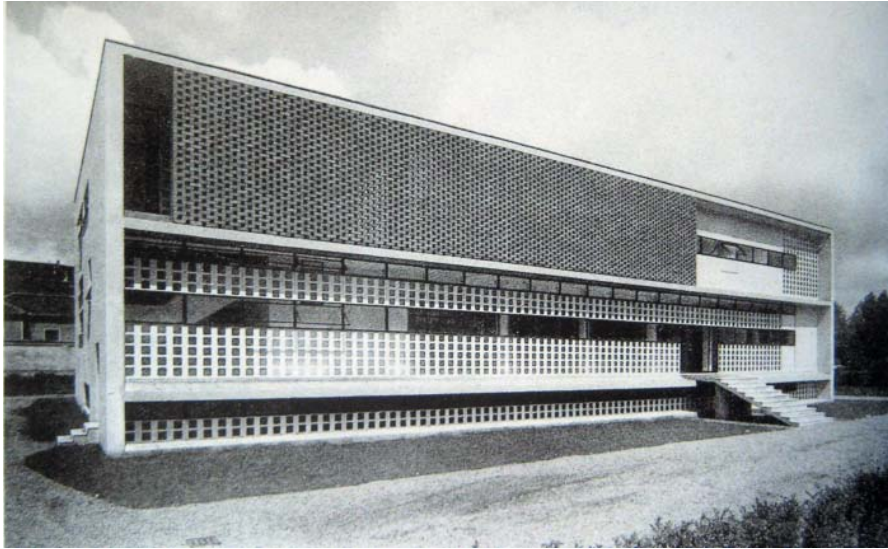


El plano como representación del volumen Dispensario antituberculoso en Alessandria (1933-38)

Jordi Ros

22



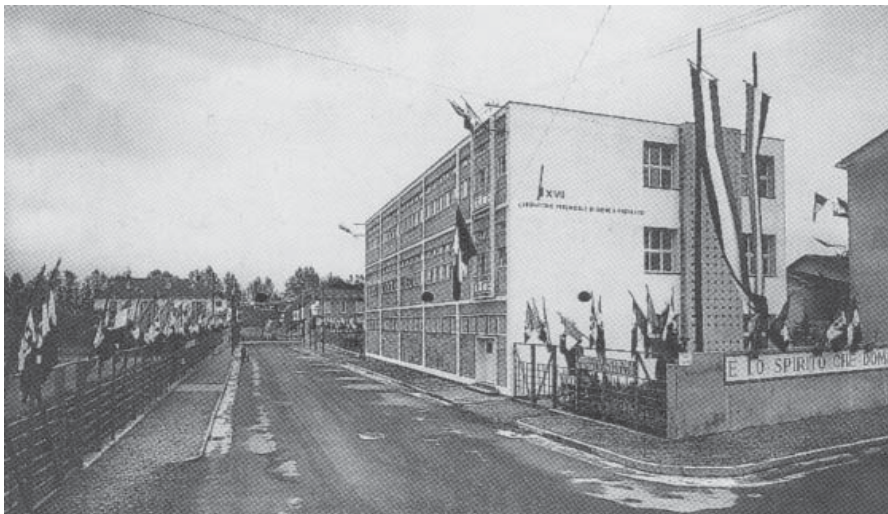
1

A inicios de 1990 tuve ocasión de coordinar un ciclo de conferencias en la ETSAB, dedicada a la “Arquitectura del Realismo en Barcelona”. Participaron buena parte de los arquitectos que construyeron las obras más emblemáticas de aquel episodio: Bohigas, Cantalops, Clotet, Correa, Domenech y Nadal. Se trataba del correlato de la edición del año anterior, que bajo el título “Arquitectura del Racionalismo en Barcelona” agrupó a un conjunto de arquitectos no menos relevante: Barba Corsini, Ballesteros, Bonet Castellana, Carvajal, Cosp, Lopez Iñigo, Mitjans y Tous. Cabe destacar, por alusiones reiteradas, las ausencias de Sostres, durante el primer ciclo, y las de Moragas y Coderch, durante el segundo, todos ellos fallecidos años atrás.

La idea había partido de Helio Piñón y fue desarrollada por un grupo inquieto de arquitectos jóvenes que repartíamos desconocimiento y admiración desigual por aquel conjunto de nombres que engrosaban cada una de las correspondientes listas. No se nos escapaba que las jornadas tenían algo de ajuste de cuentas, pues se planteaba revisar críticamente una historia local construida mayoritariamente desde la perspectiva del Realismo.

El reconocimiento internacional de Gardella suele iniciarse cronológicamente a partir de sus obras de posguerra, no antes. En aquellos años sus proyectos ejemplificaban perfectamente los correctivos al Movimiento Moderno que centraron los últimos CIAM, en los que

2



el arquitecto participó. No es pues de extrañar que fuese, conjuntamente con Aalto¹, el arquitecto extranjero más reconocido, durante el ciclo de conferencias del Realismo, pero ni tan solo fuese mencionado en el ciclo anterior del Racionalismo, en donde los arquitectos del grupo de Como acapararon buena parte del protagonismo de las referencias arquitectónicas italianas.

Sin embargo alguno de los primeros proyectos de Gardella, como el de la obra que trata este escrito, el Dispensario de Alessandria, merecen sin duda figurar entre los edificios racionalistas italianos más relevantes. Gardella, como Coderch, era arquitecto de difícil encasillamiento, en parte debido al antidogmatismo del que el arquitecto milanés siempre hizo gala. Así, más allá de consignas ideológicas y convenciones estilísticas, Gardella concibe una única arquitectura que se sustenta en verdades constructivas dispuestas al servicio de un programa de necesidades, como estímulo último de su forma arquitectónica. Desde esa angulación personal desaparecen las etiquetas y emerge el arquitecto que hurga en la Técnica sin apriorismos. No es pues de extrañar que en unas declaraciones contenidas en la espléndida serie de entrevistas realizadas por Monestirolí en 1995², Gardella encabezase con el Dispensario de Alessandria la selección de obras que le interesaban especialmente de su trayectoria profesional: *“Me siento muy próximo al del Dispensario, porque me ha costado sangre y lágrimas. En aquel momento pensar la estructura independiente del cerramiento era difícil, mientras que hoy es un hecho normal. Entonces había otra mentalidad que no concebía este tipo de soluciones. Había paredes y columnas. Pero, paradójicamente, la preparación clásica me ha servido, porque en la arquitectura de las columnas un cierto principio de independencia ya existe. Las columnas son siempre independientes del muro. También estoy*

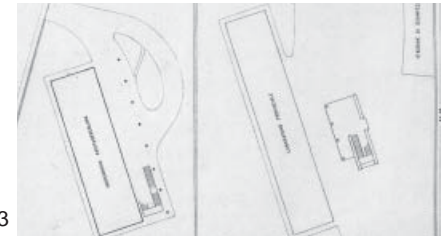
satisfecho de haber proyectado los comedores de la Olivetti, la Casa alle Zattere, el Teatro de Vicenza y la Escuela de Arquitectura de Génova”.³

El origen del encargo obedece a la especialización en arquitectura hospitalaria y asistencial del estudio de su padre, el ingeniero civil Arnaldo Gardella. A su muerte, Ignazio Gardella, a la sazón estudiante de Ingeniería Civil⁴, se sitúa al frente del estudio que su padre compartía con el también ingeniero Martini. Ese mismo año Gardella obtiene la licenciatura y se matricula en la Escuela de Arquitectura.⁵ Con su irrupción, el estilo milanés al uso, el Novecentista, con el que se proyectaba en el estudio, dejará paso a la arquitectura racionalista que practican sus jóvenes amigos arquitectos milaneses.⁶

A sus veintiocho años, Gardella recibe su primer y doble encargo público: El del Dispensario Antituberculoso y el del Laboratorio Provincial de Higiene y Profilaxis, ambos en Alessandria. Desde el inicio del proyecto, a pesar de las notables diferencias formales que separan al Dispensario del Laboratorio, en parte motivadas por la diversa ambición con que se aborda sus respectivos programas, Gardella se empeña en relacionar visualmente ambas construcciones. La secuencia de las sucesivas versiones del emplazamiento de ambos proyectos durante sus dos años de gestación, da cuenta de ello.

Gardella contiene cada programa en un volumen prismático y los dispone en paralelo, construyendo un espacio vacío intermedio que relaciona visualmente sus fachadas principales. En la primera versión, al dictado canónico racionalista, su emplazamiento prioriza la orientación sobre la alineación a la calle. En las restantes, pesar de que la distancia de separación en paralelo entre equipamientos se mantiene, la nueva disposición se alinea a la calle, que

1. Vista exterior del Dispensario
2. Vista exterior del Laboratorio
- 3-6. Emplazamiento del Dispensario y del Laboratorio: secuencia de sucesivas versiones



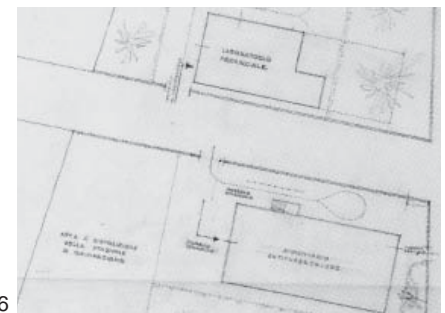
3



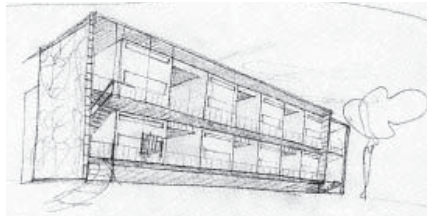
4



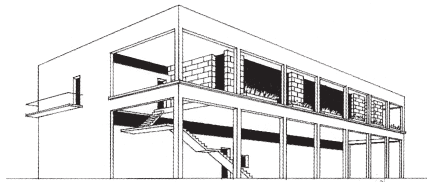
5



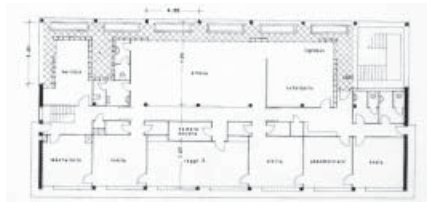
6



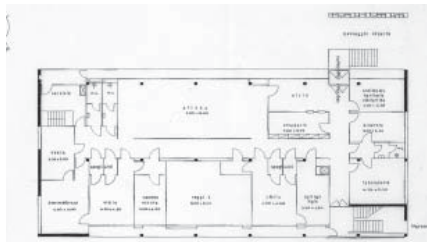
7



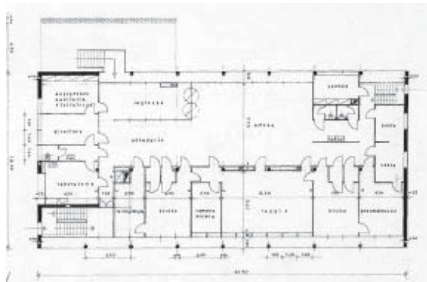
8



9



10



11

atraviesa el espacio vacío central. El escorzo inicial, da paso sucesivamente a una visión cercana, más frontal. La última versión, fechada a inicios de 1937, con el proyecto ejecutivo prácticamente cerrado, muestra la sorprendente inversión de posición de ambos equipamientos en el solar y, por consiguiente de la orientación de cada uno de ellos, que intercambian por tanto fachada anterior y posterior.⁷

Ya desde la primera versión Dispensario y Laboratorio comparten la preocupación por el acceso peatonal y rodado dentro de la parcela, así como por su desembarque a cubierto. El Laboratorio, incorporando un palio de acceso, soportado entre la edificación y un cuerpo exento que contiene las escaleras. En cuanto al Dispensario, el cerramiento se retrasa una crujía en Planta baja para ofrecer un espacio porticado de acceso. A pesar de que en las propuestas definitivas de ambos equipamientos estos espacios de transición desaparecen, las escaleras, siempre exentas, mantendrán el protagonismo en los respectivos sistemas de acceso.

A partir de mediados del siglo XIX, la evidencia del carácter contagioso de la tuberculosis, así como la creencia en las bondades fisiológicas de la altura, para la curación de la enfermedad, determinan la aparición de unas instituciones aisladas y climatológicamente favorecidas, denominadas genéricamente "Sanatorios para tuberculosos". Su rápida extensión dio lugar a una etapa de la Medicina moderna: la era del movimiento sanatorial, que dejó ejemplos arquitectónicos tan notables como el sanatorio antituberculoso Purkersdorf (1903), de Hoffmann, en las afueras de Viena, el Zonnestraal en Hilversum (1925-28), de Duiker y Bijvoet's, o el Sanatorio Antituberculoso de Paimio (1929-33), de Aalto. Al poco tiempo, en los núcleos urbanos aparecen unos equipamientos

sanitarios que avanzan el diagnóstico de la enfermedad: los dispensarios, entre los que destaca, además del citado Dispensario de Gardella y Martini, el Dispensario Antituberculoso de Sert, Subirana y Torres Clavé (Barcelona, 1933-37) de absoluta coincidencia cronológica.

Todos estos proyectos se sitúan entre el descubrimiento de los rayos X, a principios de siglo, lo que permite diagnosticar la enfermedad, y la aparición afortunada de los antibióticos, a mediados de los cuarenta, que comporta la remisión de la tuberculosis y de los correspondientes equipamientos. Las diversas consignas de las Autoridades Sanitarias, implícitas en el redactado de los programas de equipamientos, así como la interpretación que los arquitectos hacen de los mismos, da cuenta de las incertezas científicas del momento. "Cuando realicé el dispensario hice de Director Técnico, de Director Sanitario. Incluso investigué sobre la tuberculosis, todo esto para entender de qué edificio se trataba".⁸

Fruto de estas reflexiones, Gardella plantea una organización espacial de las plantas que choca frontalmente contra las convenciones establecidas por el Ministerio de Sanidad al uso: "En aquellos años había un modelo gubernativo de dispensario que preveía un esquema distributivo irracionalmente simétrico con salas de espera separadas para hombres y mujeres, porque se consideraba que la tuberculosis era una enfermedad vergonzosa y sexualmente estimulante. Tratándose de un dispensario, es decir de un lugar de diagnóstico y no un lugar de curas, como sería un sanatorio, no había razones y era incluso contraproducente, separar las salas de espera. He previsto por tanto un único gran espacio de espera, muy luminoso, común a hombres y mujeres desde el que acceder directamente a los distintos espacios para la consulta médica, así como para las pruebas de laboratorio y radiología".⁹

En la propuesta definitiva del Dispensario, a diferencia de las versiones previas, todas ellas de dos plantas, el programa aumenta en superficie debido a la incorporación tardía del "Consortio Antituberculoso Provincial" (un ente administrativo que goza incluso de acceso independiente), y se organiza en tres niveles:

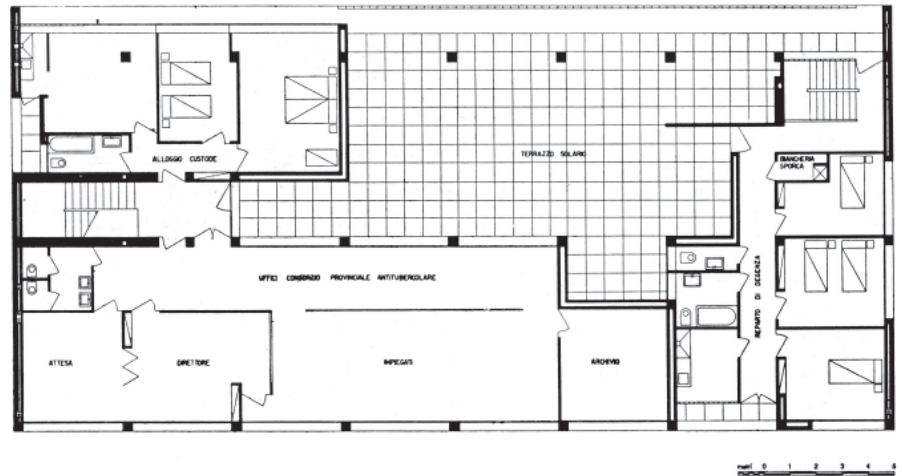
- Una planta semisótano, que aloja las dependencias técnicas y de servicios.
- Una planta baja, algo elevada sobre la cota del terreno, en donde se disponen los servicios públicos generales de atención y diagnóstico (consultas, rayos X).
- Una planta superior, esencialmente destinada a los usos administrativos mencionados y a la hospitalización diagnóstica, que contiene un solárium para los pacientes (terapia considerada entonces fundamental).

El análisis de las distintas versiones de las plantas del Dispensario permite extraer unas constantes que, con variaciones, resisten la evolución de las versiones y dan cuenta de las prioridades de Gardella al abordar el proyecto:

- La prevalencia de un recinto rectangular en planta, de proporciones cercanas al doble cuadrado y de superficie aproximada a los 500 m².
- El cuidado en la construcción de su sistema de acceso y, en particular, en la resolución formal de la escalera exterior, diversa en cada una de las propuestas. La versión definitiva es la única que opta por una aproximación frontal al edificio frente al resto de entradas tangenciales, en parte motivado porque en versiones anteriores, el acceso quedaba en la fachada posterior.
- El protagonismo de la sala común de espera, siempre orientada a Sur, alrededor de la cual se articulan el resto de dependencias. Este criterio prevalece al de cota a la que se sitúa, diversa en las sucesivas versiones.
- La utilización de una retícula estructural de pilares de hormigón, de dos

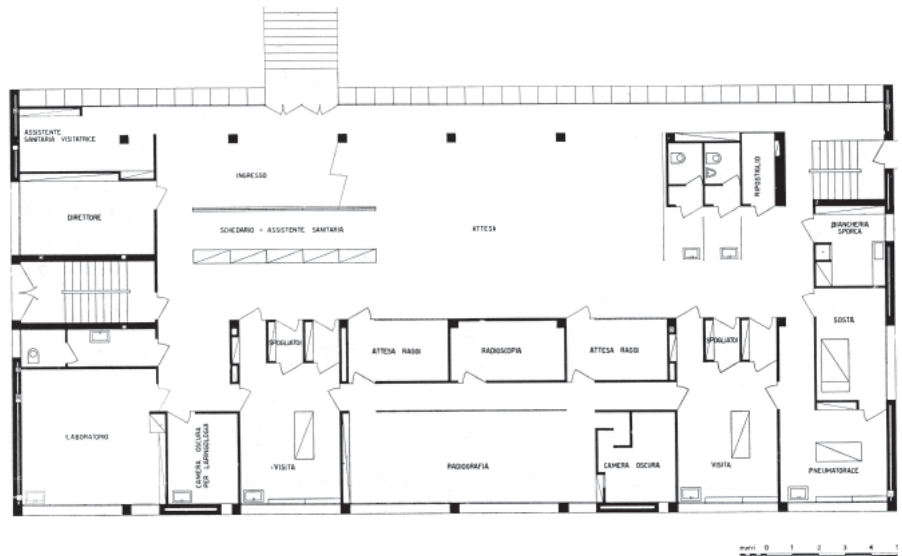
- 7 y 8. Versión preliminar. Perspectivas
- 9. Versión preliminar. Planta primera
- 10 y 11. Versiones preliminares. Planta baja
- 12. Versión definitiva. Planta primera
- 13. Versión definitiva. Planta baja

12



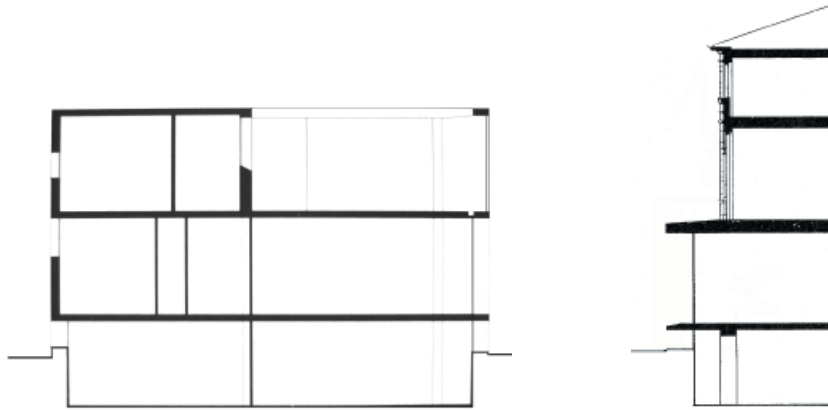
25

13



Ignazio Gardella. Villa Borletti, 1933-36

14. Comparación entre la sección del Dispensario y de la Villa Borletti
15. Vista aérea
16. Planta baja antes y después de la ampliación
17. Vista exterior de la ampliación



26

crujías en sentido transversal, y siete crujiás en sentido longitudinal (ocho en las versiones posteriores).

- La continuada preocupación entre la relación estructura-cerramiento. Mientras que en la primera versión, la estructura se sitúa en el perímetro rectangular, quedando absorbida por los muros de cerramiento, en las versiones posteriores se tantean diversos retrocesos respecto las dos fachadas longitudinales.¹⁰

Con todo, las plantas del Dispensario, a pesar de recoger decisiones fundamentales del programa, más que del proyecto, no constituyen el documento más relevante de la propuesta. Es, por el contrario, la sección, la que inaugura los movimientos esenciales.

La sección definitiva del Dispensario remite claramente a la de la ampliación de la Villa Borletti (1933-36), proyectada meses antes, en donde Gardella reinterpreta en clave moderna la tribuna del ala opuesta de la villa. La operación pone de manifiesto la influencia neoplástica que Gardella se reconoce en aquellos años, avivada tras su viaje a Alemania, y personalizada en Mies, del que visita su pabellón en Barcelona.

En ambos proyectos Gardella eleva medio nivel la planta baja respecto la cota del terreno. *“Es un aspecto que distingue la estructura portante de los elementos soportados, que ayuda a entender el edificio apoyado en pocos puntos. En aquel período esto para nosotros eran principios sagrados. En el fondo nos sentíamos como en una minoría religiosa que practicaba otra religión oficial, distinta del monumentalismo. En el fondo los milaneses éramos afortunados pues teníamos su mejor versión, el Novecento”.*¹¹

Además de la elevación, ambas secciones comparten el retroceso del cerramiento, con independencia de que en la Villa Borletti la estructura exenta se muestre en fachada, mientras que en Alessandria ésta se amagada tras ella.

15 El volumen cede protagonismo al plano.



Las decisiones recién expuestas en planta y sección trazan la senda de la fachada Sur, que concentrará el protagonismo icónico indiscutible del proyecto. Será en gran medida ese alzado, el principal responsable de que el Dispensario de Alessandria, a pesar de pertenecer biográficamente a la etapa formativa de Gardella, sea considerado como una obra italiana fundamental del período de entreguerras.

Si atendemos a los intereses formales que presiden las otras tres fachadas del proyecto, el alzado sur parecía abocado a completar la construcción de un volumen prismático masivo, acorde con los criterios estilísticos canónicos de las obras contemporáneas del racionalismo italiano. Por el contrario, llegado ese punto, Gardella recupera el registro de la Villa Borletti. La separación entre tratamiento de esa fachada y el del resto de ellas es tal, que admite la misma distancia conceptual que Gardella establece entre las fachadas existentes de la Villa Borletti y la que éste propone para su ampliación.

En ese sentido no parece exagerado afirmar que el arquitecto acomete la fachada Sur del dispensario como si ésta fuera una ampliación de un proyecto realizado anteriormente por el propio arquitecto. Entre esa fachada y las restantes transcurre efectivamente un tiempo arquitectónico.

A menudo se ha destacado la importancia de la modularidad del proyecto, incluso como explicación última de la fachada Sur, algo que el propio Gardella se encarga de matizar años después. *“Para el Dispensario, he partido proyectando todo el edificio sobre la base de un módulo de 25 cm horizontal por 35 cm en vertical, porque 25 era un cuarto de metro y 35 era un submúltiplo de la altura de la pared. Por aquel entonces el módulo era una manía queafortunadamente hoy hemos abandonado. Por ejemplo, toda la altura del cerramiento estaba dimensionado en base al mó-*

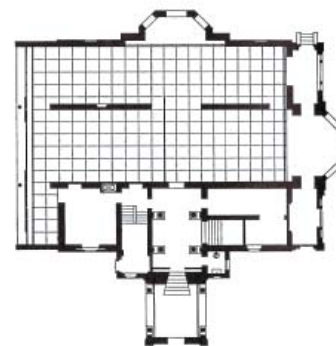
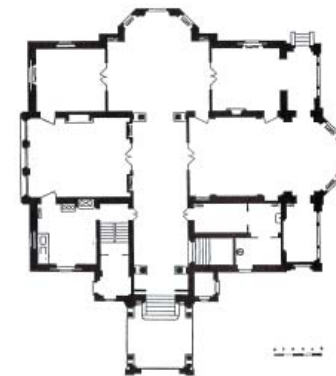
*dulo, pero después tuvimos que dejar dos centímetros y medio de tolerancia, para meterlos en obra, así que, ¡Adiós al módulo!”...“Es, por tanto una regla conceptual, que tiene una razón de ser para verificar las relaciones entre las diversas partes, y para la prefabricación. No creo que el dispensario se lea como un edificio construido a partir de un módulo”.*¹²

Para la construcción formal de esa fachada, más bien cabe interpretarla como correlato del programa: Gardella exige a la fachada sur mucho mayor paso de luz que de vistas. La iluminación natural que se filtra a través de la fachada debe alumbrar generosamente los espacios interiores pero, a su vez, el cerramiento debe preservar con celo la intimidad de sus moradores. Ello se resuelve a través de veladuras. En concreto, dos: un muro traslúcido de pavés, que adiciona la acotada luz que penetra a través de los ventanales, y una celosía de obra que delimita verticalmente el solárium de la terraza superior.

El antidogmatismo del que hizo gala a lo largo de toda su trayectoria profesional (ejemplo de ello es su descreimiento confeso sobre los principios del Movimiento Moderno) le permite a Gardella hurgar técnicas y materiales provenientes de arquitecturas dispares.

- El muro de pavés, alumbrado en la arquitectura industrial, está ya presente en edificios reconocidos de la arquitectura racionalista, ejemplarizada en la *maison de verre* de Pierre Chareau (París, 1928), consultorio de notable similitud con el programa del Dispensario.

- La celosía de obra, que volverá a utilizar en el proyecto del la Capilla-altar en Varinella (1936), remite sencillamente a las construcciones agrícolas de la llanura padana. *“No comparto la opinión de que he usado la solución de la celosía de obra como homenaje a la arquitectura rural. La he usado porque la veía continuamente a lo largo de la carretera de Milano a Alessandria”.*¹³

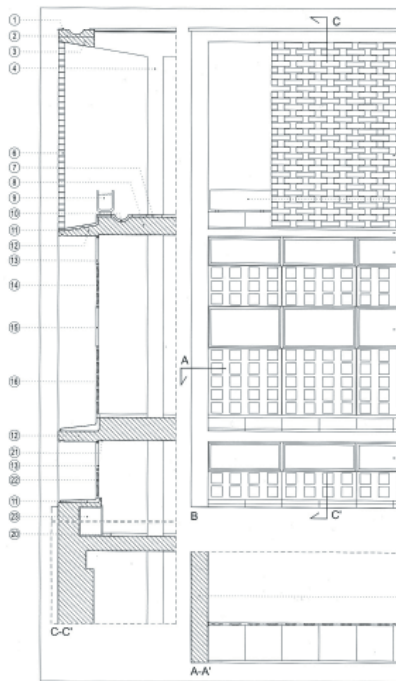


16

27



17



28

Como precedente común, en la Bauhaus de Weimar, Gropius, Mies i Breuer ejercitaban ya el uso de diversas texturas e introducían a los estudiantes el sentido del tacto, en donde las distintas aplicaciones del vidrio y del ladrillo tenían un protagonismo destacado.¹⁴

Pero lo relevante de la fachada no es tanto la incorporación de estos dos materiales, como la relación que Gardella establece entre ellos. "He querido dar a toda la superficie una doble transparencia, la del vitrocemento con las piezas de pavés separadas unas de otras pero inscritas en una retícula, y la de celosía de obra. En cierto sentido se debía sentir la superficie como si fueses tejida con dos mallas diversas".¹⁵

Para acentuar la condición planar de esa fachada, Gardella propone una construcción neoplástica en la que se establecen unas relaciones geométricas cruzadas: entre el macizo enfoscado y los muros de pavés; y entre la celosía superior de obra y la escalera de acceso.

En este refinado proceso de formación del alzado, las ventanas aparecerán al final, cuando la fachada ha sido ya trazada. No ejercen protagonismo. Se trata más bien de rasgadas de transparencia que acentúan la horizontalidad marcada por la partitura de los forjados.

En esa trabazón compositiva, la posición de la escalera se antoja fundamental. Es el epicentro sobre el que basculan las diferentes relaciones visuales que conforman los elementos del alzado. De ahí el enojo de Gardella cuando la comisión, en aras a la decencia moral, desplazó su posición al centro de la fachada, a fin de compartimentar una sala de espera común eventualmente lujuriosa.¹⁶

Sesenta años después, favorecido por la coyuntura y por su longevidad, el maestro milanés, en colaboración con su hijo Jacopo, recibió el encargo de rehabilitar el Dispensario de Alessandria. A sus noventa años, Ignazio Gardella pudo dejar las cosas y la escalera en su sitio.

21 Toquemos madera.

Notas:

1. "Rogers decía que Aalto no tan solo era el mejor arquitecto finlandés, sino que también era el mejor arquitecto italiano". Monestiroli, A. *L'architettura secondo Gardella*. Laterza, 1998, pp.19
2. Monestiroli, A. *L'architettura secondo Gardella*.
3. Monestiroli, A. cit.pp.11
4. "Mi decisión de laurearme en ingeniería, además de rebelión familiar, tenía que ver con la asunción de una cierta idea de modernidad vinculada a la parte técnica del proyecto respecto a lo que se denominaba "omato"... "El hecho de haber cursado Ingeniería me liberó del mito de la técnica, que estaba en las raíces del Movimiento Moderno y que condicionó a tantos arquitectos. Porque debo decir que la Técnica fascina siempre mucho a los que no conocen bien su lógica". Monestiroli, A. pp.17
5. Al cabo de dos años, por diferencias personales, abandona los estudios de Arquitectura, que no finalizará hasta 1949 en Venecia, donde entra a impartir la docencia.
6. "En el campo de la arquitectura, entré en la mitad de los años treinta, agregándome al grupo milanés de arquitectura, de los que formaban parte Terragni, Lingeri, Figini y Pollini, Pagano y Bottoni, junto con otros arquitectos algo más jóvenes, como Albini y Palanti, BBPR, Romano, Mucchi". Gardella, I. *Los últimos ocho años de la arquitectura italiana. Reflejos en el ojo de un arquitecto*, 1985 pp.223
7. De entre la profusa documentación gráfica sobre el autor, destaca la excelente publicación de Stefano Guidarini *Ignazio Gardella nella architettura italiana*, que permite reseguir la evolución cronológica del proyecto.
8. Monestiroli, A. pp.13
9. Vitale, D. *Ignazio Gardella. Arquitectura*. Revista de COAM 259, 1989, pp.11-19
10. Ese empeño ejemplifica con precisión su concepción tectónica de la forma. "Yo siempre he afrontado el tema de la Arquitectura partiendo de la construcción" Monestiroli, A. pp.18.
11. Monestiroli, A. pp.32
12. Monestiroli, A. pp.30
13. Monestiroli, A. pp.31
14. Rasmussen, S.E. *Experiencia de la arquitectura*. Ed. Reverté, Barcelona, 2004
15. Gardella, I. *Los últimos ocho años de la arquitectura italiana. Reflejos en el ojo de un arquitecto*, 1985.
16. "La historia de la arquitectura moderna está llena de conflictos con la Comittenza. Pensemos en la casa en la Michaeler Platz de Loos, o en el Novocomum de Terragni. Esto demuestra que una de nuestras mayores dificultades es hacer comprender el sentido de nuestro trabajo". Monestiroli, A. pp.11



19



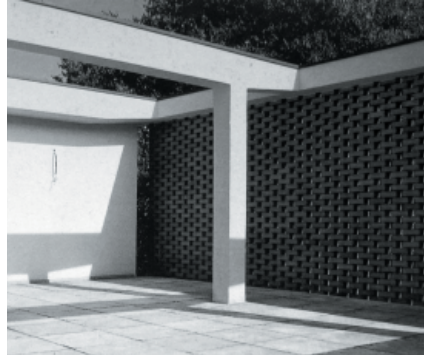
20



21

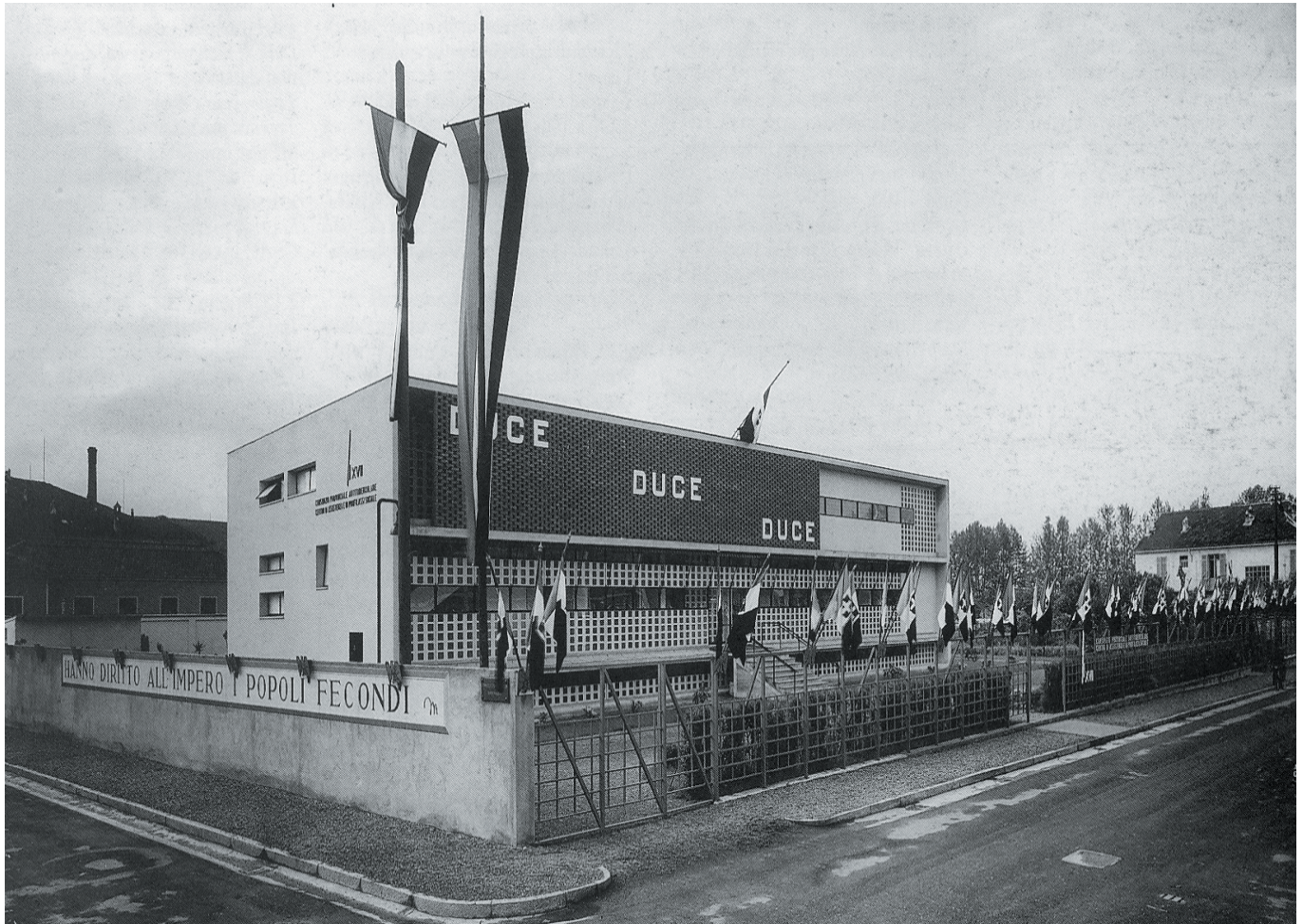


22



23

18. Sección constructiva de la fachada
19. Alzado sur. Relación compositiva de la celosía de vidrio. Fotomontaje del autor
20. Alzado sur. Relación compositiva entre la celosía de obra, la puerta y la escalera del acceso. Fotomontaje del autor
21. Alzado norte. Tramado oscuro sobre huecos de fachada
22. Sala de espera
23. Solárium
24. Fotografía realizada el día de la inauguración. La imagen reproduce la posición central de la escalera, desplazada en obra por la Comisión Estatal de Sanidad



24