando problemas y proponiendo soluciones que van más allá de las consideraciones ambientales que nos ocupan, como, pongamos por caso, la integración de la carretera. Pero, a pesar de la alegría que da ver la vitalidad y la frescura de que Le Corbusier hace gala en estos últimos años, justo es reconocer la transformación que ha sufrido aquel paisaje urbano, que ha pasado a ser así la escolta de un edificio singular de primer orden. Desgraciadamente no todas las plazuelas españolas tienen la suerte de morir a manos de Le Corbusier; su camino es, como más de una vez se ha puesto de manifiesto y contra lo que a primera vista pueda parecer, estrictamente personal, y obliga frente a posibles seguidores, a una defensa cerrada de la integridad de una arquitectura anónima que bien lo merece.

Tras de este breve lapsus, que trata tan solo, como ya hemos dicho, de recordar la actualidad del apasionante problema y el empeño que en resolverlo han puesto algunas de las figuras más destacadas de la arquitectura moderna, pasemos a estudiar el problema concreto que se le planteó a Gardella. construir en la Zattere de Santo Spirito un barrio cercano a la Salute, si se quiere de no decisiva importancia en la estructura urbana de Venecia, pero que no debía, sin embargo, perder su carácter, pues no poco del encanto de Venecia radica en su capacidad pluripanorámica, capacidad que se debe, en buena medida, a la arquitectura anónima, una arquitectura anónima que ha sabido continuar, a través de los si-



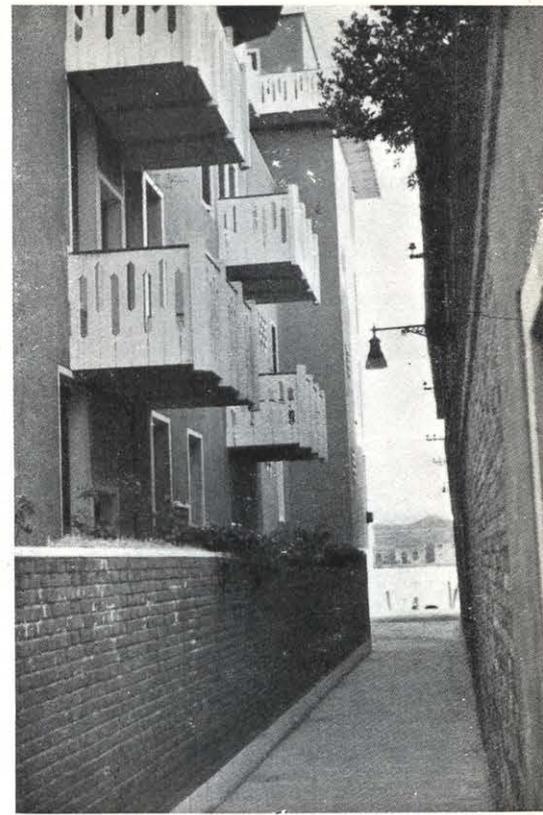
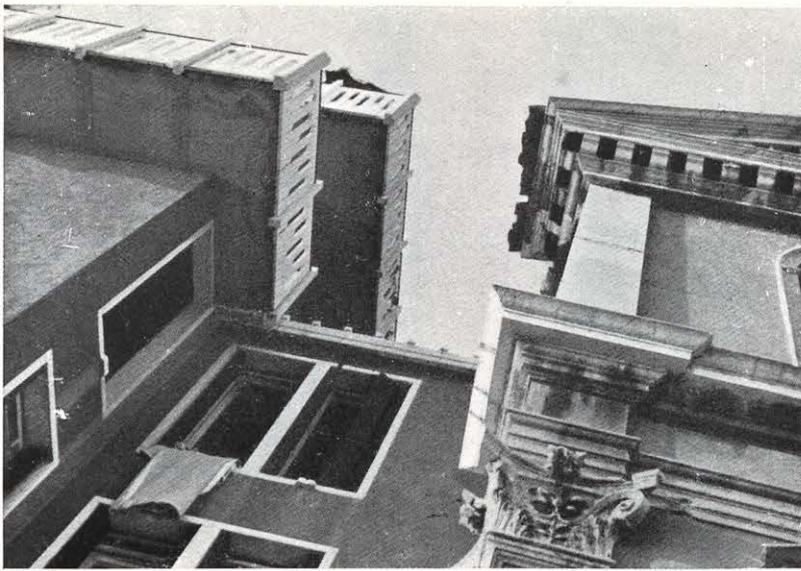
glos, una tradición cuyas raíces se remontan al medioevo, rota, de cuando en cuando, por el genio de un arquitecto de talento, como Longhena en la Salute, o por la serena calma de un Palladio en San Giorgio o en el Redentore.

Sin ir más lejos Gardella debía instalarse en una de esas rupturas del tejido urbano debida, en este caso, a las formas clasizantes de la iglesia del Santo Spirito.

Como hiciesen Asplund en Goteborg, Aalto en el puerto de Helsinki, y Saarinen en Grosvenor Square, Gardella respetó la volumetría estrictamente. El enlace con la iglesia de Santo Spirito lo resolvió, tradicionalmente, retranqueando la fachada, definiendo así una clara distinción entre el nuevo edificio y la estructura eclesiástica; la hendidura cumple su misión: la casa de Gardella se despega insensiblemente de la iglesia de Santo Spirito y, como puede apreciarse en las fotografías, se incorpora con naturalidad al ambiente que la rodea. Pero no todo es un problema de escala, de tamaños, pues si bien hasta aquí Asplund, Aalto, Saarinen y Gardella coinciden, de ahora en adelante, como veremos, la solución que Gardella propone es diversa.

Saarinen y Aalto han creído penetrar en el ambiente circundante estilizando las formas históricas vecinas; Gardella ha ido más lejos, ha utilizado directamente los elementos constructivos que le ofrecía la arquitectura anónima veneciana (zócalo, ventanas, paramentos, cubierta...) sin temor, renunciando a la invención, olvidando el lenguaje de la llamada arquitectura moderna; la profunda originalidad de Gardella radica, precisamente, en esta limitación voluntaria de vocabulario. Ciertamente que estos elementos se vitalizan en la sensible mano de Gardella y cobran un valor bien distinto, diferenciado. Examinemos una ventana. La proporción, el cerco, las carpinterías nos recuerdan las formas de la arquitectura anónima, pero el vierteaguas, si bien no sea ajeno enteramente a la fuente de inspiración de Gardella, denota la presencia de un arquitecto, de un hombre que ha sabido elaborar los datos que la construcción tradicional le proporcionaba. Si nuestra atención se centra en la chimenea o en la cubierta, llegaríamos a idénticas conclusiones. Pero, como subrayamos al hablar de la escala, el problema no se resuelve respetando las formas constructivas, las maneras, de los vecinos.

Resolver el problema suponía, en nuestro caso, entender, hasta lo más hondo, el contenido que encerraba y el lenguaje de que se servía la arquitectura veneciana. Respetar el volumen y ceñirse a unos determinados materiales de poco serviría a un arquitecto que no fuese antes dueño y señor de la situación que implica el entendimiento; sería, pues, dar una visión equivocada de los hechos el hacer hincapié sobre la importancia, definitiva, sin embargo, de aspectos materiales y concretos, olvidando y minusvalorando la voluntad, la actitud, el talante, como diría Aranguren, del arquitecto. Gardella, levantando la casa de le Zattere, ha contribuido a definir, una vez más, la vocación formal de Venecia, vocación que se ha concretado a lo largo de la historia, sin que la mecánica de los estilos pese en ella decisivamente, en obras de arquitectura que hacen de la vieja ciudad continua delicia del viajero. Diríase que la voluntad de la ciudad y la del arquitecto han coincidido, felizmente, en la obra. Así puede entenderse el valiente empleo que Gardella ha hecho de las formas populares y anónimas. Cuando gozamos de la obra de Gardella olvidamos, a menudo, el valor del arquitecto al usar decididamente el color. Gardella ha vencido, al entender Venecia como hecho fundamentalmente luminoso (coincidiendo en esto con Guardi y Canaletto, con Ruskin y Turner), la repugnancia que el arquitecto de hoy, acostumbrado al empleo de los materiales directos, siente hacia el color. La casa de Gardella se enlaza así, mediante los blan-



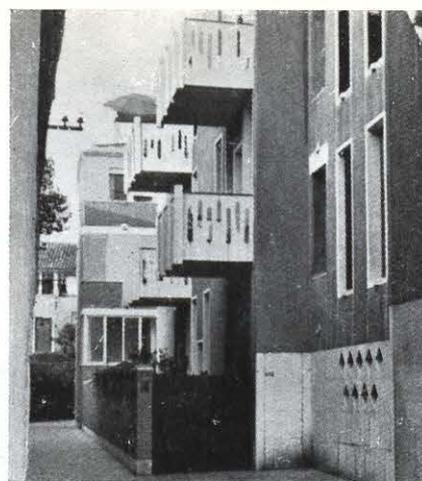
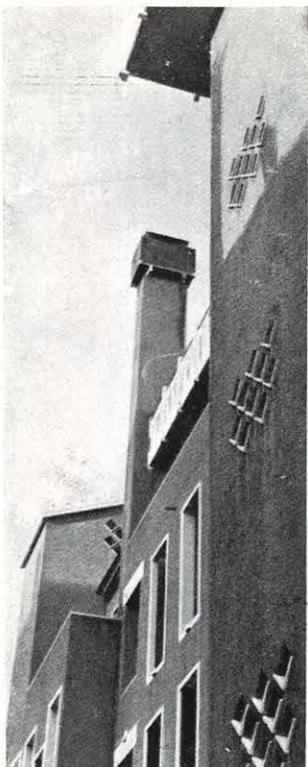
cos y los rojos, con la Venecia de siempre, que al desdoblar su imagen en la laguna, al romper mil veces su dibujo en el incierto espejo de las aguas, convierte la masa en pura sensación luminosa, en color.

Pero ¿no es caer en el pintoresquismo, preguntará alguno, no es afectación el plantear la arquitectura de este modo?

A mi modo de ver la obra de Gardella no puede entenderse como mero ejercicio mimético: no cabe hablar de pintoresquismo. Su virtud radica precisamente en el equívoco que supone no interrumpir el animado coloquio del muelle veneciano y ser fiel a una concepción actual de la arquitectura. Creo que así podrá admitirlo quien estudie un poco la composición de la casa. El esquema de modulación no es rígido y, si bien algunas veces está claramente definido, como en el grupo de ventanas centrales, pronto se hace más complejo y se dibujan nuevos y sutiles ejes, se rompe y se quiebra, a instancias del trazado en planta, para cobrar, por último, unidad rotunda en la balconada, delicado acento en el que Gardella ha condensado toda su emoción ante el pasado y todo su respeto para con Venecia.

La balconada es, por otra parte, el elemento de que se ha servido Gardella para dar coherencia expresiva a ambas fachadas, siendo obligado el reconocer que la fachada lateral, con su juego, a veces dramático, de entrantes y salientes, no es inferior a la que, sin duda, desempeña un papel más importante, es decir, la del canal de la Giudecca. Quisiera





que quien leyese estas líneas se detuviese ante el dibujo de los balcones. Pues bien, Gardella, en la primera propuesta para la casa de le Zattere, como puede verse en el fotomontaje, contaba ya con los balcones, pero los definía incluyendo una cadencia horizontal, ajena a la tradición de la arquitectura veneciana, que, acostumbrada a contemplarse en la laguna, ha optado siempre por módulos verticales; más tarde, cuando se construyó la casa, los balcones se dibujaron de nuevo, dando una vez más prueba Gardella del rigor con que trabaja, y el vaivén de las aguas se presiente en la delicada filigrana que hoy vemos.

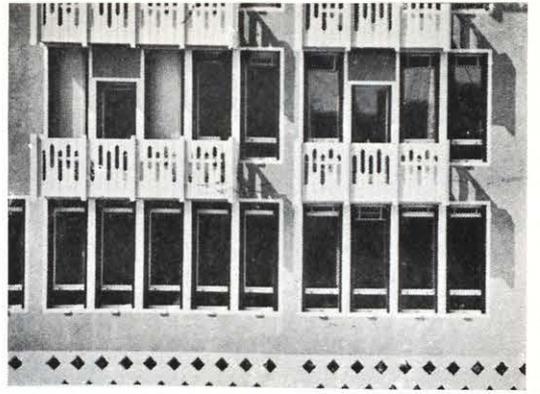
La lectura de las plantas es inmediata y no obliga a comentarios: el programa se ha resuelto correctamente. El arquitecto ha sabido, una vez más, huir de la tiranía de los lugares comunes, trazando sin prejuicios modulares los ejes que definen los muros de carga, resolviendo así la distribución con naturalidad envidiable; la escalera, sin ir más lejos, está perfectamente encajada en la trama de la estructura.

Sin embargo, subrayar el magnífico estado de conservación de la casa sí que es obligado. En su octavo año de vida la casa de Gardella está fresca y apenas si notamos en ella el paso del tiempo. La piedra, una caliza blancuzca, está más clara si cabe que el primer día. El enfoscado apenas si ha sufrido; se ven, sí, algunas goteras; es de esperar, por otra parte, que los años no lo empeoren. Bajo los balcones se hace sentir la acción del agua, como podrá apreciar el lector en algunas de las fotografías. Las carpinterías están como nuevas: el oscurecimiento se consigue mediante contraventanas a la vicentina, de robusta sección; la persiana veneciana va dentro.

El hecho es que la casa de Gardella consigue, sirviéndose de los datos que le proporciona la arquitectura anónima, instalarse en le Zattere de tal manera que su presencia escapará a más de uno y tan sólo quien esté interesado en ella será capaz de identificarla; Gardella ha logrado plenamente su objetivo.

Pero el que podamos pensar de este modo, el que la casa de Gardella merezca nuestros elogios, ¿no implica una desconfianza, u una falta de fe en las posibilidades de la arquitectura actual? Planteada la cuestión en otros términos, esta conciencia histórica, este respeto hacia el pasado, ¿no es síntoma de una consciente inferioridad?

En otros tiempos se construía sin plantearse la validez de un determinado ambiente y raros son los momentos en que el respeto a una obra ya realizada ha constraído, imponiendo limitaciones, el trabajo de un arquitecto. Un arquitecto del Renacimiento, valga por caso, no ponía en duda el valor universal de los tratados que manejaba cuando llegaba el momento de echar abajo una iglesia románica para levantar una nueva fábrica "a la romana" y, digámoslo sin reserva, elaborando los ambientes sucesivamente, la arquitectura ha es-



crito algunos de los episodios más brillantes de su historia, aunque tantas veces debamos al fogoso dogmatismo con que los miembros de una generación se adhieren a las nuevas ideas, la pérdida de monumentos en los que se condensaban el esfuerzo y el trabajo de siglos.

Venecia, ya que de ella estamos hablando, no constituye una excepción de la regla y así podemos hoy, al navegar por el Canal Grande, gozar de arquitecturas tan diversas como las de un Pietro Lombardo y un Longhena, un Sanmicheli y un Massari. El indiscutible encanto de piazza San Marco no podría explicarse sin la presencia de arquitectos tan dispares como Bon, Coducci, Sansovino y Scamozzi, que han ido modelándola con el correr de los años, derribando viejas construcciones y definiendo edificios encontrados estilísticamente; es más, el ala napoleónica tal vez sea el momento más indeciso de la plaza y es precisamente aquel en que un arquitecto, el milanés Giovanni Antolini, trató de redondear un ambiente miméticamente. Quizá la serena sensibilidad de Palladio intuyó el problema y, en tal caso, no sería fruto del azar el hecho de que sus tres obras fundamentales en Venecia, San Giorgio, el Redentore y la pequeña iglesia de la Zitelle, se encuentren en la otra orilla, en la Giudecca, libres de todo compromiso con la Venecia tradicional.

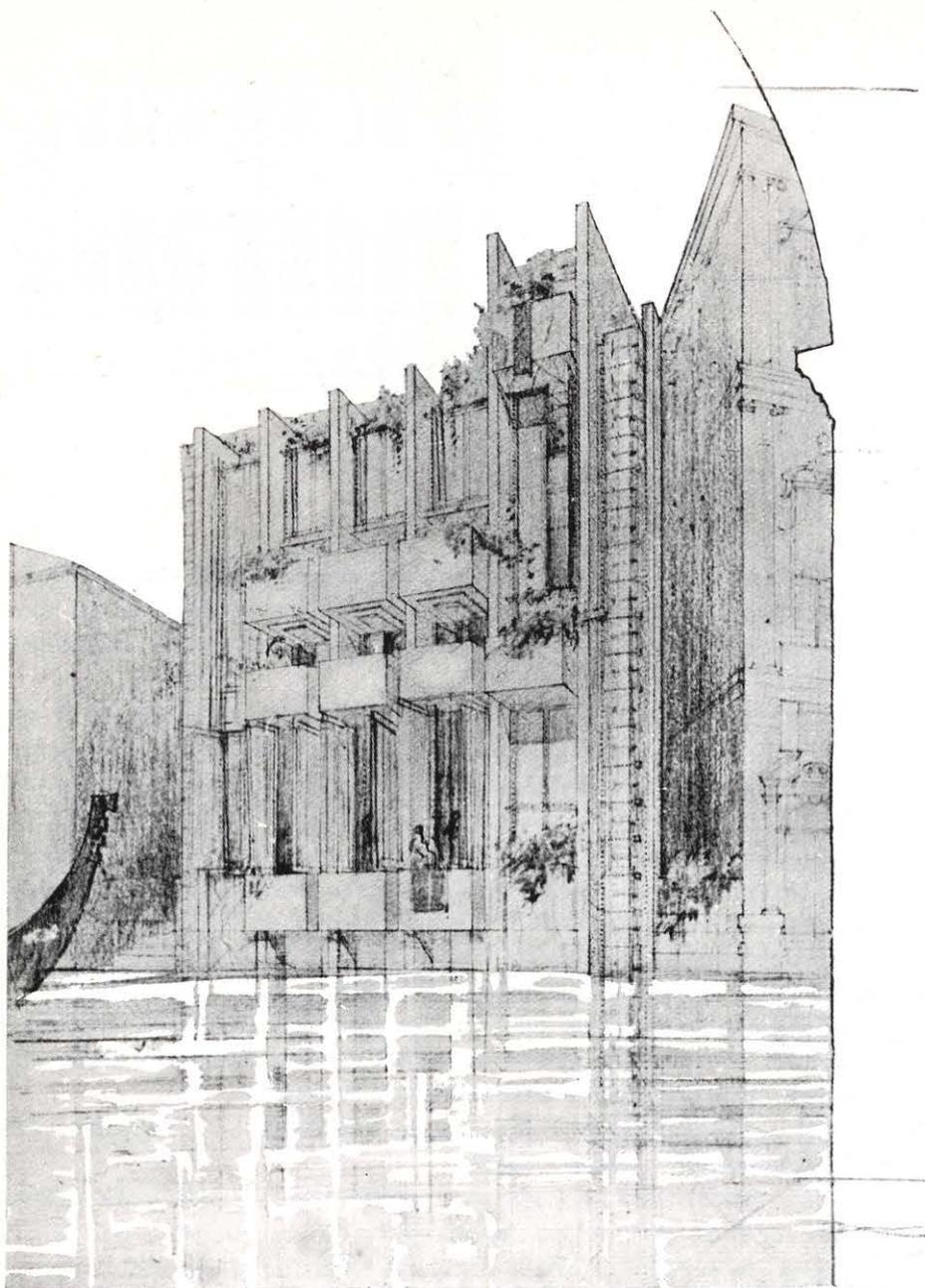
Volviendo al tema ¿puede, pues, entenderse como falta de fe en la capacidad de la arquitectura actual nuestro respeto hacia el pasado?

A mi entender, el respeto hacia el pasado, el respeto hacia un determinado ambiente, hacia un paisaje, es señal de madurez que alcanza quien ha comprendido que un dogmatismo a ultranza, lejos de suponer libertad, disminuye la capacidad creadora, proponiendo soluciones idénticas para problemas enteramente diversos. Si esta valoración de lo real, de lo concreto, frente a posibles utopías, frente a la tiranía de una ideología, puede entenderse como escepticismo es algo que escapa del campo crítico para entrar de lleno en problemas de otro orden que no intentaremos, en modo alguno, abordar: si nos hemos topado con él ha sido simplemente al estudiar una obra de arquitectura.

La obra de Le Corbusier supone, en nuestros días, la defensa de un dogmatismo a ultranza, con toda la fuerza operativa y dialéctica que un dogmatismo lleva consigo, llegando a momentos de arrebatado dramatismo con la ayuda de un lenguaje plástico que, al margen de toda posible discusión, Le Corbusier maneja, magistral e inimitablemente, obedeciendo a profundos dictados expresivos. Gardella define, en cierto modo, el extremo opuesto, instalándose, con exquisita sensibilidad, en un clima urbano, sin violencias formales, sin un *a priori* que haya forzado su tarea.

¿Debe Gardella tomarse como modelo, haciéndonos olvidar el legado de Le Corbusier? ¿Encierra la obra de Gardella un contenido didáctico?

Son preguntas que inevitablemente debemos formularnos y que darán pie a opiniones diversas, como admite la revista *L'Architettura* (véase una nota publicada en el núm. 37, noviembre 1958), en la que, tras de plantearse el problema de la validez didáctica de la obra de Garde, leemos: "... esta casa no tiene valor didáctico, constituye un peligroso precedente, no puede ser imitada sin graves inconvenientes. Es Venecia quien ha prevalecido sobre los principios de la arquitectura moderna"... , llegando a la conclusión de que no estaría mal el colgar, para evitar posibles equívocos, un cartelito en la casa que dijese "prohi-



bido imitar", aclarando inmediatamente los motivos que llevan a una tal prohibición: "se trata de una construcción genial".

La respuesta, pues, a las preguntas que nos hemos planteado entra ya dentro de lo estrictamente personal y no seré yo quien intente dar una solución unidireccional al problema, viniendo a cuento las palabras de Neutra cuando un estudiante le pidió un camino a seguir en ocasiones como ésta, palabras que ha recordado más de una vez Luis Moya y que, más o menos, equivaldrían a decir: "ante problemas de este tipo no caben recetas: se trata de encontrar un arquitecto con talento".

¿Qué hubiese hecho Wright en Venecia?

Afortunadamente podemos responder a esta pregunta, pues Wright dibujó, cuando los padres del arquitecto Masieri le encargaron la pequeña residencia de artistas que perpetua el recuerdo de su hijo, muerto en accidente de aviación cuando se dirigía a Taliesin, un precioso proyecto que, inexplicable y lamentablemente, las autoridades venecianas no aceptaron y que hoy sería no tan sólo uno más de los espléndidos monumentos que hacen de Venecia una ciudad de extraordinario interés para el arquitecto: sería una lección magistral ante un problema de fundamental interés.

Tal vez el proyecto de Wright, no ajeno a una visión romántica de Venecia que enlaza con Ruskin y Wagner, como agudamente ha señalado Argan, ayude al lector a resolver los problemas propuestos.