

La Casa en Frigiliana

Manifiesto rudofskiano
de la domesticidad contemporánea

Mar Loren

Antecedentes en su puesta en valor y protección

La puesta en valor patrimonial y la protección de La Casa se consigue gracias a una labor continuada e intensa que culmina con su declaración como monumento en 2011. El Centro José Guerrero comienza en 2005 un papel activo en su defensa, acción a la que se sumó el Austrian Museum of Applied Contemporary Art (MAK). El Registro Andaluz de Patrimonio Contemporáneo (RAAC), redescubriría asimismo la obra rudofskiana en el marco de la investigación arquitectónica.¹ El RAAC integra una labor de investigación crítica del discurso patrimonial aplicado a la arquitectura del Siglo XX en Andalucía y la praxis de su protección. La obra de Rudofsky ha sido la única obra propuesta para su protección como BIC (Bien de Interés Cultural) en la categoría máxima de Monumento. Su declaración como tal en 2011, sin embargo, no ha frenado las transformaciones a las que sus actuales propietarios le han sometido en los últimos años.² La escala menuda de esta construcción doméstica, la fragilidad de sus valores patrimoniales y el carácter privado de la misma han dificultado la protección real de esta pieza valiosa de la historia de la arquitectura contemporánea.

Su estudio pormenorizado hace posible contrastar por vez primera la documentación gráfica monográfica tanto de los fondos la *Getty Research Library* en Estados Unidos con toda la documentación de la *Bernard Rudofsky Estate Vienna* en Austria. Esta labor investigadora hace posible desvelar su propuesta integral para el habitar contemporáneo, así como su búsqueda transdisciplinar de una forma de vida plena, que trasciende la disciplina arquitectónica.

*Life as a voyage, travel as a lifestyle*³

La importancia del viaje en la trayectoria rudofskiana implica no sólo un contacto circunstancial con los ambientes distantes que conoció, sino también el acto de habitarlos, hecho que le proporciona una profundidad complementaria que le permite incardinar su producción crítica y arquitectónica vinculándola a los lugares donde fijó su residencia, entre ellos, España. Andalucía ocupa un lugar destacado por la ocupación de su propia obra, que le fuerza a una reflexión más íntima sobre sus formas de vida y su paisaje.

Desde sus años de estudiante en la Technische Hochschule en Viena (1922-1928) la vocación viajera de Rudofsky está muy presente. Visita Bulgaria, Turquía, Suiza, Francia e Italia. En 1931 termina su tesis doctoral sobre las estructuras abovedadas de hormigón de las casas cueva en las Islas Cícladas, en Grecia. Desde 1932 hasta 1938 vive en Italia entre Capri, Procida y Milán, con alguna incursión ya a los Estados Unidos. En 1938 se traslada a Latinoamérica y vive en Buenos Aires, Río de Janeiro y Sao Paulo. En 1941 fija su residencia en Estados Unidos. En 1969 adquiere la parcela en Andalucía y comienza a vivir a caballo entre Frigiliana y Nueva York.

Tras esa trayectoria nómada marcada por el viaje como estilo de vida y forma de conocimiento directo, Bernard y Berta Rudofsky fijan en el paisaje mediterráneo el lugar donde construir su propia casa. Estamos por tanto hablando de la construcción de un universo doméstico propio, de un testimonio último en el contexto de una producción escueta, formalizada en siete obras construidas.⁴ La consideración de su última obra

como manifiesto crítico del habitar contemporáneo se confirma en la afirmación de Rudofsky como crítico polémico, pero nunca como reformista; su objetivo era el de provocar a través de una crítica irreverente y subversiva, pero no reformar a sus habitantes. Las casas que hizo para sus clientes indagan en sus conceptos del habitar contemporáneo desde la apuesta por la arquitectura tradicional, aunque adaptadas a la especificidad de sus moradores, sin imponer hasta las últimas consecuencias su aproximación holística e integral de nuevas formas de vida.

The choice of place

*Man's physical freedom manifests itself no doubt in his ability to choose the place on earth where he wants to live. Whereas immature reflection tends to judge by usefulness alone, a discriminating mind may ask its share of beauty.*⁵

La crítica rudofskiana aborda la sabiduría en la implantación del lugar, cuestionando si los parámetros únicamente funcionales son capaces de explicar su elección, con el convencimiento de que existe una búsqueda necesaria de la belleza, de una intensa experiencia del espacio que elegimos como hábitat. Reivindica así la tradición arquitectónica fiel al lugar y a su carácter litúrgico, afianzando el carácter fenomenológico y sensitivo que nos une a él a través del sobrecogimiento de la experiencia vital y estética.

Su descubrimiento y reivindicación de los valores de nuestros paisajes mediterráneos no era nuevo; pueblos andaluces como Casares, Mijas o Mojácar; cementerios como de Almuñécar o Sayalonga; velas sobre las calles de Sevilla y Cádiz; arquitecturas obviadas en nuestra historia de la arquitectura se presentaban en 1964 en la exposición *Architecture without architects. An introduction to Non-pedigreed Architecture* en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York –y en publicaciones posteriores– junto con otras arquitecturas tradicionales, anónimas y desconocidas en Italia, Grecia, China, Japón, Turquía o Pakistán, entre otros países.

Con una idea expositiva que escapa de las cronologías o de las distinciones geográficas –de centros dominantes frente a periferias– Rudofsky construye una espacialidad en la que conviven arquitecturas muy distantes en el tiempo y en el espacio. Propone el desmantelamiento del paralelismo asumido entre arquitectura tradicional y mundo subdesarrollado, especificando valores de los que tenemos que aprender como la serenidad, evidencia tangible de formas de vida más humanas e inteligentes, en contraste –y dice textualmente– con la lacra de la arquitectura de Estados Unidos, provocando una reacción en los arquitectos y sus instituciones.⁶

Los valores que encomiaba en estas formas marginadas de edificación no se limitaban a la arquitectura como elemento construido, sino que abarcaban su dimensión urbana y paisajística. La topografía, su fuerza estética y su sabia interpretación en las implantaciones urbanas tradicionales, es una constante en la evaluación de los asentamientos que incluye en sus publicaciones. En el apartado titulado «Hill Towns», en *Architecture without architects*, aparece destacada Mojácar (Almería) –en la parte oriental de la costa andaluza a la que pertenece Frigiliana– junto a los pueblos italianos mediterráneos de Positano y Anticoli Corrado,



Fig. 1. Mojácar, Almería. Vista general, presentada por Bernard Rudofsky como modelo de las «Hill Towns» en *Architecture without architects*, (Nueva York: MoMA, 1964). Fotografía de José Ortiz Echagüe

pero también junto al paisaje sobrecogedor de las comunidades de Dogons Bandigara, Mali. Mojácar, que Rudofsky considera como de las más espectaculares, es de los pocos lugares a los que dedica más de una fotografía en el catálogo, y le sirve para advertir de los peligros de la globalización, al respecto de la pérdida de diversidad y especificidad que cada lugar posee.

En este sentido, el turismo lo entiende como una forma más de consumo. El fenómeno del turismo litoral contribuye así a la destrucción de los valores locales y plurales, homogeneizando, con hoteles y apartamentos construidos en un falso vernacular los paisajes de nuestra memoria:

*Mojacar, in the province of Almería, used to be one of the most spectacular Spanish hill towns until last year when tourism caught it up with it. The houses shown in the photographs were torn down or are being torn down, to make space for parking lots, hotels, apartment houses and villas designed in bogus vernacular...*⁷

Las fotografías de Mojácar de José Ortiz Echagüe incluidas en el catálogo ofrecen una mirada histórica a las Hill Towns en los años 30 –sus valores característicos ya habían sido destruidos cuando montó la exposición. Las instantáneas de los paisajes españoles de Ortiz Echagüe se convertirían así en un referente para Rudofsky.⁸ [Fig. 1]

Aunque Rudofsky ya había conocido algunos emplazamientos concretos como Casares, su contacto prolongado con el litoral andaluz se produjo con la fijación de su residencia. En 1977 –cuando su casa de Frigiliana ya llevaba varios años en pie– publicó *The Prodigious Builders*, continuación natural de *Architecture without*

architects, con el que propone una historia alternativa de la arquitectura. El subtítulo del nuevo libro hace hincapié en la denuncia de las arquitecturas que han sido ignoradas o rechazadas en la historia de la arquitectura: *Notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored*.⁹ En él incluye una fotografía tomada por él mismo en Frigiliana, una de tantas que realiza durante las temporadas de cinco o seis meses que pasaría en Andalucía a partir de 1969; se trata de una mujer encalando, ofreciendo la profundidad etnológica de los pueblos blancos del mediterráneo, desvelando asimismo la presencia permanente de la dimensión de género en su obra.¹⁰

Unit Architecture es el título con el que la exposición que acompañó al libro abordaría la reflexión en torno al uso del tipo en la definición del paisaje, reflexión que luego veremos recogida en su propuesta doméstica en Frigiliana. Rudofsky defiende que el uso inteligente de un tipo no tiene porqué producir un paisaje monótono y estandarizado; la adaptación inteligente del mismo a la topografía derivará en esa sabia implantación en el lugar, donde la tipología se hace específica para su ubicación, produciendo la fragmentación volumétrica que luego caracterizará al proyecto de su casa.

*“The use of a single building type does not necessarily produce monotony. Irregularity of terrain and deviations from standard measurements result in small variations which strike a perfect balance between unity and diversity.”*¹¹

En *Architecture without architects* aparecían pueblos del mediterráneo italiano como Pisticci junto a paisajes de Mijas¹² y Villahermosa en España. En todos ellos, la imagen de los muros encalados y los tejados a dos aguas se repiten, aunque diversificando la imagen del pueblo en la adaptación del tipo. La implantación de Casares, a tan sólo catorce kilómetros de la también costa occidental malagueña, se convierte en una de las referencias continuas de su imaginario en cuanto a la armonía en la implantación topográfica y a la inteligente adaptación del tipo; la muestra en sus conferencias, aparece en sus publicaciones, la revisita hasta los años ochenta, recogiendo en su colección personal de diapositivas imágenes de diferentes momentos.¹³ Otras de las arquitecturas andaluzas tradicionales recuperadas del olvido son nuestros bellos cementerios; arquitecturas prohibidas, paisajes ignorados dado el pudor de la cultura occidental en torno a la muerte. Rudofsky destaca el valor de las arquitecturas funerarias en distintos puntos del globo, y en particular los modestos camposantos de los pueblos mediterráneos. Alaba la esencialidad de sus formas, así como la sabiduría en su implantación —en el paralelo lógico con la ciudad de los vivos a la que estos espacios funerarios emulan con sus calles y plazas. Los cementerios andaluces aparecen en su publicación *The Prodigious Builders* junto a otras tipologías de apilamiento vertical, y encomiando la ausencia de ornato sin valor artístico, como es la estatuaria o la jardinería decorativa.¹⁴

Reivindica asimismo la sofisticación del habitar en las cuevas, desmontando su identificación con formas de vida primitivas. Durabilidad, versatilidad o reciclaje son términos que vincula a estas formas de habitar. Desde una perspectiva de sostenibilidad, le dedicaría una parte importante tanto en *Architecture without architects* como en *The Prodigious Builders*, publicando algún artículo monográfico en el que afirma que las cuevas son la solución para el hábitat del futuro.¹⁵ El Nueva York de los años sesenta tendría la oportunidad de conocer las cuevas de Almanzora en



Fig. 2. Bernard Rudofsky. La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Olivo preexistente, 1969-71. Diapositiva en color. The Bernard Rudofsky Estate, Viena

Almería,¹⁶ junto con arquitecturas excavadas de Grecia, Túnez, Francia, Estados Unidos o China. Las cuevas de Guadix o de Setenil están presentes también en los itinerarios andaluces de Rudofsky, como testimonio en su colección de diapositivas, fragmentos de este mundo desconocido, considerado marginal.

No es sólo el objeto arquitectónico, ni siquiera el conjunto urbano; Rudofsky reflexiona incluso sobre la capacidad de la agricultura para modificar los paisajes. Para él, los valores patrimoniales de la arquitectura deben ir necesariamente ligados a la actividad que la genera. Rudofsky se interesa así por los valores del paisaje rural como paisaje transformado, con una belleza vinculada a su lógica productiva. Su adecuación implica necesariamente la arquitecturización del lugar, tal como nos enseñan por ejemplo los muros para trazar un límite o para construir un sistema de terrazas, moldeando la topografía.

La Casa sin arquitectura

Berta y Bernard Rudofsky eligieron para la construcción de su vivienda un paisaje que no sólo se beneficia de los preexistencias de su carácter rural, sino también de la cercanía del mar y del asentamiento urbano del pueblo de Frigiliana, ejemplo de esa adaptación inteligente a la topografía, que era un tema central de su imaginario. En la colección de fotos que realiza desde y hacia la parcela en el marco del primer reconocimiento del lugar, aparece con fuerza esa condición de paisaje productivo. Aunque con el mar de

fondo –a tan sólo tres kilómetros de distancia– y con la referencia constante al mediterráneo, se posiciona en el interior. En la correspondencia epistolar entre Rudofsky y Coderch, el primero expresa la certeza del hallazgo definitivo del lugar para la vivienda propia, tantas veces dibujada a lo largo de los años en diferentes lugares pero nunca construida.

*This time Berta and I liked Spain so much that we bought some pretty land near Nerja, and next Spring we want to build a little cortijo there.*¹⁷

En la misma carta comenta con alarma la transformación rápida de la costa a consecuencia de un proceso especulativo vinculado al turismo, y afirma que el litoral malagueño está tomado por las mafias de la construcción. Aunque es explícito en su rechazo hacia el poder de las empresas promotoras en la ocupación indiscriminada y especulativa de la costa, asegura preferir España a Italia o a cualquier lugar en Europa.¹⁸ Localizada en la Finca agrícola de San Rafael y procedente de una segregación de 4.000 metros cuadrados, la parcela se sitúa en el mismo entorno que la casa del artista José Guerrero, construida en 1966 a partir de un cortijo preexistente. Escenario de indagación contemporánea de la arquitectura vernacular mediterránea, la casa de los Guerrero sería el lugar donde se reunía el círculo intelectual y artístico vinculado a Nerja y del que Rudofsky formó parte.

El proyecto de La Casa se apega desde el principio a lo concreto del lugar, a sus cotas y preexistencias, a su paisaje. Rudofsky evita una aproximación abstracta y de la parcela, documentando cada árbol, su ubicación, su tamaño; los ocho olivos que vivían allí aparecen fotografiados y están presentes desde el primer croquis [Fig. 2]. Junto a ellos, la implantación de la casa respeta los bancales de cultivo, los muros que los construyen y las rocas como tectónica propia del suelo. En este proceso de experiencia y conocimiento del lugar, el papel que juega Berta es fundamental; en una colección de fotografías inéditas de reconocimiento de la parcela ella aparece localizando dichos elementos, marcando las cotas de la parcela caracterizada por la pendiente, así como la implantación del proyecto, que comprueba paso a paso. En esta colección de imágenes se da cuenta del trabajo de campo colectivo, probablemente realizado en 1969, cuando proceden a la adquisición de la parcela.

Analizada la documentación gráfica perteneciente al proyecto de las distintas colecciones y expediente municipal, en el primer boceto del proyecto¹⁹ ya aparecen representados al mismo nivel los ocho olivos preexistentes y la arquitectura de la casa. Desde este primer croquis sin acotar, el proyecto plantea una fragmentación volumétrica para respetar tanto los árboles como las cotas originales del terreno. La casa se implanta en el punto más alto de la parcela, aprovechando el bancale superior de cultivo localizado junto al camino de acceso, que termina en la parcela y la divide. En el marco del imaginario rudofskiano, la topografía caracteriza el lugar. En este caso elige una ubicación con una potente pendiente en dirección Este-Oeste.

En la correspondencia epistolar con Coderch, Rudofsky es explícito en su declaración de intenciones: no aspira a la construcción de un proyecto de autor sino a una interpretación contemporánea de la arquitectura local. En su primera carta, de 2 de noviembre de 1969, lo expresa de forma naif afirmando que quiere construir un cortijo. En carta posterior, de 16 de noviembre de 1969, ya explicita la modestia que debe

caracterizar la obra a cualquier precio, definiéndola como *una casa sin arquitectura*, una arquitectura que no está, que nace con la vocación de desaparecer en el paisaje: *At any rate it will be very modest – una casa sin arquitectura.*²⁰

Esa ausencia del arquitecto e incluso de la arquitectura se formaliza en el respeto al lugar, en el empeño de preservar su memoria productiva traducida en bancales agrícolas, manteniendo su topografía. En contraste con la tendencia predominante del proceso urbanizador a partir de una modificación de las cotas originales, así como de la introducción de espacios ajardinados y superficies pavimentadas, el proyecto respeta la textura del terreno, la roca y la tierra, los árboles y los arbustos, los muros para el aterramiento del cultivo:

*El propietario no sólo despreció la vieja costumbre de talar los árboles y nivelar el terreno sino que cuidó mantener el carácter rural del paisaje. Por lo tanto rechazó todos los rasgos suburbanos tan apreciados por los extranjeros: falsos céspedes, macizos de flores y setos herbáceos: arcos, cancelas, vallas y muros.*²¹

La necesaria dimensión territorial que el proyecto posee se traslada desde el principio a los dibujos, donde Rudofsky vuelca todo su conocimiento del lugar, desde la sección con fuerte pendiente del terreno a los elementos naturales de referencia. El pino alto, localizado en la esquina noroeste de la parcela, será sin duda uno de ellos, identificable en el primer dibujo que abarca la parcela y en la colección de fotos de reconocimiento del lugar con Berta, que servirá en última instancia como punto de referencia para las operaciones de replanteo de la obra. [p. 54]

La propuesta arquitectónica de fragmentar el volumen se confirma ya en los primeros dibujos a escala. El proyecto se despliega en dirección Norte-Sur, cerrando la casa hacia el Oeste, al camino de acceso, y abriéndose al Este. La arquitectura aspira a fundirse, a confundirse con el paisaje, proponiendo así una plantación complementaria de árboles cuya intención es funcional, de protección y de mejora de las condiciones de humedad y temperatura, pero, sobre todo, de camuflaje; una arquitectura que aspira a desaparecer. Las fotografías que Rudofsky realiza durante la obra, una vez finalizada y a lo largo de los años, son testimonio del seguimiento realizado, comprobando este proceso paulatino de minimización de la presencia en el paisaje.²² [p. 58]

*Any tapering with the natural contours of the land was avoided by building the house on five different levels. [...] To save eight existing olive trees (The olives are magnificent) the plan follows a slalom course. Thirteen years after its completion, the house almost entirely hidden by trees.*²³

El arquitecto no aspira por ello a mimetizarse, a parecerse a la naturaleza. Rudofsky rechaza la aproximación orgánica a la arquitectura que parte de la dicotomía entre naturaleza y artefacto. No renuncia a la arquitecturización del lugar, a dejar claro qué es y qué no es arquitectura. Desde ese primer dibujo en el que abarca toda la parcela, ya comienza a apuntarse lo que se convertirá en un elemento principal en este enunciado de la casa como un hecho decididamente artificial: una retícula de vigas y pilares que ocupan la parcela, midiéndola y enfrentado el soporte rural al lenguaje propio de la arquitectura. En las planimetrías sucesivas, tanto para el proyecto del expediente como para su publicación, la retícula nos confunde en una primera mirada, pareciendo que el proyecto construye gran parte de la parcela [p. 57]. A través de las fotografías o de la

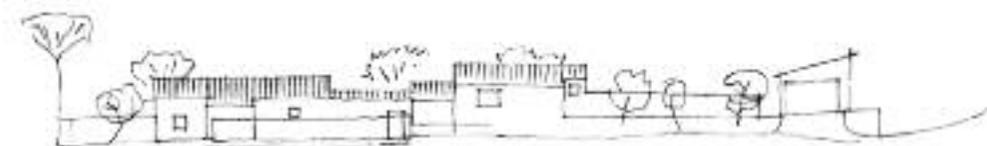


Fig. 3. Bernard Rudofsky, fachada muro en la arquitectura rural mediterránea española: Menorca, circa 1967. Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles

Fig. 4. Bernard Rudofsky, La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Boceto de alzado oeste, 1969-71. Dibujo a lápiz sobre papel. The Bernard Rudofsky Estate, Viena

visita al lugar se produce una sorpresa, la retícula constituye un ejercicio, un proceso más bien de construcción ideológica.

Los antecedentes de su imaginario podemos rastrearlos en sus publicaciones y en sus proyectos domésticos. Los huertos de limones del Lago Garda en Italia constituyen una referencia reiterada de esta dicotomía entre paisaje rural y retícula. Bajo la denominación *Skeletal architecture* reflexionó en *Architecture without architects* sobre esa dicotomía establecida en el proceso de implantación geométrica. Por otro, ese antecedente le proporciona profundidad cultural al lugar, haciendo pensar en su condición de ruina en cuanto huella, memoria en el espacio. Utiliza para ello una cita de D. H. Lawrence, sorprendiéndose de que sea un escritor el que haya apreciado su potencia en primera instancia. El paisaje rural sobrecogedor del Lago Garda le sirve para hablar de flexibilidad: la retícula le proporciona la posibilidad de cerrarlo y proteger los árboles de las heladas con el simple gesto de colocar unos paneles de madera y unos cristales apoyados en la retícula. [p. 62 arriba]

*Upon the mountain slopes steep by the lake, stand the rows of naked pillars rising out of the green foliage like ruins of temples: white, square pillars of masonry, standing forlorn in their colonnades and squares.*²⁴

Su artículo sobre el complejo monumental construido a las afueras de Roma con motivo del Exposición Universal de Roma de 1942 y abandonado recoge esa fascinación de las retículas de pilares que emergen de los edificios inacabados, en la proximidad que estos guardan con la ruina arquitectónica.²⁵ [p. 60] En la casa Rudofsky los pilares tocan el terreno sin modificarlo, reincidiendo en el respeto al soporte pero también acercándose a la relación de la ruina, en torno a la cual la vegetación ha vuelto a crecer. Esa profundidad cultural de la arquitectura como ruina en el mismo momento de su concepción se refuerza en las fotos de Rudofsky, que subrayan la condición mítica de las mismas. [p. 61] La ingente colección de fotos de este elemento, realizado en diferentes momentos –desde la construcción y a lo largo de los años que habitan la casa– insisten en la dicotomía entre los pilares y los árboles, entre casa y naturaleza.

El muro, junto con la retícula, constituye otro elemento utilizado para poner de relieve la dimensión artificial de la arquitectura. El muro aparece desvinculado de su función concreta de límite, protección o cerramiento. En el jardín-casa que realiza con Costantino Nivola para el artista en Amagansett, Nueva York (1949-1950), el muro aparece penetrado por un árbol, composición que Rudofsky vendría a denominar matrimonio y que formaliza esa integración contrastada del acto de la arquitectura. En La Casa realiza una variable del muro en L penetrado por un algarrobo. De nuevo fotografía la composición constantemente, documentando el conjunto en distintos momentos, el crecimiento del árbol, el contacto de muro y árbol, la relación a través de las sombras arrojadas. [p. 68]

Unit architecture. Adaptación tipológica

A pesar de alabar la inteligencia de las arquitecturas que se adaptan al lugar, convirtiéndose en una sabia interpretación de la topografía, en los proyectos para su

propio hogar predomina la casa como geometría compacta en torno a un patio. Desde la primera que proyectara en el período entreguerras para Berta en Procida, Italia²⁶ –pensando ya en su vida en común– hasta el último dibujo referenciado en los años ochenta²⁷, Rudofsky sueña su ideal doméstico como un espacio introvertido, un volumen único en torno a un patio. La Casa, sin embargo, no se aferra a una geometría reconocible, proyectándose en cinco cotas diferentes; desplegándose en diferentes volúmenes siguiendo el eje Norte-Sur, con los espacios de día al norte y los espacios de dormitorio y estudio en la parte sur. Una *loggia* actúa como elemento articulador, recogiendo asimismo el desarrollo de la retícula. [p. 64] En el primer dibujo acotado ya aparece esta concepción fragmentada del proyecto y su implantación sinuosa, marcada por la presencia de los árboles. En cuanto a la reflexión contemporánea de la arquitectura vernacular mediterránea, se puede trazar un proceso de maduración importante posterior; el alzado Este nos muestra una variedad de huecos y de elementos como rejas, tejadillos o poyetes, en una primera aproximación más inmediata y pintoresca a los ejemplos locales.

Los planos de planta del visado pertenecientes al expediente del Ayuntamiento de Frigiliana parecen ser una traslación de este primer dibujo a los códigos de levantamiento técnico de la época, que podemos atribuir a una labor de delineación realizada en el estudio de Coderch: los muros macizados en negro y sobre todo el mobiliario estandarizado que podemos ver en cualquier planimetría utilizada para la oficialización y construcción.²⁸ Estos planos servirán de base para las modificaciones posteriores propuestas por Rudofsky, en las que se depura la propuesta, adaptando la geometría a las cotas reales del terreno y a la ubicación de los árboles, procediendo a una simplificación de los huecos, enunciando una aproximación contemporánea más sólida con la sencillez mediterránea. Depura las fachadas planteando un sólo tipo de hueco de dimensiones de 0,9 x 1 metro, cuya agrupación produce los matices diferenciales. El alzado Este definitivo recoge esta simplificación, confirmando la potencia que el proyecto ha adquirido en la eliminación de la variedad de tamaños de huecos, de elementos típicos de rejas, poyetes y remarcados.²⁹ [p. 56] No utiliza cortinas o persianas, controlando el intenso soleamiento matinal con un enmarcado realizado con rasillón que le protege de los rigores del verano. Para los momentos en los que el sol entra más rasante, Berta diseña unos elementos a modo de *brise soleil*, que sencillamente se apoyan sobre los enmarcados de obra. [p. 69]

En el alzado Oeste la casa se cierra al camino, protegiendo con celo el universo doméstico. La fachada es muro, muro blanco y opaco de la arquitectura rural mediterránea que tantas veces fotografió. [Figs. 3 y 4] La dimensión más o menos folklorista va así desapareciendo, adscribiéndose a un entendimiento de lo local desde la economía del lugar, los sistemas constructivos y materiales más accesibles. La construcción se realiza con estructura de vigas y pilares de hormigón y cerramiento de fábrica, y no se impone la recuperación del muro de carga de las construcciones tradicionales del lugar. Las fotografías que hizo de arquitecturas tradicionales cercanas o casas contemporáneas en construcción del entorno inducen a confusión, haciendo pensar en un primer momento en que son instantáneas de la obra propia. El muro protege el universo propio del exterior, del «ruido» de la vida moderna: sin buzón, sin radio ni televisión ni otros electrodomésticos inútiles.



Fig. 5. «Piano-Cama y demás artilugios para ahorrar espacio. Modelo de prosperidad y progreso». Colección Elinor Merrell, publicado en Bernard Rudofsky, *Now I lay me down to eat. Notes and Fotenotes on the lost art of living* (Garden City, Nueva York: Anchor Press/Doubleday, 1980), p. 182

Fig. 6. Christo, detalle de la obra «Torso», publicado en Bernard Rudofsky, *The unfashionable human body* (Garden City, Nueva York: Doubleday&Company Inc., 1971), p. 198



*It (the house) has no name or Street number, no mail delivery, no radio or television, no telephone.*³⁰

Su crítica a la necesidad de acumular impuesta en la idea moderna de progreso la plantea con acidez y con sentido del humor: el piano-cama es mostrado como un artilugio que responde a la doble necesidad de acumular y optimizar el espacio, que él identifica sobre todo con el modo de vida americano.³¹ [Fig. 5] En contraste con ello, el plano definitivo nos muestra un interior casi vacío en el que el mobiliario estandarizado ha desaparecido, mostrando la ausencia como valor, el vacío como lujo, un interior con las piezas imprescindibles, hecho que testimonia de forma recurrente la producción fotográfica que muestra el interior. [pp. 70 y 77]

La casa constituye así una crítica, una propuesta integral del estilo de vida. El espacio doméstico como celebración, donde el individuo es capaz de liberarse de los códigos sociales, de las imposiciones de un concepto de felicidad identificado con el consumismo, con la tecnología que parece liberarnos y ofrecernos más tiempo, cuando el proceso de su adquisición económica en realidad nos esclaviza. La referencia a los proyectos de Christo Javacheff –*la Femme Empaquetée* [Mujer empaquetada] o el *Torso*– cumplen su función a la perfección: nos provoca, estableciendo una conexión directa con el concepto rudofskiano de ciudadano empaquetado.³² [Fig. 6] La arquitectura no sólo debe liberar el espacio sino también ofrecer el soporte para la liberación del individuo, el escenario para una vida fuera de los rigores del protocolo y del consumismo.

Dentro del control ejercido por los códigos sociales, la silla ocupa un lugar predominante en la obra rudofskiana. Una silla mecedora le hace cuestionarse el nivel de aburrimiento del hombre, que necesita mecerse. La imagen de la Última Cena en la que los comensales aparecen tumbados, hábito fundamentado históricamente, refuerza su afirmación de la silla como imposición posterior. El respaldo como elemento que somete a una postura antinatural es iniciado en la infancia con las sillas de bebé, y ejercido a lo largo de toda nuestra vida. El sentido del humor no falta tampoco en la crítica histórica de la silla, que la muestra como un artilugio para calmar la libido femenina en época victoriana.³³ Rudofsky, junto con Berta, realiza un diseño de taburete de enea en tres escalas para la casa que recoge la artesanía mediterránea del lugar, pero que también le vincula a los materiales tradicionales japoneses; la enea es por tanto un patrimonio común a las dos culturas de referencia rudofskianas. En las fotos aparecen en toda la casa, incluso en su estudio, delante de su mesa de trabajo para demostrar que él trabajaba en un taburete. Complementando a éstos, vemos una serie de elementos hechos de fábrica donde tumbarse para leer, pensar, comer o simplemente estar. [p. 71]

El baño también ocupa un lugar destacado en sus reflexiones, recorriendo toda su trayectoria de crítico, diseñador y comisario de exposiciones. Su postura subversiva hacia la perspectiva higienista occidental le valió la censura de la exposición *Island of Living* para el Pabellón de Estados Unidos en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, donde incluyó un prototipo de lavabo.³⁴ Rudofsky dedicó al asunto una sección completa en la exposición *Now I Lay me down to eat*³⁵, así como en su libro *The Kimono Mind*, y en un artículo previo que tituló «Hedonismo para desposeídos» señaló el placer del baño japonés como una actividad social y relajante más barata



Fig. 7. Bernard Rudofsky, La Casa, Frigiliana, Málaga. Imagen del baño. Entrada de luz. Diapositiva de Bernard Rudofsky, The Bernard Rudofsky Estate, Viena

Fig. 8. Izda. «Le Bain», Tapiz holandés, de la serie «La Vie Seigneuriale» Siglo XVI. Musée de Cluny, Paris. Dcha. Detalle de Conrad Celtis, *Quattuor libri amorum*, 1502, publicado en Bernard Rudofsky, *Now I lay me down to eat. Notes and Fotenotes on the lost art of living* (Garden City, Nueva York: Anchor Press/Doubleday, 1980), p. 182

que nuestros cócteles occidentales.³⁶ Una actividad que no es simplemente cuestión de higiene sino que comporta su propia liturgia, constituyendo un elemento principal de la aproximación hedonista del habitar. En la versión definitiva y construida, el baño de la casa se sitúa en una ubicación central y exenta en tres de sus lados. En el cerramiento de contacto una ventana alineada con la bañera formaliza una dimensión cuasi-sagrada. Las fotos que el autor realiza a contraluz al atardecer inciden en esta aproximación trascendente al hecho de bañarse. [Fig. 7]

Representaciones varias que recopiló vinculan el baño al exterior, así como al componente social en el contexto doméstico. Identifica la aproximación hedonista del baño a la cultura occidental, mostrando representaciones al aire libre de gran voluptuosidad que se complementan con otros placeres –como la comida, el vino o la música. La atmósfera de sensualidad mostrada no es incompatible con la austeridad de medios; en el detalle que nos muestra de Conrad Celtis, como en otros pertenecientes a una serie del siglo XVI, observamos un entorno agreste, un sencillo vaso realizado de fábrica de ladrillo con una austeridad similar a la que podemos encontrar en una alberca rural.³⁷ [Fig. 8] La piscina que construye en Frigiliana guarda muchas similitudes: localizada en la cota más baja de la parcela, consiste en una construcción realizada en hormigón y rematada con las sencillas piezas de barro que utilizó en el resto de la casa, manteniendo íntegramente el aspecto rural en torno a la misma. Junto con las referencias de la colección histórica, en su estancia en La Molineta –un asentamiento en torno a un antiguo molino de aceite– durante la construcción de la casa produjo sin duda un aprendizaje. La alberca, utilizada como piscina, está definida por la presencia del muro encajado y de la cerámica. Rudofsky fotografía a Berta desnuda tomando un baño de sol en la alberca de La Molineta, completando además la estampa hedonista del baño.

La piscina no propone un área de césped o un espacio diseñado como jardín, aunque sí se define a partir de la retícula y plantea un espacio pavimentado susceptible de acoger el programa de la casa. Un textil translúcido define un habitáculo, referencia que vemos en grabados domésticos japoneses de escenas íntimas femeninas³⁸ [Fig. 9], así como en su propuesta para el descanso de *Sparta* y *Sybaris*. La tela mosquitero cuelga de la retícula y define un contenedor programático efímero; el taburete, las sandalias y una esterilla de esparto a modo de tatami construyen una habitación improvisada. [Fig. 10] Berta posa dentro de los límites de este espacio, las estrategias expositivas tornan escenografía doméstica, la casa es interior pero sobre todo exterior.

El programa se localiza en el exterior, en lugares concretos marcados por su carácter estival, espacios donde Rudofsky utiliza lo que él denomina en sus publicaciones *Art of Artless Display*³⁹ –el arte anónimo de exponer– para mostrarnos su visión holística del habitar que implica la arquitectura, la ergonomía de la silla, la comida sencilla, la desnudez del cuerpo, los materiales locales. La predominancia del exterior en la fotografía, en las múltiples y cambiantes escenografías del habitar a lo largo de los años deja claro que el programa de la casa abarca cada rincón de la parcela. Esto no debe inducirnos a error; no se traduce en una continuidad visual de interior y exterior, en la línea del discurso moderno. El muro no es un simple filtro; marca



Fig. 9. Escena doméstica japonesa: mujeres preparándose para dormir. Grabado en madera de Kitagawa Utamaro (1753-1806) Prints Division, The New York Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundation. Publicado en Bernard Rudofsky, *Now I lay me down to eat*, op. cit., fig. 136, p. 148

Fig. 10. Bernard Rudofsky, La Casa, Frigiliana, Málaga, circa años setenta. Espacio de la piscina con mosquitero y escenografía. The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Fig. 11. Bernard Rudofsky, La Casa, Frigiliana, Málaga.
Espacio del patio definido en el programa como baño de sol de la tarde. Diapositiva de Bernard Rudofsky.
The Bernard Rudofsky Estate, Viena

claramente un límite entre el exterior y el interior, entre la arquitectura y el paisaje rural. La experiencia del exterior debe ser directa, nunca comparable a lo percibido con un cristal de por medio.⁴⁰

El último plano dibujado por el autor sería posterior a su construcción y lo produciría con el objetivo de la publicación de la obra. En el mismo aparece toda la parcela, y están representados intencionadamente al mismo nivel cerramiento, retícula, rocas y árboles, arquitectura y soporte rural. La leyenda explicativa de la planta es muy significativa al respecto, e incluye en sus entradas el dormitorio o la cocina, pero también olivos, algarrobos, pinos y rocas, y el programa desarrollado en el exterior: en el patio, espacio íntimo vinculado al dormitorio, aparecen dos superficies descritas en la leyenda como *baño de sol matutino*, *baño de sol de la tarde*. Un patio destilado a sus elementos esenciales; atrás quedó la sofisticación del Patio de Casa Frontini de su etapa brasileña o del dibujo de un patio en la portada de *Interiors* de mayo de 1946, ambos más cercanos a la propuesta corbuseriana en la terraza del apartamento de Beistegui, en París. El solarium del jardín en la casa de Nivola propone asimismo la construcción esencial de la habitación exterior; cuatro muros la definen, aunque la presencia de los frescos de Nivola le añaden un componente artístico, de elaboración del que se desprende en el patio de su casa. El nombre que le da al proyecto que realiza en colaboración con Nivola es el de «jardín-casa», pues se trataba de un espacio que se resistía a ser una ordenación estética del exterior de la casa preexistente.

Frente a estos ejemplos, el proyecto de Frigiliana constituye la depuración del patio como habitación delimitada por muros que enmarcan el cielo. El patio es en su casa un fragmento acotado del paisaje rural; sin control sobre la naturaleza –en las fotos observamos una vegetación agreste, con la presencia de dos olivos que han marcado previamente la implantación del patio y de los volúmenes que le rodean–. El uso de estrategias expositivas formalizan la austeridad que nos trasmite el placer del tiempo: aparecen los libros, los cuencos de cerámica japonesa, los taburetes, las sandalias, los olivos. [Fig. 11]

La *loggia* es por otro lado el elemento articulador entre exterior e interior, la retícula y la casa, entendido como marco tridimensional del paisaje. Las escenografías son más elaboradas, los elementos transitan entre su condición escenográfica y de mobiliario, espacio cubierto pero abierto hacia el paisaje. Aparecen aquí las tres escalas de taburetes, elementos de cestos que hablan de su uso constante, tubérculos y verduras. [p. 65] La *loggia* enmarca el paisaje, pero también muestra la dicotomía entre arquitectura y naturaleza, el olivo y el pilar, el terreno y los volúmenes de la casa.

En esta sucesión de habitaciones exteriores, el comedor externo ocupa un lugar destacado del programa doméstico. La apariencia austera del banco de fábrica que lo delimita, los materiales y artesanía local –cerámica, cestas de mimbre, *brise soleil* de caña de las ventanas– los kimonos como prendas que liberan el cuerpo, la sencilla dieta mediterránea –el aceite y el vinagre, las verduras, el vino–, la porcelana japonesa [p. 67 arriba] que respeta los sabores y no interfiere con ornamentos inútiles... Todo el conjunto formaliza las aspiraciones de sincretismo de Rudofsky, su deseo de realizar una arquitectura doméstica que compendie las arquitecturas de todos los tiempos de todas las geografías.⁴¹ El set es observado desde la cocina, siendo su puerta el marco



del exterior. A la liturgia del baño se une la de la comida: todo está en su lugar, su sencillez nos aproxima más a la celebración del habitar. [p. 66]

La Casa protegida. La agresión del patrimonio

Los valores patrimoniales de esta arquitectura menuda son de gran fragilidad y por ello la demanda de su protección vino de la mano de artistas e intelectuales, instituciones, investigadores y ciudadanos comprometidos con nuestro patrimonio. Sin embargo, la recogida internacional de firmas, la catalogación y protección administrativa del inmueble no han frenado la agresión que los actuales propietarios están ejerciendo sobre él. Las intervenciones realizadas eliminan gradualmente la fuerza del mensaje rudofskiano como manifiesto de un habitar sostenible, respetuoso con el paisaje y consciente de la economía de lo local.

En contraste con la condición rural de la parcela, aparecen ahora macizos de vegetación exótica que repiten el estandarizado y temido proceso urbanizador que la iguala a las intervenciones más banales de la costa. Una rampa atraviesa ahora la parcela de Norte a Sur, eliminando la experiencia de la bajada como una *promenade* sin prisas, que acompaña la celebración del paisaje y minimiza su modificación. Unas plataformas de madera domesticar el espacio de la piscina y de la *loggia* según la moda actual, ampliando así las superficies horizontales. La aparición en medio de la parcela de bancos de vocación urbana extraídos de cualquier catálogo apunta a una actuación encaminada a borrar el rastro de su origen rural, basando el placer en el confort, en la comodidad, no en las sutilezas de la propuesta sensible.

El árbol del matrimonio ha desaparecido y en su lugar hay un mirador donde jamás veremos a nadie, ya que es absurdo asignar a un punto concreto de la parcela la condición de mirador. El algarrobo ha sido sustituido por una silla –con respaldo– y una barandilla que hace gala de su condición falsamente rústica, a la manera de los parques tematizados. El falso rústico de la barandilla también remata la rampa que cruza de Norte a Sur. La condición de espacio sin límites desaparece también con la inclusión de una cancela que vela burdamente por la seguridad de sus moradores. La inclusión de nuevas instalaciones encuentra su acomodo sobre el programa mismo de la casa, ocupando indiscriminadamente el comedor exterior junto a la basura y convirtiéndolo en una trasera. Este maltrato, a pesar de su consideración monumental, deja claro que la protección sólo es posible con la implicación del ciudadano, con una responsabilidad colectiva que entienda que la agresión es contra el patrimonio de todos. [p. 24]

En contraste con las interferencias ocasionadas por la adición de elementos innecesarios, que banalizan y contradicen el valor encontrado en las ausencias, en la sabia interpretación de lo local, en una casa sin arquitectura, las bellas sombras cambiantes de la vegetación sobre sus blancos y geométricos muros constituye suficiente ornato; no hay necesidad de nada más: su mera observación da cuerpo a la celebración de la arquitectura y de la vida en una simple sombra sobre el muro. [Fig. 12]

Fig. 12. Bernard Rudofsky, La Casa, Frigiliana, Málaga.
Las sombras cambiantes como ornato: el muro y el árbol como celebración de la arquitectura.
Diapositivas de Bernard Rudofsky, The Bernard Rudofsky Estate, Viena

Notas

1. El RAAC es un proyecto del IAPH -Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico- la DGBC -Dirección General de Bienes Culturales- de la Consejería de Cultura y del Grupo de Investigación HUM-666 «Ciudad, Arquitectura y Patrimonio Contemporáneos». Dirigido por Víctor Pérez Escolano –investigador de referencia en la protección de nuestro patrimonio contemporáneo– el proyecto se organiza en equipos provinciales, confirmando el equipo de Málaga Sebastián Galafate.... Gracias al arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas, coordinador del equipo de Granada, se ponen en contacto este proyecto con la acción emprendida desde el Centro José Guerrero.
2. El informe técnico del expediente de protección, realizado por Mar Loren y Daniel Pinzón, se publica en el Decreto 7/2011, de 11 de enero de 2011, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Monumento, la Casa Rudofsky, en Frigiliana (Málaga), publicado en BOJA n. 17 (Sevilla, 26 enero 2011), pp. 14-19.
3. «La vida como viaje, el viaje como estilo de vida.» Bernard Rudofsky, "Umriß-Gespräch mit Bernard Rudofsky" *Umriß* 5, n. 1 (1986), p. 21.
4. Junto con su casa en Frigiliana Rudofsky llega a construir otras seis obras domésticas: Casa Oro, Nápoles (1935-1937); Casa Frontini y Casa Arnstein, Casa Hollstein (Itapetirica), Sao Paulo (1939-1940); Jardín-Casa Costantino Nivola, Amagansett, Nueva York (1949-1950), Jardín-Casa James Carmel, Grosse Pointe, Michigan (1962-1964).
5. «La elección de un lugar. La libertad física del hombre se manifiesta sin duda en su habilidad para escoger el lugar en la tierra donde quiere vivir. Mientras que una reflexión inmadura tiende a juzgar simplemente por la utilidad, una mente cultivada aspiraría a incluir también la belleza.» Bernard Rudofsky, *Architecture without architects* (Nueva York: MoMA, 1964), sin paginar (junto a fig, 32).
6. "It compares, if only by implication, the serenity of the architecture in so-called underdeveloped countries with the architectural blight in our country. Far from being accidental, this non-pedigreed architecture gives tangible evidence of more humane, more intelligent ways of living." [«Ésta (la exposición) compara, solamente por implicación, la serenidad de la arquitectura en los países denominados subdesarrollados con la lacra arquitectónica de nuestro país. Lejos de ser accidental, esta arquitectura sin pedigrí muestra evidencias tangibles de formas de vivir más humanas e inteligentes.»]. Bernard Rudofsky, Comunicado de prensa de la exposición *Architecture without architects* (Nueva York: MoMA, 1964).
7. «Mojácar, en la provincia de Almería, era una las más espectaculares "hill towns" españolas hasta el año pasado cuando el turismo se hizo con ella. Las casas de la fotografía fueron o están siendo demolidas, para hacer sitio a los apartamientos, hoteles, edificios de apartamentos y villas diseñados en falso vernacular.» Bernard Rudofsky, *Architecture without architects*. op. cit. texto junto a figs. 38 y 39.
8. Vista general y detalle de Mojácar, ibid. El detalle está extraído de una vista general del pueblo, publicada en José Ortiz Echagüe, *España. Pueblos y paisajes*, 9ª Edición [1ª edición, 1939], (Madrid: Editorial, 1966) p. 291. José Ortiz Echagüe, ingeniero aeronáutico, se convierte en un fotógrafo de reconocido prestigio en España. En 1960, su obra se incluye en la exposición *Spectacular Spain*, que tuvo lugar en el Metropolitan Museum de Nueva York. Es posible que Rudofsky conociera allí su obra. En 1963 Rudofsky realiza una fotografía del pueblo de Velez-Blanco, también ubicado en la provincia de Almería. Publicada en *The Master Builders*, se trata de una imagen prácticamente idéntica a la realizada por Ortiz Echagüe en los años treinta y publicada en *España. Pueblos y paisajes*.
9. Bernard Rudofsky, *The Prodigious Builders. Notes towards a natural history of architecture with special regard to thoses species that are traditionally neglected or downright ignored* [Los Constructores Prodigiosos, notas para una historia natural de la arquitectura con especial atención a aquellas especies que son tradicionalmente abandonadas o ignoradas]. (Nueva York, Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1977).
10. En el pie de imagen se puede leer: «Una ama de casa andaluza, en bata, pantalones y con guantes, en la tarea continua de encalar su casa.» Ibid., fig. 202, p. 241.
11. «El uso de una tipología arquitectónica no produce necesariamente monotonía. La irregularidad del terreno y las desviaciones con respecto a las medidas estándar resultan en pequeñas variaciones que encierran un equilibrio perfecto entre unidad y diversidad.» Bernard Rudofsky, *Architecture without architects*, op. cit., figs. 55-56-57.
12. La autoría de la imagen panorámica de Mijas es de Rudofsky. Ibid., fig. 55.
13. En la publicación Bernard Rudofsky, *The Prodigious Builders* le dedica una doble página: op. cit., fig 194, p. 232-233. En la colección personal de diapositivas se pueden encontrar imágenes desde los años sesenta a los ochenta. "Bernard Rudofsky papers ca. 1910-1987", folder 15, Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles, California.
14. Los cementerios del mediterráneo andaluz ocupan un lugar privilegiado tanto en su publicación *The Prodigious Builders*. op. cit., p. 81, fig. 54; p. 164, fig. 130, así como en su colección de diapositivas personal. "Bernard Rudofsky papers ca. 1910-1987", folder 15, Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles, California.
15. Junto con los apartados dedicados a las cuevas y, en general, a las arquitecturas excavadas en *Architecture without architects* y en *The Prodigious Builders*, Bernard Rudofsky, "Troglodytes. Putting architecture underground may turn out to be the ultimate solution to provide adequate shelter for the man of the future", *Horizon* vol. 9 n.2 (Spring 1967) pp. 28-41.
16. La imagen de Almanzora se incluye en la Exposición aunque no aparece en su catálogo. Luego aparecerá publicada en *The Prodigious Builders*, op. cit fig. 5 p. 23.
17. «Esta vez a Berta y a mí nos ha gustado tanto España que hemos comprado una tierra hermosa cerca de Nerja y la próxima primavera queremos construir un pequeño cortijo allí.» Bernard Rudofsky, *Carta a José Antonio Coderch*, (2 noviembre 1969) Arxiu Coderch / ETSAV. UPC (Universidad Politècnica de Catalunya).
18. "In the province of Malaga the situation is anything but idyllic; the entire construction business seems to be in the hands of the Mafia. Nevertheless, we decided that Spain is in many respects preferable to Italy and the rest of Europe." [«En la provincia de Málaga la situación es todo menos idílica; el negocio completo de la construcción parece estar en manos de la Mafia. En cualquier caso, hemos decidido que España es, en muchos aspectos preferible a Italia o al resto de Europa.»]. Ibid.
19. Los bocetos y los planos que hemos encontrado en las dos colecciones principales citadas no se encuentran datados. El proceso investigador propone en realidad una primera hipótesis de cronología de producción. La investigación relativa a la cronología de los dibujos y planos y su valor patrimonial se publica anteriormente en Mar Loren, Daniel Pinzón, "Proceso de ideación de la casa Rudofsky, Frigiliana. El dibujo en la dimensión patrimonial de la obra arquitectónica". *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* n. 24 (2014).
20. Bernard Rudofsky, *Carta a José Antonio Coderch*, (16 noviembre 1969), Arxiu Coderch / ETSAV. UPC (Universidad Politècnica de Catalunya).
21. Bernard Rudofsky, "Summer House in Spain", The Bernard Rudofsky Estate Viena. Publicado con leves modificaciones como «Vivienda en Nerja» *Arquitectura COAM* 206-207 (Septiembre 1977) pp. 96-99, 96.
22. En su colección de diapositivas de la casa aparece la vista de esta fachada Este en distintos momentos.
23. «Cualquier intervención agresiva con el perfil natural del terreno se evitó al construir la vivienda en cinco niveles diferentes... Con el objeto de salvar los olivos existentes, la planta propone una implantación sinuosa. (Los olivos son magníficos) Trece años después de su finalización, la casa está prácticamente camuflada por los árboles.» Bernard Rudofsky, "Summerhouse in Spain", The Bernard Rudofsky Estate, Viena. p. 1. El artículo de Stanley Abercrombie, "With Summer in view", *Interior Design*, vol. 55, n. 8 (Agosto 1984), pp. 136-145, recoge el texto de Rudofsky con leves cambios que se han incluido entre paréntesis.
24. «Sobre las escarpadas pendientes en el lago, se sitúan las filas de polares desnudos emergiendo del follaje verde cual ruinas de templos: blancos, pilares cuadrados de ladrillo, solitarios en sus columnatas y plazas.» D.H. Lawrence, "The Lemon Gardens", 1912, citado por Bernard Rudofsky, *Architecture without architects*, op. cit. fig. 111-112.
25. Bernard Rudofsky, "The Third Rome", *Architectural Review* (Julio 1951)
26. Publicado en Bernard Rudofsky, "non si vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere", *Domus* 123 (Marzo 1938)
27. Dibujo datado en Diciembre 1980, The Bernard Rudofsky Estate, Vienna, publicado en Andrea Bocco, *Bernard Rudofsky, A Humane Designer* (Viena, Nueva York: Springer, 2003), p. 307.

28. Los planos de visado encontrados en el Expediente municipal de la casa están firmados por Coderch y visados tanto en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña como en el entonces Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. Tenemos por escrito la solicitud a Coderch para que le ayude en el proceso de legalización del proyecto a través de la firma del mismo, y que demuestra el papel de Coderch en el proceso: "Would you be willing to sign for me the plans? I'd take it as a great favor." Bernard Rudofsky, Carta a José Antonio Coderch, (2 noviembre 1969), op. cit.

29. El uso de las sombras arrojadas en el dibujo, así como la representación abstracta de los árboles, nos aproximan de nuevo a los códigos de representación de la época, haciendo pensar que este dibujo final pudo ser también dibujado en el Estudio de Coderch, aunque el original del mismo se encuentre en la colección de la Getty Research Library.

30. «La casa no tiene nombre ni número de calle, ni buzón para el correo, radio, televisión o teléfono. Un camino privado, sin pavimentar termina en el garaje.» Bernard Rudofsky, "Summerhouse in Spain", op. cit.

31. «Piano-Cama y demás artilugios para ahorrar espacio. Modelo de prosperidad y progreso.» Colección Elinor Merrell, publicado en Bernard Rudofsky, *Now I lay me down to eat. Notes and Fotenotes on the lost art of living* (Garden City, Nueva York: Anchor Press/Doubleday, 1980), p. 182. Se trata del catálogo de la exposición homónima Cooper-Hewitt Museum, Nueva York, 1980.

32. La obra «Torso» o el proyecto «Femme Empaquetée», ambos de Christo, fueron publicados en Bernard Rudofsky, *The unfashionable human body* (Garden City, Nueva York: Doubleday&Company Inc., 1971)

33. Los ejemplos citados: Meceadora Bentwood, circa 1900. Catskill area, Nueva York State. Cooper-Hewitt Museum; Health Jolting Chair. New York Historical Society. Bella Landauer Collection son publicados en Bernard Rudofsky, *The unfashionable human body*, op. cit junto con una serie completa en el capítulo "Sitting ugly".

34. El prototipo con inspiración japonesa aparece de nuevo en la última exposición *Sparta y Sybaris. What we need is not new Technologies but New Ways of Living*, Museum of Applied Arts, Viena MAK (Octubre 1987-Febrero 1988). Reseña de la exposición publicada tras su muerte Bernard Rudofsky, "Rudofsky in Vienna", *Interior Design* n. 59 (Abril 1988) pp. 254-259. También le dedica un artículo monográfico en Bernard Rudofsky, "Uncleanliness and Ungodliness", *Interior Design* n. 55 (Junio 1984) pp. 212-221.

35. Bernard Rudofsky, *Now I Lay me down to eat*, op. cit. capítulo titulado "Hygiene at a discount", pp.102-147.

36. Bernard Rudofsky, *The Kimono Mind. An Informal Guide to Japan and the Japanese* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1965) La sección dedicada al baño fue publicada anteriormente también en Bernard Rudofsky, "Hedonism for the Destitute", *Horizon VIII/1* (Winter 1965), pp. 106-109.

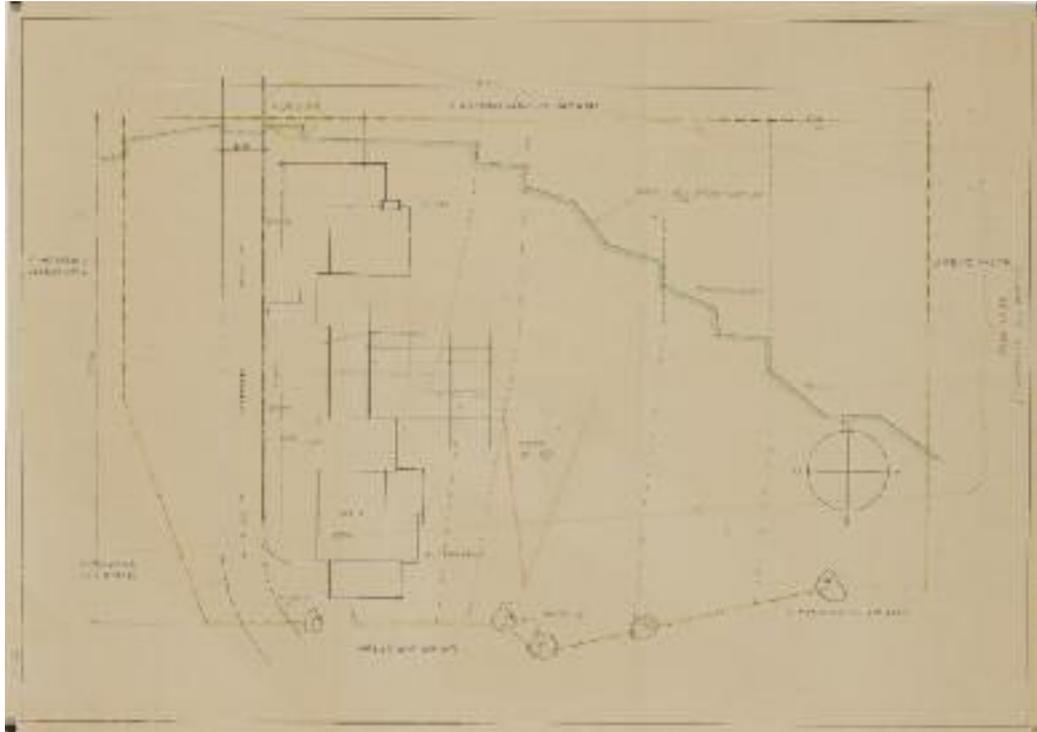
37. Publicado en Bernard Rudofsky, *Now I lay me down to eat*. op. cit., p. 136. y también en Bernard Rudofsky, "Uncleanliness and Ungodliness", op. cit., p. 216.

38. En concreto, el grabado en madera de Kitagawa Utamaro (1753-1806) Prints Division, The New York Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundation. Publicado en Bernard Rudofsky, *Now I lay me down to eat*. op. cit., fig. 136, p. 148.

39. Bernard Rudofsky, "The Art of Artless Display", (Marzo 1986) pp. 238-243.

40. Bernard Rudofsky, *Behind the picture window: An Unconventional Book on the Conventional Modern House and the Inscrutable Ways of Its Inmates* (Nueva York: Oxford University Press, 1955)

41. Bernard Rudofsky, Conferencia en Tokio, 1982, p. 54. "Bernard Rudofsky papers ca. 1910-1987", Box 5, folder 2, Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles, California.

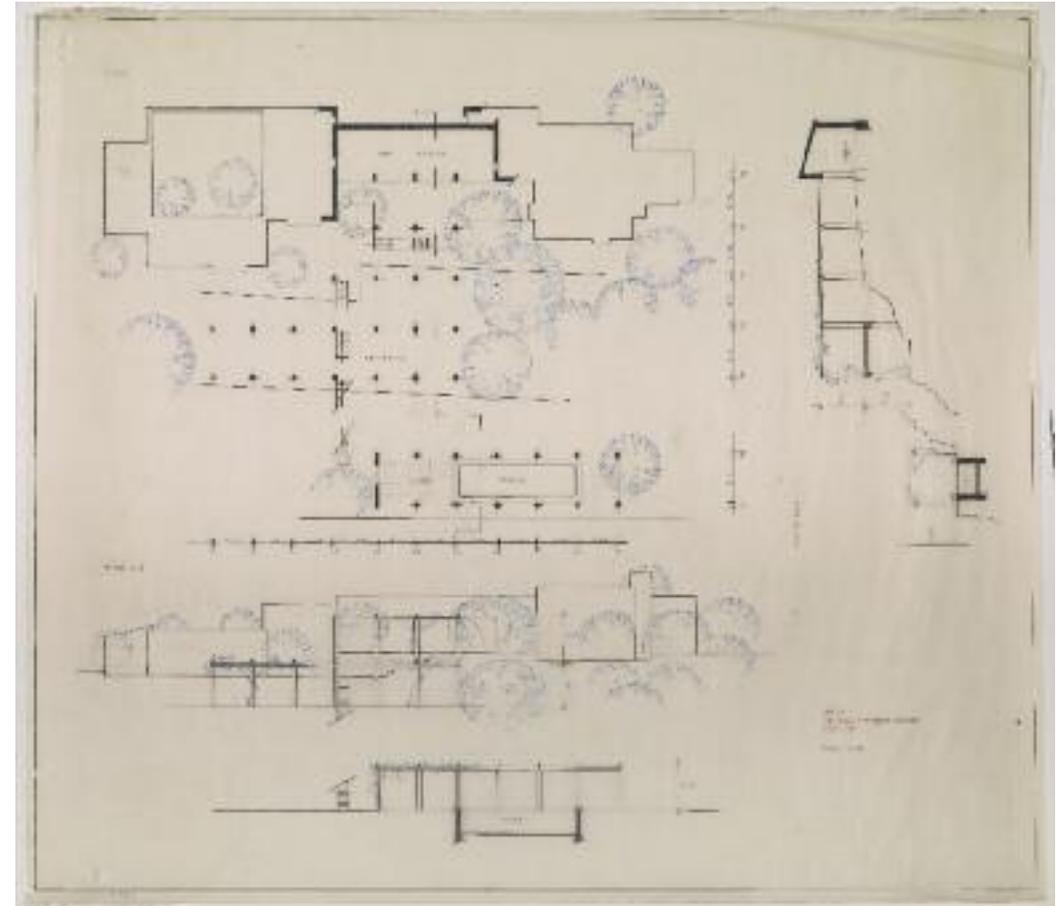
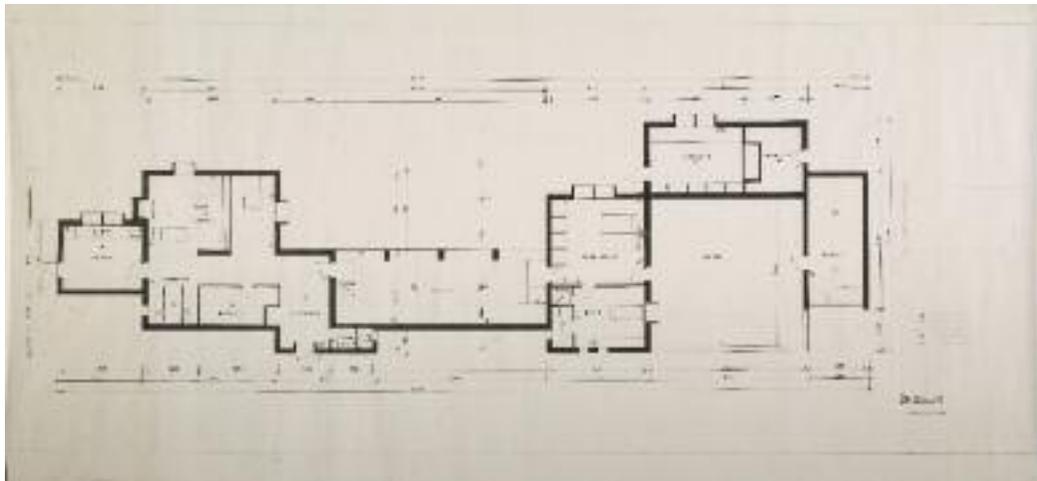
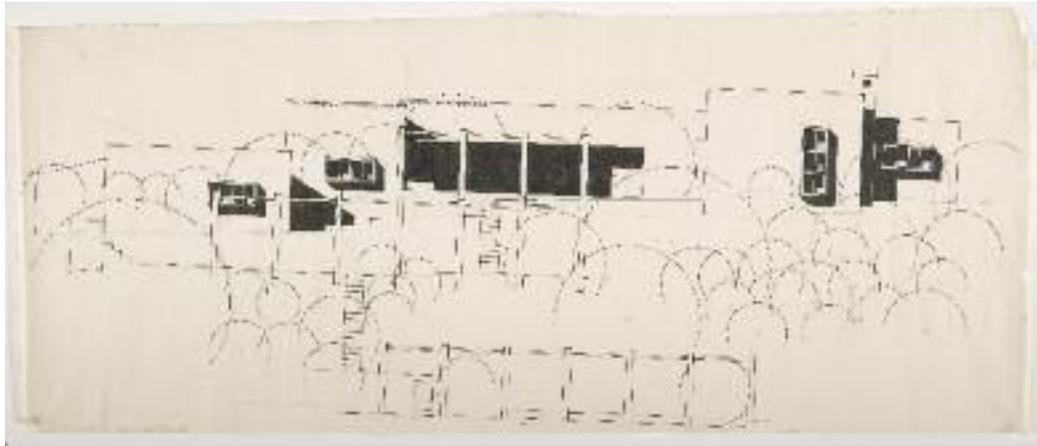


Fotomecánica Quitar chinchetas negras de las esquinas

Bernard Rudofsky
La Casa, Frigiliana, Málaga, circa 1970. Plano de implantación del proyecto, con datos de cotas, referencias y localización de algunas fotos
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Trabajos previos: la ayuda de Berta en el conocimiento de la topografía, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Fotomecánica Siluetear las tres

Bernard Rudofsky
La Casa, Frigiliana, Málaga, España. Alzado este definitivo, e:1/50, 1969-71
Tinta sobre vegetal. ¿Delineación Estudio Coderch? Circa. 1970
Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles

Bernard Rudofsky
La Casa, Frigiliana, Málaga, Planta definitiva de obra (1970)
Estudio J.A. Coderch y de Sentmenat (atribuido por Mar Loren y Daniel Pinzón)
Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles

Bernard Rudofsky
La Casa, Frigiliana, Málaga, España. Implantación: planta, sección y alzado, 1969-71
Tinta sobre papel
Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. La casa sin arquitectura: proceso de camuflaje vegetal I, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena

Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Fachada este, 1969-71
Diapositiva en color. Circa 1971
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Fachada oeste con el mar al fondo, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena

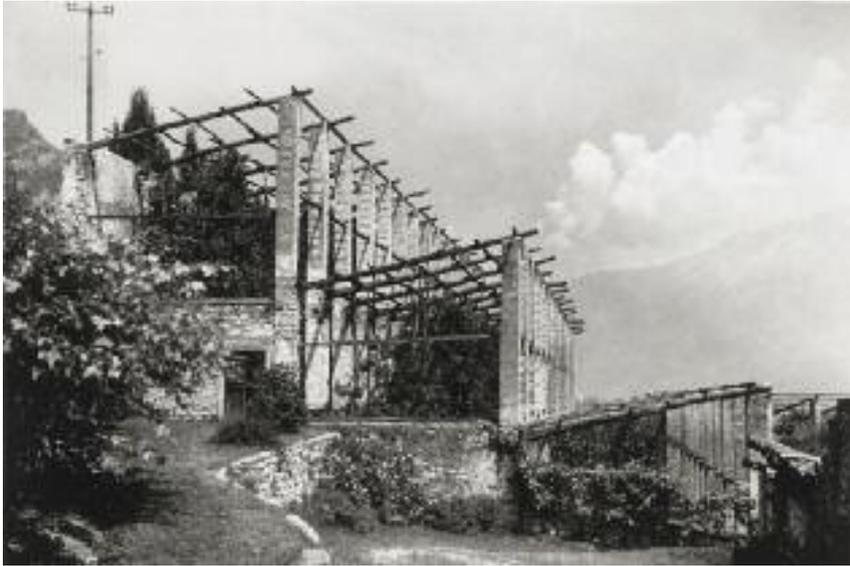


Bernard Rudofsky
 The Third Rome. Vista de edificios incompletos de Exposición Universal de Roma, 1942, 1951
 Impresión sobre gelatina de plata
 Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles



Bernard Rudofsky
 La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Pérgolas entre los árboles con vistas al paisaje, 1969-71
 Diapositiva en color
 The Bernard Rudofsky Estate, Viena

Bernard Rudofsky
 La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Olivo y pilar. Naturaleza versus arquitectura, 1969-71
 Diapositiva en color
 The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
 Jardines de limoneros. Lago Garda, Italia, anterior a 1977
 Impresión sobre gelatina de plata
 Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles

Bernard Rudofsky
 Vista aérea de parral, s/f
 Diapositiva en color
 Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles

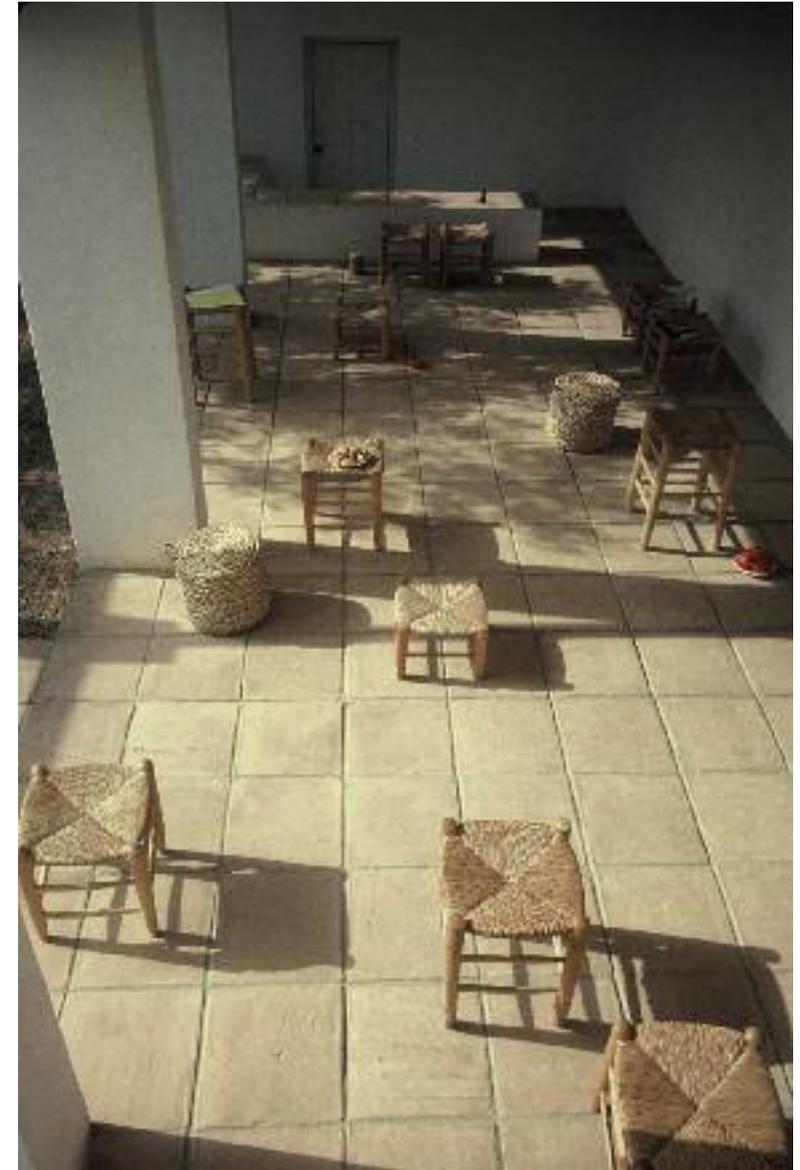


Bernard Rudofsky
 La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Vista desde el noreste en paisaje rural, 1969-71
 Diapositiva en color
 The Bernard Rudofsky Estate, Viena

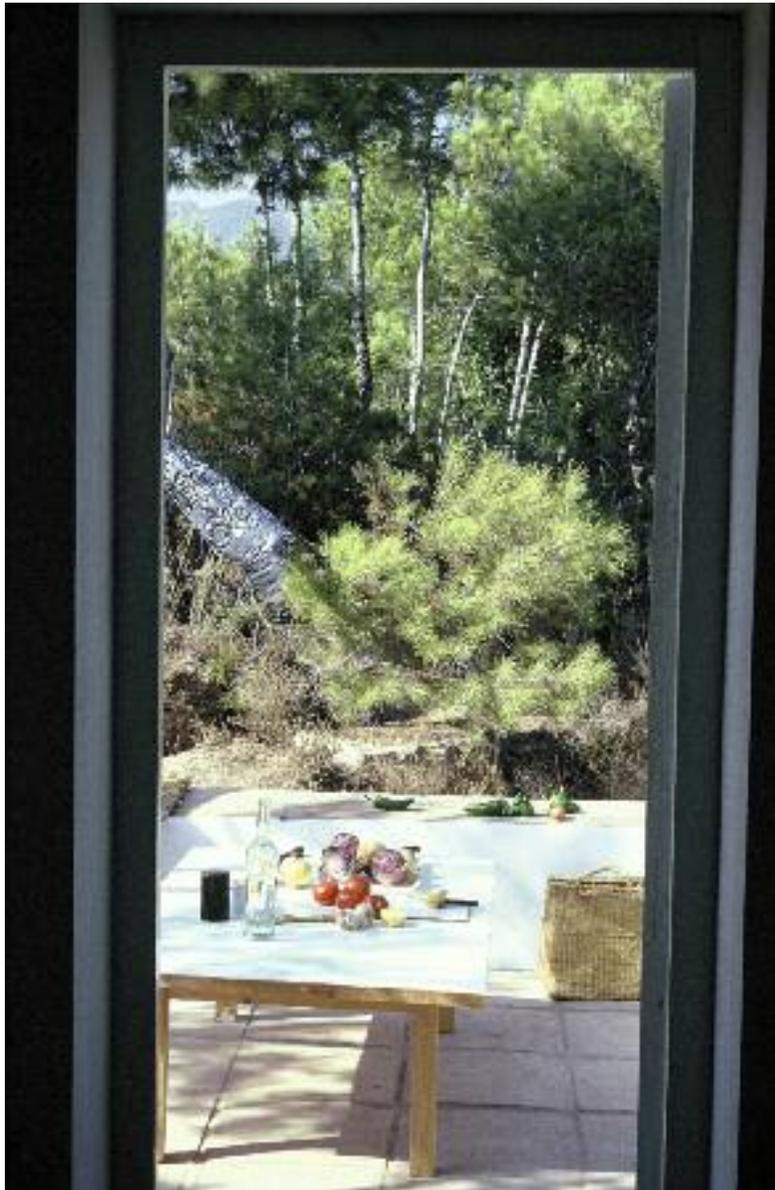
Bernard Rudofsky
 La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Vista de las pérgolas, 1969-71
 Diapositiva en color
 The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Vista del porche con taburetes desde la pérgola, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Vista del porche con taburetes, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Comedor exterior desde la cocina, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Vista del comedor exterior,
escenografía expositiva de verduras y kimonos, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España.
Patio interior, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Matrimonio. El algarrobo y el muro, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena

Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Matrimonio. El algarrobo y el muro, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Brise-soleil de cañas en ventana del salón, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España.
Vista hacia la entrada desde la sala de estar, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena

Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España.
Vista de la sala de estar hacia la cocina, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Vista del estudio, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
 La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Vista del baño con luz filtrada por *brise-soleil* de caña, 1969-71
 Fotografía con revelado cromogénico
 Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles



Bernard Rudofsky
 La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Mosquitera azul en la zona de descanso de la piscina, 1969-71
 Diapositiva en color
 The Bernard Rudofsky Estate, Viena

Bernard Rudofsky
 La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Piscina y pérgola, 1969-71
 Diapositiva en color
 The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. La piscina, 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. 1969-71
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena



Bernard Rudofsky
Sombras de pulpos sobre muro blanco. Frigiliana, Málaga, España, 1970
Fotografía con revelado cromogénico
Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles

Bernard Rudofsky
La Casa. Frigiliana, Málaga, España. Espacio de estar en cota de acceso de la casa
Diapositiva en color
The Bernard Rudofsky Estate, Viena

