

Paradigma, ensayo y conclusión: *La Casa de Bernard Rudofsky en tres actos*

Paradigm, experiment and conclusion: La Casa by Bernard Rudofsky in three acts

Héctor García-Diego Villarías

Universidad de Navarra. hgarcia-die@unav.es

María Villanueva Fernández

Universidad de Navarra. mvillanuevf@unav.es

Received 2017.11.14

Accepted 2018.02.22



To cite this article: García-Diego, Héctor and María Villanueva. "Paradigm, experiment and conclusion: *La Casa* by Bernard Rudofsky in three acts". *VLC arquitectura* Vol. 5, Issue 1 (April 2018): 153-183. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2018.8945>



Resumen: *La Casa*, —como así fuera bautizada— que Bernard Rudofsky construyó en la costa mediterránea española en 1971 es un estimable caso de estudio sobre las posibilidades operativas de la arquitectura popular en la práctica de la disciplina contemporánea. Es depositaria de referencias teóricas propias del mundo vernáculo, pues su autor, conocido por la exposición *Arquitectura sin arquitectos*, es emblema de este tipo de arquitectura al que dedicó gran parte de sus esfuerzos como teórico y polemista a lo largo de toda su vida. Además, se trata *per se* de un singular ensayo cabal de arquitectura, ya que supone una materialización práctica de su comprometida posición teórica. Y, por tanto, de este caso tal vez pueda extraerse alguna conclusión concreta que arroje luz sobre la posible operatividad o no de un tipo de arquitectura que, a pesar de ser habitualmente admirada y elogiada, presenta no pocos escollos para ser continuada en el contexto actual de la disciplina. El texto que se presenta, además, saca a la luz información inédita hallada en los diarios personales del arquitecto y que permite recomponer las circunstancias que rodearon la ideación y construcción de esta particular pieza de arquitectura.

Palabras clave: Rudofsky; arquitectura popular; paradigma; referente; casa.

Abstract: *La Casa* –or in English, the house– that Bernard Rudofsky built on the Spanish Mediterranean coast in 1971 is a valuable case study on the operational possibilities of popular architecture in the practice of this contemporary discipline. It is a repository of theoretical references typical of the vernacular world; its author, known for the exhibition *Architecture without Architects*, is emblematic of this type of architecture to which he dedicated much of his efforts as a theorist and polemicist throughout the course of his life. Additionally, *La Casa* is a unique architectural feat as it involves the practical materialization of its implicated theoretical position. It is possible that a concrete conclusion can be drawn from this case, which may shed light on the possible operability of a type of architecture that presents more than a few difficulties for the current context of the discipline, despite being habitually admired and praised. Additionally, the text presented here brings to light unpublished information found in the personal diaries of the architect that allows for the recreation of the circumstances surrounding the ideation and construction of this piece of architecture.

Keywords: Rudofsky; popular architecture; paradigm; reference; casa; house.

UN PARADIGMA: ARQUITECTURA SIN ARQUITECTOS

A lo largo del siglo XX, han sido muchas las ocasiones en las que se ha tomado como referencia la arquitectura popular. Ya a principios de siglo se entendió que compartía cualidades con la “nueva arquitectura”, hasta el punto de ser tomada como ejemplar para su propio impulso.¹ Más tarde, a mediados de siglo, la arquitectura vernácula ofreció una vía de desarrollo por muchos arquitectos alejados de las órbitas imperantes del discurso moderno.² Y, de nuevo, en la década de los sesenta se vuelve la mirada a ella con la esperanza de poder vislumbrar una salida a la situación de atasco generada por la crisis de la disciplina.³

En 1964 se presenta en el MoMA la paradigmática exposición *Arquitectura sin Arquitectos*, comisariada por el arquitecto austriaco residente en Nueva York Bernard Rudofsky (Figuras 1 y 2).⁴ La muestra reunía una gran diversidad de construcciones vernáculas, desde el *iglú* de los esquimales de Alaska hasta los rascacielos de barro y piedra del Yemen, pasando por la arquitectura de tierra de los Dogon, las chozas de bambú de Camerún, las construcciones subterráneas de Túnez, los elevados hórreos de piedra gallegos o los imponentes castillos castellanos.

El poder de sugerencia de sus fotografías trajo a la mente de los arquitectos de todo el mundo imágenes desconocidas de lugares remotos, hasta el punto de que, según Scott, “capturó la imaginación de una nueva generación de arquitectos de un modo sin precedentes.”⁵ Su éxito la auparía a la categoría de paradigma de una nueva sensibilidad de aprecio hacia la denominada “arquitectura sin pedigrí”.⁶ Antes que él, por ejemplo, Sibyl Moholy-Nagy publicó *Native Genius in Anonymous Architecture*.⁷ Una corriente de pensamiento que se unía, en términos

A PARADIGM: ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS

Throughout the 20th century, there have been many occasions in which popular architecture has been used as a landmark. At the beginning of the century it was already understood that it shared certain qualities with “new architecture”, to the point of being used as a benchmark for its own advance.¹ Later on in the mid-century, vernacular architecture offered a development path through many architects, who were far removed from the prevailing orbits of the modern discourse.² In the sixties, it received attention again in the hope of providing light at the end of the tunnel for a gridlock situation generated by the crisis of the discipline.³

In 1964 the paradigmatic exhibition Architecture without Architects was presented at the MoMA, curated by the Austrian architect Bernard Rudofsky, who at the time resided in New York (Figures 1 and 2).⁴ The exhibition presented a great diversity of vernacular architecture, from the igloos of the Alaskan Eskimos, to the mud-brick skyscrapers of Yemen, the mud-based architecture of Dogon, the bamboo huts of Cameroon, the subterranean dwellings of Tunisia, the elevated Galician stone granaries, and the imposing castles and fortresses of Spain.

*The suggestive power of Rudofsky’s photographs brought these unfamiliar images of remote places into the minds of architects around the world up to the point that they, according to Scott, “captured the imagination of a new generation of architects in an unprecedented way.”⁵ The exhibition’s success would create a new level of appreciation for the so-called “non-pedigreed architecture.”⁶ Before Rudofsky, for example, Sibyl Moholy-Nagy published *Native Genius in Anonymous Architecture*.⁷ A line of thought that, in similar terms, joined with*



Figura 1. Bernard Rudofsky, detalle de *La Casa*, Frigiliana (España) 2011.

Figure 1. Bernard Rudofsky, *La Casa*, Frigiliana (Spain) 2011.



Figura 2. Bernard Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*, MoMA (Nueva York), 1964; imagen de la exposición.

Figure 2. Bernard Rudofsky, *Architecture without architects*, MoMA (New York), 1964; image of the exhibition.

semejantes, a algunas de las voces discordantes con el discurso más rígido de la modernidad.

En general, la década de los 60 se identifica como un momento de gran desconcierto en la arquitectura y otras disciplinas, de ausencia de modelos y, por tanto, de búsqueda de referentes sólidos. Se alude aquí, entre otros factores, a la revisión interdisciplinar del modelo de vida que empezaba a imponerse desde los campos de la antropología,

some discordant voices of modernity's most rigid discourse.

In general, the 60s are identified as a decade of great confusion for architecture as well as for other disciplines. There was a lack of exemplary models and consequently, a lack of exploration in pursuit of solid examples. The interdisciplinary revision of the life model that was beginning to be imposed from the fields of anthropology, collective symbols,

de los símbolos colectivos, de la cultura popular, la economía y otras áreas. Se trata, en términos generales, de una tendencia al humanismo y hacia el interés por el individuo común, y que a menudo busca referencias incontaminadas o primitivas.⁸ En lo tocante a la arquitectura, algunos trabajos que podrían inscribirse en esta línea serían los de Lévi-Strauss y su *Tristes Tópicos* —en el que el autor demuestra cómo las culturas primitivas sudamericanas habrían sabido integrar arquitectura, ciudad, hombre y naturaleza—, o los estudios sobre las tribus africanas de Aldo van Eyck.⁹

En este contexto, aparece la exposición de Rudofsky aportando una propuesta para la reflexión eminentemente visual. El catálogo fotográfico dio lugar a la conformación de un universo virginal e inocente, de tintes enigmáticos, aunque directo y contundente por el gran poder de seducción fruto de la calidad de muchas de las fotografías.¹⁰ A pesar de que la muestra tuvo un resultado deslumbrante, no parece claro que ese saber secular de la arquitectura popular pudiera transponerse a la práctica de la disciplina contemporánea. Sin embargo, sí que tal vez, incluso hoy, pueda servir como un valioso referente que, asumido de manera crítica y responsable, puede iluminar una manera de hacer arquitectura rica, alejada de pretensiones forzadas y reconciliada con su propia tradición en un sentido amplio.

UN ENSAYO: LA CASA

La afinidad de Rudofsky por la arquitectura vernácula será una constante a lo largo de toda su trayectoria vital. Su interés hacia la arquitectura popular se había despertado ya en su etapa de estudiante en el *Technische Hochschule* de Viena. Desde que comenzara sus estudios en 1922, se sucederían los viajes en época estival donde se interesará

popular culture, economics and other areas is alluded to here, among other factors. In general terms, it has to do with a tendency towards humanism and to the interest for the common individual, and often seeks uncontaminated or primal references.⁸ With regard to architecture, some works that could be described in this area are those of Lévi-Strauss and his Tristes Tópicos - in which the author shows how primitive South American cultures knew how to integrate architecture, city, man and nature, or Aldo van Eyck's studies on African tribes.⁹

In this context, Rudofsky's exhibition appears to provide a means for eminently visual reflection. The collection of photographs gave rise to the creation of a virginal and innocent universe, of enigmatic traces, although direct and forceful by the great power of seduction, fruit of the quality of many of the photographs.¹⁰ Although the results were dazzling, it does not seem clear that this secular knowledge of popular architecture could be transposed to the contemporary discipline's practice. However, even today, it can serve as a valuable benchmark that, considered in a critical and responsible manner, demonstrates a manner of creating rich architecture that is far from forced pretensions and that is, in a broad sense, reconciled with its own tradition.

AN EXPERIMENT: LA CASA

Rudofsky's affinity for vernacular architecture would be a constant throughout his life trajectory. His interest in popular architecture had already awakened during his student days at the Technical University of Vienna (Technische Hochschule Wien). Since beginning his studies in 1922, he took trips over the summer seasons and became particularly

especialmente por estos valores.¹¹ Cabe resaltar el de 1927 a Italia, donde estudia los restos arqueológicos y la arquitectura tradicional mediterránea.¹² Rudofsky se fija en este tipo de arquitectura desde una perspectiva simbólica y, sobre todo, operativa. En el catálogo de la exposición dirá: “Hay mucho que aprender de la arquitectura anterior a que llegara a ser un arte propio de los expertos. Los constructores no instruidos en el espacio y el tiempo —los protagonistas de esta muestra— demuestran un admirable talento por encajar sus edificios en el entorno natural”.¹³ (Figura 3)

Rudofsky entiende lo popular como un auténtico magisterio que, al desprenderse de un proceso que se ha desarrollado durante siglos, se ha ido perfeccionando y puliendo hasta el punto de llegar a un modelo esencial, alejado de cualquier contaminación temporal. De este modo, se consigue una arquitectura básica, sólidamente anclada a su tradición propia y alejada de modismos. Una arquitectura que “no sigue los ciclos de la moda. Es casi inmutable, incluso inmejorable, ya que sirve a su propósito a la perfección”.¹⁴

En el apartado operativo, Rudofsky examinará la capacidad de la inspiración vernácula en la ideación de su propia vivienda en España en 1971, y que bautizará como *La Casa*. Será la pequeña localidad de Frigiliana el lugar elegido por el arquitecto austriaco para poner a prueba sus postulados teóricos.¹⁵ Aunque la elección del sitio pueda parecer sorprendente, lo cierto es que esta pequeña población hacía años que venía acogiendo a un buen número de intelectuales extranjeros. De hecho, Bernard Rudofsky recalaría en este rincón de la periferia peninsular de la mano de su amiga Sybil Moholy-Nagy — en cuya casa se hospedarán durante los años de construcción de *La Casa*— y del pintor abstracto, afinado en Nueva York, José Guerrero — con quien compartiría gran parte de su tiempo en Frigiliana.¹⁶

interested in these values.¹¹ A trip to Italy in 1927 where Rudofsky studied archaeological ruins and traditional Mediterranean architecture is particularly worth mentioning.¹² Rudofsky looked at this type of architecture from a symbolic, and above all, operational perspective. In the exhibition catalogue he said: “There is much to learn from architecture before it became an expert’s art. The untutored builders in space and time – the protagonists of this show – demonstrate an admirable talent for fitting their buildings into the natural surroundings”.¹³ (Figure 3)

Rudofsky understands ordinary and popular as an authentic teaching that, having been deprived from a process developed over centuries, has been perfected and refined to the point of becoming an essential model, far from any temporal contamination. In this way, a basic form of architecture is achieved, solidly anchored to its own tradition and far from idiomatic tendencies. “Vernacular architecture does not go through fashion cycles. It is almost immutable, indeed, improvable, since it serves its purpose to perfection”.¹⁴

In the operative section, Rudofsky examines the capacity of vernacular inspiration in the ideation of his own home in Spain, in 1971, which he would name La Casa. The small town of Frigiliana would be the place chosen by the Austrian architect to test his theoretical postulates.¹⁵ Although the location may seem surprising, the truth is that this small community had been hosting several foreign intellectuals for years. In fact, Bernard Rudofsky would stop in this corner of the peninsular periphery at the hands of his friend Sybil Moholy-Nagy– in whose house they would stay during the years La Casa’s construction – as well as the abstract painter based in New York, José Guerrero – with whom he would share much of his time in Frigiliana.¹⁶ Due to Rudofsky’s foreigner status, José Antonio Coderch



Figura 3. Bernard Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*, MoMA (Nueva York), 1964. En la imagen pueden verse varios de los ejemplos que ilustran el magistral encaje de esta arquitectura en el entorno. La española Mijas aparece en la esquina superior derecha, en una fotografía realizada por el propio Bernard Rudofsky.

Figure 3. Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, 1964. In the image it can be seen several of the examples that illustrate the magistral lace of this architecture in the environment. The Spanish Mijas appears in the upper right corner, in a photograph taken by Bernard Rudofsky himself.

Por su condición de extranjero, tendrá que ser José Antonio Coderch el encargado de poner la rúbrica al proyecto.¹⁷

would be the one in charge of "regulating the project".¹⁷

Respecto a la elección del lugar, parece ser que Frigiliana enamoró al arquitecto austriaco desde el primer momento en el que visitó la pequeña localidad malagueña. Rudofsky describe en su cuaderno el paisaje que le recibe a su llegada a la Frigiliana y anota en su diario cómo se siente en ese preciso momento:

A Frigiliana con sentimientos encontrados y modestas expectativas. Las montañas de gran atractivo, con riscos y valles profundos. Los árboles sólo son algarrobos y olivos. Desde la distancia, F. (Frigiliana) parece ser homogénea — sin edificios altos, chimeneas o torres de agua. Ni escuela monumental ni Ayuntamiento. Incluso su parte moderna sigue el patrón de la antigua. Por encima de todo, la ciudad parece estar limpia y ordenada. (...) Desde arriba, F. (Frigiliana) parece encantadora, mantiene sus raíces antiguas casi intactas. De hecho, es mucho más atractiva que muchos pueblos andaluces elogiados por Coderch. En una inspección más cercana, esta impresión persiste; las calles empedradas y las entradas de las casas son realmente bonitas.¹⁸

A tenor de estas palabras, puede considerarse que el pequeño pueblo malagueño no defrauda lo más mínimo a Rudofsky. Es especialmente remarcable el hecho de que subraye que “*mantiene sus raíces intactas*”, un factor virginal que sin duda debió de ser determinante en la eventual decisión de instalarse allí. (Figura 4)

La Casa se encuentra en lo alto de un pequeño olivar en el cortijo de San Rafael, enclave descubierto por el propio Rudofsky tras una búsqueda ardua a lo largo del verano de 1969. El proceso que llevó al matrimonio formado por Bernard y Berta a hacerse con esa precisa parcela en Frigiliana, alejada de su núcleo urbano, se gestó a lo largo del verano de 1969.

Regarding the location of his future home, it seems that the Austrian architect fell in love with Frigiliana the moment he set eyes on the small town in Malaga. He describes in his notebook the landscapes that received him upon his arrival to Frigiliana and writes how he felt at that precise moment:

On to Frigiliana with mixed feelings and modest expectations. The mountainscape is highly attractive, with crags and deep valleys. The only trees are carobs and a few olives. From a distance, F. (Frigiliana) appears homogenous – no high-rise buildings, smokestacks or water towers. No monumental school building or City Hall. Even its modern part follows the old pattern. Above all, the town seems to be clean and uncluttered. (...) From above, F. (Frigiliana) looks charming with almost all its old roots intact. In fact, it is far more appealing than many Andalusian villages praised by Coderch. On closer inspection, this impression persists; the cobblestone streets and the house entrances are all genuinely pretty.¹⁸

In light of these words, it appears that this small town in the province of Malaga did not disappoint Rudofsky in the slightest. The fact that he emphasizes that “almost all its old roots [are] intact” is particularly notable; it is a virginal factor that was undoubtedly a decisive element in Rudofsky’s eventual decision to settle there. (Figure 4)

La Casa is located on the top of a small olive grove, on the farmland of San Rafael, an enclave discovered by Rudofsky himself after an arduous search over the summer of 1969. The process by which the couple, Bernard and Berta, came to own this precise piece of land in Frigiliana, set away from an urban nucleus, took place over the summer of 1969.



Figura 4. Frigiliana en la actualidad. La imagen no debe de ser muy diferente a la que recibió a Bernard Rudofsky en 1969.

Figure 4. Frigiliana today. The image should not be very different from that received by Bernard Rudofsky in 1969.

Visitaron multitud de terrenos diferentes —en muchas ocasiones en compañía o por mediación de Sybil Moholy-Nagy o José Guerrero— para que, finalmente, el 29 de agosto de 1969, y precisamente por recomendación de José Guerrero, y ya acabándoseles el tiempo a la pareja —ya que el viaje de vuelta a Nueva York estaba previsto para el 9 de septiembre—, tomaran la decisión de comprar la propiedad de 350 m² conocida más tarde como “El Paraje de Galera”.¹⁹

Aunque los primeros bocetos de 1969 apuntaban a una investigación formal disgregada a lo largo de toda la colina, el proyecto definitivo hará prevalecer la afinidad por una simplicidad ‘espartana’ muy propia de Rudofsky, así como el ajuste a un presupuesto considerablemente exiguo.²⁰ Así, La vivienda se compone fundamentalmente de una sobria volumetría que se desarrolla de manera longitudinal en esta parcela de acusado desnivel.

‘La Casa’ se construye en posición perpendicular a la costa, reduciendo al máximo la manipulación del entorno. Rudofsky plantea un volumen longitudinal orientado Norte-Sur que se vuelca hacia el Este, donde un gran número de árboles de diferentes especies jalonan el acusado desnivel. Una rica y abundante vegetación que procuraba *per se* la atmósfera de intimidad que interesaba Rudofsky.²¹ Así lo ha observado Bocco: “Su condición de lugar aislado y su rica vegetación han hecho posible conferir a la casa una intimidad de calidad sin emplear muros perimetrales, a pesar del diseño ‘abierto’ de sus estancias”.²²

Rudofsky intercala elementos naturales con artificiales, arquitectura y entorno aprovechando la morfología ahuecada de la dehesa andaluza. Se transmite la sensación de que tanto la nueva arquitectura como lo existente forman parte del mismo conjunto de piezas con las que el arquitecto

They visited a multitude of different properties – often in company of or through the mediation of Sybil Moholy-Nagy or José Guerrero – so that finally, on the 29th of August 1969, on the recommendation of José Guerrero, and with time running out for the couple – as the trip back to New York was planned for the 9th of September—they would make the decision to buy the 350 m² property known later as “El Paraje de Galera”, or in English, “Galera’s Place”.¹⁹

Although the first sketches from 1969 pointed to a formal but disintegrated investigation along the whole hill, the decisive project would make prevalent the affinity for a “Spartan” simplicity that was characteristic of Rudofsky, as well as the adjustment to a considerably meagre budget.²⁰ Thus, the house is composed mainly of a sober volumetry that develops longitudinally on this markedly uneven property.

La Casa is built perpendicular to the coast, minimizing the manipulation of the environment. Rudofsky lays out a longitudinal dimension facing North-South that turns toward the East, where a great number of trees of different species mark the pronounced unevenness. Rich and abundant vegetation produced the intimate atmosphere that Rudofsky was seeking.²¹ According to the observations of Bocco: “The seclusion of the site and its rich vegetation make it possible to do without perimeter walls and confer on the house an intimate quality, despite the ‘open’ layout of its rooms”.²²

Rudofsky integrates natural, artificial, architectural and environmental elements, taking advantage of the hollowed-out morphology of the Andalusian terrain. It conveys the feeling that the new, as well as the existing architecture form part of the same set of pieces, with which the architect plays. This

juega soberanamente. Un carácter del edificio que llama la atención de Abercrombie: "Rudofsky tuvo cuidado de no alterar la topografía natural del terreno. La casa, por lo tanto, se sitúa en cinco niveles diferentes, y, más allá de la vivienda, una extensión arbórea similar zigzaguea por la pendiente. Su posición se dicta por el deseo de Rudofsky de salvar los olivos existentes y los afloramientos de rocas".²³

Un deseo que puede confirmarse como real a la vista de las anotaciones recogidas en los diarios elaborados por propio Rudofsky antes y durante la construcción de la casa. Así, el 17 de mayo de 1970 visita la parcela por primera vez tras haberla adquirido un año antes. Al arquitecto austriaco le llama la atención el estado de los árboles, en apariencia diferentes a cómo los recordaba: "Los árboles parecen pobres, tan solo ha sido podada la parte más superficial. Son moderadamente más pequeños de lo que recordaba. Tengo que escribir a José Antonio (Coderch) para verificar la posición de los árboles en los planos antiguos".²⁴ Lo que certifica la inclusión en los croquis de proyecto de la posición verdadera de cada uno de los árboles contenidos en el lugar.

De modo que el arbolado preexistente juega un papel esencial en la configuración de los diferentes elementos arquitectónicos. En este punto, es importante señalar la singularidad del paisaje de dehesa. Un ecosistema típicamente mediterráneo de pacto entre el hombre y la naturaleza. Su morfología se basa en la reducción de la masa arbórea de manera selectiva. El método consiste en escoger de uno en uno los árboles que se retiran. Por lo tanto, un entorno doblemente mediterráneo, ya que además de serlo por su propia localización, comparte con más fuerza ese rasgo de lugar construido a sí mismo al que ha aludido Piza.²⁵

*was a characteristic of the building that greatly attracted the attention of Abercrombie: "Rudofsky took care to avoid tampering with the land's natural contours. The house, therefore, is on five different levels, and beyond the house, an arbour-like extension slaloms down the slope, its course dictated by Rudofsky's desire to save existing olive trees and rock outcroppings."*²³

This is a desire that can be confirmed in Rudofsky's diary writings from before and during the construction of La Casa. On May 17th, 1970, Rudofsky visits the property for the first time after having bought it a year before. The Austrian architect was stuck by the appearance of the trees, apparently different from how he remembered them: "Trees in poor condition only received the most superficial trimming. They are mildly smaller than I remember. I must write to Jose Antonio (Coderch) for the old plans to verify the tree positions".²⁴ This confirms that the true position of each of the trees on the property was included in the project sketches, such that the existing trees played an essential role in the configuration of the different architectural elements.

At this point, it is important to note the uniqueness of the pastoral landscape. It is a typical Mediterranean ecosystem, in harmony with man and nature. Its morphology is based on the selective reduction of the volume of trees. The method involves choosing the trees to be removed, one by one. Therefore, it is a doubly Mediterranean environment, since in addition to being Mediterranean due to its location, it shares wholeheartedly the traits of the place built by itself to which Piza has alluded.²⁵

Como resultado, la construcción puede llegar a confundirse con otras vernáculos del entorno por su discreción, por el uso de muros encalados o por el empleo de la cubierta de teja. Un asunto no casual, ya que parece probable que tenga que ver con el deseo de Rudofsky de deshacerse de las referencias a ningún creador concreto.²⁶ Esta 'no autoría' voluntaria pondría de manifiesto la eliminación de las consecuencias lingüísticas de la constante autoafirmación propia del perfil romántico del genio creador. (Figura 5)

No obstante, no parece que esta actitud de Rudofsky se sustente en la intención de situarse en un segundo plano. Parece más probable que su propósito sea el de exhibir aquellas características de la arquitectura que entiende como primordiales, no sujetas a sinergias estilísticas propias de un determinado momento. La configuración volumétrica de esta vivienda, unida a la uniformidad de tratamiento de materiales y técnicas, confunde la arquitectura que construye en Frigiliana a finales de los años sesenta con aquella otra "espontánea" erigida tiempo atrás. Este carácter intemporal y anónimo abocan al edificio a una relación con el entorno estrecha y desinteresada. La arquitectura se hace así modesta y sencilla, y reposa en el paisaje de dehesa andaluz con naturalidad.

El esquema de la casa se divide en cinco volúmenes que se encuentran a diferentes cotas de altura al adaptarse a la orografía existente. No obstante, el desnivel no es muy acusado y podría entenderse que el programa se desarrolla en un solo nivel. Así, se pueden distinguir dos grupos de estancias separadas por un amplio porche central. Desde este espacio exterior cubierto nace una pequeña senda que desciende grácilmente sobre la colina, serpenteando entre rocas y vegetación, y que lleva hasta la piscina. (Figura 6)

As a result, the construction may be confused with other vernaculars of the surroundings due its discretion, the use of whitewashed walls, or the use of a tile roof. This is not coincidental and seems likely to do with Rudofsky's desire to do away with references of any particular creator.²⁶ This voluntary 'non-authorship' would reveal the elimination of the linguistic consequences of the constant self-affirmation, proper to the romantic profile of the creative genius. (Figure 5)

Nonetheless, it doesn't seem that Rudofsky's attitude is based on his intention to be in the background. It seems more likely that his intention is to exhibit those architectural characteristics that he believes are essential, not subjected to the stylist's synergies of a specific moment in time. The volumetric configuration of this dwelling, combined with the uniform treatment of materials and techniques, confuses the type of architecture he builds in Frigiliana with that of other projects "spontaneously" erected some time before. This timeless and anonymous attribute leads the building into a tight and uninterested relationship with its surroundings. The architecture thus becomes modest and simple, resting naturally in the Andalusian landscape.

The scheme of the house is divided into five volumes that are found at different height levels as they adapt to the existing orography. However, the unevenness is not very marked, and one could perceive the program as being on a single level. In this manner, one can distinguish two groups of rooms separated by an ample central porch. From this covered outer space there is a small path that descends gracefully over the hill, meandering around rocks and vegetation, eventually leading down to the swimming pool. (Figure 6)



Figura 5. Bernard Rudofsky, "La Casa" fotografía desde el acceso tomada en 2011.

Figure 5. Bernard Rudofsky, "La Casa" photograph from the access taken in 2011.

La sucesión de volúmenes sencillos con apenas huecos niega cualquier pretensión estilística. Se toma el léxico típicamente moderno como algo dado y, por tanto, secundario. En realidad, lo considerará una herramienta que combinará con las técnicas constructivas y los usos del lugar.²⁷ Una descomposición volumétrica que se sitúa en un punto de tangencia entre la arquitectura moderna y la arquitectura *sin pedigrí*.²⁸ Rudofsky hallaría el espacio para el encuentro de ambas posiciones al considerar las cuestiones de fondo.

The succession of simple volumes with hardly any gaps denies any stylistic pretension. The typically modern lexicon is taken as a given, and thus secondary. In reality, it is considered as a tool that will combine with construction techniques and the uses of the place.²⁷ A volumetric decomposition that is situated at a tangential point between modern architecture and non-pedigreed.²⁸ Rudofsky would find space for meeting both positions when considering the substantive issues.

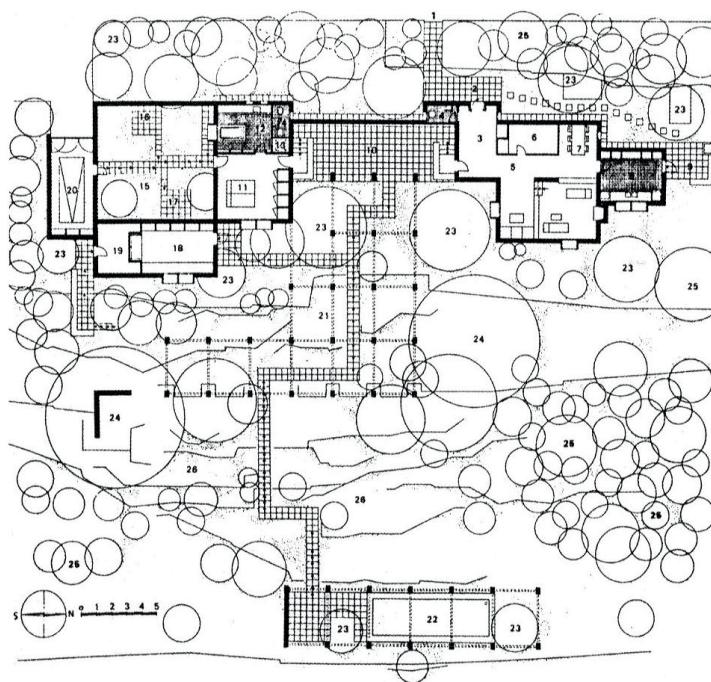


Figura 6. Bernard Rudofsky, montaje de la planta de *La Casa*, Frigiliana, 1971.

Figure 6. Bernard Rudofsky, plant of *La Casa*, Frigiliana, 1971. Elaboration of the magazine *Interior Design*.

La disgregación en volúmenes independientes es una estrategia presente en muchas arquitecturas vernáculas —especialmente las del ámbito mediterráneo— que permite asignar espacios concretos a cada función del edificio, de modo que se dota a cada una de las partes de una cierta dignidad representativa dentro del conjunto. Además, se trata de un mecanismo que facilita adaptar topográficamente la construcción al terreno, al tiempo que soluciona de manera eficiente la estructura y la cubierta de la vivienda. Los muros que configuran cada una de las estancias soportan el peso de un cubrimiento que, al ser descompuesto en varios paños, facilita enormemente su ejecución. Además, esta configuración elimina cualquier atisbo de servidumbre estructural, con lo que no se presentan pilares o vigas vistas.

The disintegration into independent volumes is a strategy present in many examples of vernacular architecture—especially of the Mediterranean scope—that allows the assigning of specific spaces to each function of the building, in such a way that each part is doted with a certain representative dignity within the whole. Furthermore, it is a mechanism that facilitates topographically adapting the construction to the land, while efficiently solving the structure and coverture of the building. The walls that make up each of the rooms support the weight of a covering that, in being made up of several panels, enormously facilitates the completion. In addition, this configuration eliminates any hint of structural servitude, in which there are no pillars or visible beams present.

La segregación volumétrica puede considerarse, por tanto, como una maniobra inteligente en la ejecución de un proyecto de manera eficiente, e incluso voluntariamente simplificada, teniendo en cuenta los limitadísimos recursos constructivos de la Frigiliana de los años sesenta.²⁹ Rudofsky conoce sus ventajas, pues se trata de una técnica ya empleada en algunos de sus proyectos domésticos.³⁰ No obstante, desde su comprometida posición intelectual, resulta también factible considerarla como una estrategia compositiva ligada al mundo de lo vernáculo. De modo que esta descomposición volumétrica se sitúa en un punto de tangencia entre la arquitectura moderna y la llamada arquitectura "sin pedigrí".

A este respecto resulta especialmente significativo acudir al catálogo de *Arquitectura sin arquitectos*. Para este caso de estudio, convendría detenerse en los tipos formales de asentamientos de población que se presentan en sus páginas. Entre sus imágenes, se suceden un gran número de fotografías dedicadas a diferentes modelos formales de asentamiento colectivo. De entre ellos, destacan algunos ejemplos espectaculares dispuestos sobre laderas como la griega Phira, las italianas Positano y Anticoli Corrado, o incluso algunos ejemplos españoles como la almeriense Mojacar (Figura 7), Mijas o Villa Hermosa. Sobre estos últimos ejemplos de España comentará: "El uso de un tipo único de edificio no conduce necesariamente a la monotonía. La irregularidad del terreno y las desviaciones de las medidas estándar dan lugar a pequeñas variaciones que logran un equilibrio perfecto entre la unidad y la diversidad".³¹

Según esto, a Rudofsky le atraería la situación de equilibrio que se da en la repetición del modelo tipo. Un recurso del léxico de la arquitectura popular que probablemente el arquitecto austriaco pusiera en marcha en la construcción de su propia

Volumetric segregation, thus, can be considered as an intelligent maneuver in the execution of a project in an efficient manner. Indeed, even voluntarily made simple, considering the very limited building resources available in Frigiliana in the 60s.²⁹ Rudofsky was clearly aware of its advantages, as it is a technique already used in some of his domestic projects.³⁰ However, from his compromised intellectual position, it is also feasible to consider it as a composite strategy linked to the world of the vernacular. In this way, this volumetric breakdown is situated at a point of tangency between modern architecture and the so-called "non-pedigreed architecture".

In this respect, it is particularly important to turn to the catalog of the Architecture without Architects. For this type of case study, it would be convenient to stop at the formal population settlements that are presented in its pages. Among its images, many photographs are dedicated to different models of formal collective settlements. Amongst others, some spectacular examples of settlements arranged on slopes stand out, such as the Greek Phira, the Italian Positano and Anticoli Corrado, and even some Spanish examples such as Mojacar in Almeria (Figure 7), Mijas or Villa Hermosa. Regarding these last Spanish examples, Rudofsky commented: "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".³¹

According to this, Rudofsky was attracted by the equilibrium found in the serial repetition of a typical model; a lexical resource from popular architecture that the Austrian architect likely made use of in the construction of his own house. In addition, this is a



Figura 7. Bernard Rudofsky, fotografía de Mojacar recogida en el catálogo *Arquitectura sin arquitectos*, 1964.

Figure 7. César Ortiz Echagüe, Mojacar (Spain), photograph nº 38 collected in the catalog of *Architecture without Architects*.

casa. Además, es ésta una estrategia que garantiza una adecuación al entorno notable. Se minimiza el impacto de la arquitectura al ser desmenuzada en fragmentos y la escala se hace más amable con el entorno natural. Una enseñanza propia de la tradición popular, y por la que Rudofsky parece apostar para el desempeño del 'oficio' de arquitecto.

Por otro lado, se asumen con naturalidad los materiales del lugar: "Los materiales aquí son los mismos que los de las casas de campesinos de los alrededores".³² Al igual que las técnicas constructivas propias del entorno próximo, como son el muro de fábrica encalado, la cubierta de teja inclinada o la cornisa rematada con teja y argamasa. Como ha resaltado Bocco, se trataría en conjunto de una adaptación al entorno en términos tanto estéticos como prácticos: "Dependiendo de los requerimientos del contexto, Rudofsky usa muros gruesos, cubiertas inclinadas

strategy that guarantees adaptation to the environment. As it is reduced into fragments, the impact of the architecture is minimized, and the scale becomes friendlier to the natural surroundings. This is a teaching typical of popular tradition that Rudofsky considers to be essential for the mastery of architecture.

On the other hand, the local materials are accepted naturally: "Building materials here are about the same as in nearby peasant houses".³² The construction techniques are also typical of the immediate surroundings, such as the whitewashed walls, the sloping tile roofs, or the cornices topped with tile and mortar. As Bocco remarked, it would be altogether an adaptation to the environment in both aesthetic and practical terms: "Depending on the requirements and the context, Rudofsky would use thick walls, pitched tile roofs, hand-painted majolica, and white

de teja, cerámica pintada a mano y estuco blanco, sublimando las razones estéticas y de este tipo de soluciones nacidas de la arquitectura tradicional.”³³

No obstante, se exterioriza un esfuerzo racional. Así lo prueba la regulación de partida de la planta o la repetición de un mismo módulo de ventana en toda *La Casa*. Debe destacarse este recurso, pues supone un punto de encuentro entre la modernidad y lo vernáculo, al ser un tipo de ventana típicamente popular. Muy probablemente la inspiración de este elemento —empleado por Rudofsky únicamente en esta casa— provenga precisamente de España. Según se desprende de sus diarios de viaje conservados en *The Getty*, el 16 de julio de 1969, durante una visita a la localidad de Zafra, Rudofsky dibuja con detalle en su cuaderno un tipo singular de ventana: precisamente se trata de un sistema compuesto por una estructura fija en la que se acoplan varios elementos idénticos y practicables (Figura 8).³⁴ El parecido con el sistema de ventanas que empleará más adelante en el diseño de *La Casa* es evidente.

Por otro lado, esta vivienda sirve como excusa para venerar elementos básicos de la arquitectura como el muro. Algo no casual, ya que el muro es para Rudofsky uno de los elementos de la arquitectura de mayor relevancia. De hecho, en sus escritos, Rudofsky no duda en ahondar en reflexiones sobre el origen de la arquitectura, estableciendo el hallazgo del muro como un hito, de naturaleza casi mitológica, en el desarrollo de la disciplina y sin el cual es imposible la comprensión de su Historia. Según observa, “Con el muro, el hombre creó espacio a escala humana, y en los muchos miles de años que siguieron, ha llegado en ocasiones a acercarse al magisterio del espacio, la arquitectura”.³⁵

Rudofsky reclama que el muro sea considerado, de nuevo, como uno de los imprescindibles de la arquitectura con mayúsculas. Su verdadera ‘carne’, como

stucco, sublimating the aesthetic and environmental reasons from which such solutions were born in traditional architecture.”³³

Nonetheless, a rational effort is externalized. This is proven by the area rules used for the different levels or the repetition of the same window module throughout La Casa. This should stand out, as the use of this typically popular kind of window assumes an encounter between modernity and the vernacular. It is very likely that the inspiration of this element—used by Rudofsky only in this house—came from Spain precisely. According to his travel diaries conserved in The Getty, on June 16, 1969, during a visit to the locality of Zafra, Rudofsky draws in detail a singular type of window: it is a system composed of a fixed structure in which various identical and practical elements are coupled (Figure 8).³⁴ The likeness to the window system he would use later on in his designs of La Casa is evident.

On the other hand, this dwelling serves as an excuse to venerate basic elements of architecture, such as the wall. This is not coincidental, given that for Rudofsky, the wall is an element of architecture with great relevance. In fact, in his writings Rudofsky does not hesitate to delve into reflections on the origin of architecture, describing the discovery of the wall as a milestone of almost mythological nature in the development of the discipline, without which it would be impossible to understand its history. He remarks: “With the wall, man created space on a human scale, and in the many thousand years that follows, he came sometimes close to the mastery of space, architecture.”³⁵

Rudofsky claims that the wall should be considered one of architecture’s essentials. The true “bread” of architecture, as it is referred to in the title of the

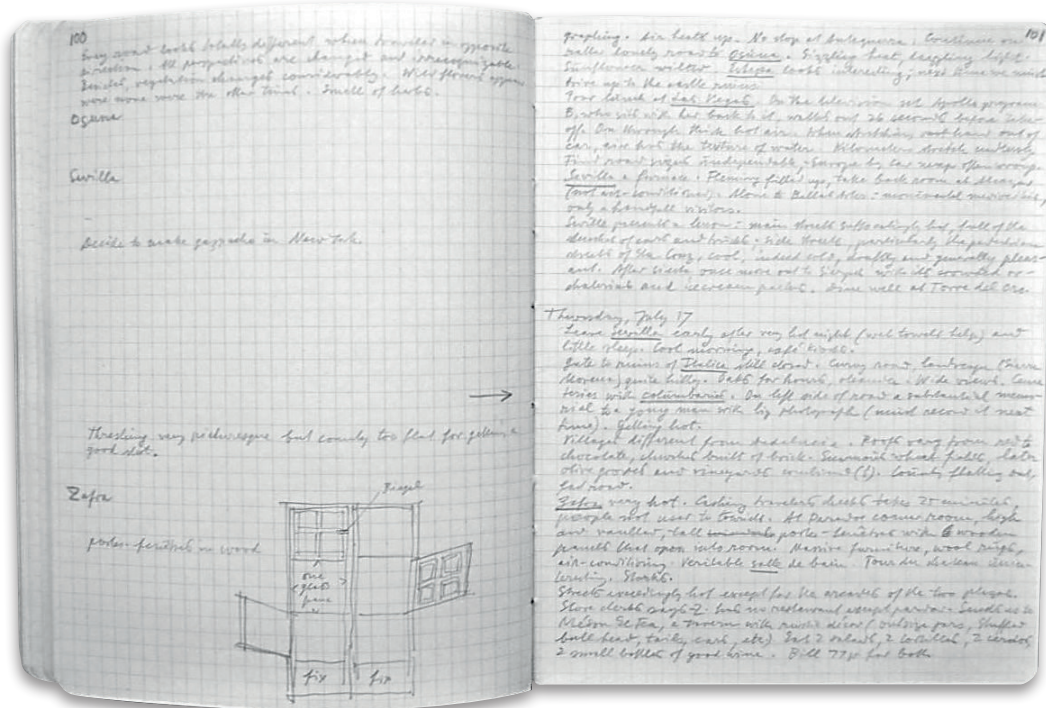


Figure 8. Bernard Rudofsky, libreta hallada en *The Getty Research Institute* (Los Ángeles) en la que se toma nota de un tipo de ventana probablemente encontrada en la localidad de Zafra, 1969.

Figure 8. Bernard Rudofsky, notebook found at *The Getty Research Institute* (Los Angeles) in which a note of a type of window probably found in the town of Zafra is taken, 1969.

hace referencia el título del artículo mencionado más arriba, ha sido menospreciada con el auge de una modernidad mal entendida que ha tratado permanentemente de desintegrar la materialidad de las fachadas. El resultado: la proliferación masiva de paños vidriados, a los que Rudofsky no tiene especial estima. Por ello, propone: "Volvamos al muro eterno. En los últimos treinta años, hemos visto, al menos en imágenes, casas tan transparentes, tan aireadas, tan aligeradas en apariencia, que dan la sensación de estar a punto de despegar en cualquier momento, como una alfombra mágica".³⁶

article mentioned above, has been underestimated by the rise of a misunderstood modernity that has permanently tried to disintegrate the materiality of facades. The result: massive proliferation of glazed panels, for which Rudofsky holds no special regard. To this end, he proposes: "Let us return to the eternal wall. Within the last thirty years or so, we have seen, at least in pictures, houses so transparent, so airy, so weightless in appearance, that they seem to be poised on taking off at any moment, like a magic carpet".³⁶

Por esta razón, Rudofsky venera el muro. Hasta el punto de que lo desprende de sus servidumbres funcionales para convertirlo en un lienzo blanco brillante integrado en el jardín y que trata de relacionarse con éste.³⁷ Juntos, naturaleza y artificio, participan en un juego en el que cada parte representa su papel. Así, la introducción de este elemento en el olivar en el que se inserta el edificio se realiza libremente. Aparecen un total de tres sólidos muros —compuestos de cuatro capas de ladrillos, dos interiores de ladrillo hueco y dos exteriores de ladrillo macizo, separadas por una cámara de aire— que se confunden en el nuevo paisaje originado por la desinhibida introducción de la pérgola.³⁸ Hasta en dos ocasiones hace uso de este recurso.

Junto a la piscina, un único muro se integra con la estructura de la pérgola, complementando el diálogo con la naturaleza y confiriendo una escueta pero útil protección. De este modo, no sólo lo resguarda visualmente, sino también respecto a los fuertes vientos provenientes del Sur. En una situación más elevada y más cercana a *La Casa*, una escuadra compuesta de dos planos blancos se relacionaba de manera explícita con un algarrobo de grandes dimensiones —quizá el mayor de la parcela—, y con la orografía rocosa que en ese punto parece hacerse más presente. El diedro se perforaba hasta en tres ocasiones debido a lo intrincado del ramaje del árbol:³⁹ “Y, a un lado de la estructura arbórea, hay un detalle particularmente conmovedor y revelador: un algarrobo centenario que empuja sus ramas a través de las aberturas de un recinto blanco en forma de L; lo que es un símbolo, sin duda, de lo que se trata el diseño Rudofsky: un matrimonio entre la estructura y la tierra”.⁴⁰ Su valor es eminentemente simbólico. Es la firma del arquitecto, si bien es importante señalar que la inspiración del muro perforado por un árbol parece proceder de los trabajos de Athanasius Kircher.⁴¹

For this reason, Rudofsky reveres the wall to the point that he detaches it from its functional elements to turn it into a white bright canvas integrated into the garden, and tries to create a relationship with it.³⁷ Nature and artifice, together, participate in a game in which each part represents its role. In this way, the introduction of this element in the olive grove in which the building is inserted is freely carried out. A total of three solid walls appear - composed of four layers of brick, two interior layers of hollow brick, and two exterior layers of solid brick, separated by an air chamber - that blend into the new landscape with the uninhibited introduction of the pergola.³⁸ Rudofsky makes use of this resource on two occasions.

Beside the swimming pool, one single wall is integrated with the structure of the pergola, complementing the dialogue with nature and conferring a slight but useful protection. In this way, it provides not only visual protection but also protects against the strong winds from the South. On a more elevated plane closer to La Casa, a square composed of two white planes is interlocked with a large carob tree -perhaps the largest on the lot-, and to the rocky orography that at this point seems to be more prevalent. The dihedral is perforated three times due to the intricate branches of the tree.³⁹ “And, at a turn in the cascade of arbor-like structure, there is a particular poignant and telling detail: a century-old carob tree that pushes its limbs through openings of a white L-shaped enclosure; this is a symbol, surely, of what the Rudofsky design is all about: a marriage of structure and land”.⁴⁰ Its value is eminently symbolic. It is the architect’s signature touch, although it is important to note that the inspiration of the wall perforated by a tree seems to come from the work of Athanasius Kircher.⁴¹ In any case, Rudofsky uses this metaphor on the relationship between nature and artifice and between architecture and



Figura 9. Detalle del diedro perforado en el jardín de *La Casa* en Frigiliana. La fotografía, fue tomada en 2011, justo en el momento en el que el algarrobo fue podado, como puede apreciarse en la instantánea.

Figure 9. Detail of the perforated dihedron in the garden of *La Casa* in Frigiliana. The photograph was taken in 2011, at the time when the carob tree was pruned, as can be seen in the snapshot.

En cualquier caso, Rudofsky, utiliza esta metáfora sobre la relación entre naturaleza y artefacto y entre arquitectura y entorno, como hiciera años atrás en el jardín diseñado para su amigo Constantino Nivola en Nueva York.⁴² Por desgracia, este bonito detalle de la construcción se ha visto desprovisto del algarrobo. (Figura 9)

Este mismo principio subyace en el despliegue de la secuencia de pilares aislados, lo que, de nuevo, representa una clara alusión al jardín que proyectara para Nivola.⁴³ Se utilizarán ladrillos para construir los pies derechos de la pérgola y se

*environment, as he did years before in the garden he designed for his friend Constantino Nivola in New York.*⁴² Unfortunately this beautiful construction detail has now been deprived of the carob tree (Figure 9).

*This same principle is underlying in the deployment of the sequence of isolated pillars, which again, represents a clear allusion to the garden that he designed for Nivola.*⁴³ As recorded by Rudofsky in his diaries, bricks would be used to build the pergola's

tomarán elementos prefabricados para las vigas que unen estos pilares, según lo que el propio Rudofsky registró en sus diarios. Una construcción que sin duda resultaría chocante para la comunidad de la pequeña población malagueña. Así lo atestigua el comentario del arquitecto en el que se evidencia que el constructor local no parece comprender del todo en qué consiste la pérgola: "Parece muy desconcertado con esta estructura insólita; no puede entender lo que es, por qué no tiene pisos".⁴⁴

En cualquier caso, en el empleo de todos estos elementos se da una cierta influencia de carácter primitivo de la arquitectura. Un conjunto de referencias, de citas vernáculas, de las que destaca especialmente la mención que hace a *The Lemon Gardens*. La función que desempeña esta estructura consiste en proteger los limoneros en los meses de invierno sirviendo de soporte a un sistema de paneles de madera que los cubren. Sin embargo, la foto se realiza en verano, cuando a función de la estructura se desvanece; precisamente cuando se convierte en una obra de arte. No es casualidad que el descubrimiento de este espacio lo realizara anteriormente un poeta.⁴⁵ En el catálogo de la exposición se refiere así a esta singular construcción: "A lo largo de las laderas de las montañas junto al lago, se encuentran las filas de pilares desnudos de las que emergen el follaje verde como las ruinas de los templos: columnas blancas cuadradas de mampostería, pilares abandonados en sus columnatas y plazas... como una reminiscencia de un santuario de una gran civilización".⁴⁶ (Figura 10)

No es casual la referencia de la capacidad de evocación que trasmite esta construcción y su aplicación en la construcción de 'La Casa'. Pues lo cierto es que podría afirmarse que forma parte de la intención de Rudofsky de construir un verdadero templo consagrado a un particularísimo modo de

*straight feet and prefabricated elements would be used for the beams uniting those pillars; a construction that would be undoubtedly shocking for the small community in Malaga. Such is evidenced by the architect's comment, in which it is evident that the local builder did not seem to comprehend what the pergola consists of: "He seems very unhappy about this unheard-of structure; can't understand what it is for, why it has no floors".*⁴⁴

*In any case, the use of all these elements provides a certain influence of a primitive nature of the architecture. A set of references, vernacular quotes, from which the mention made to The Lemon Gardens especially stands out. The function of this structure is to protect the lemon trees during the winter months by supporting a system of wooden panels that cover them. However, the photo was taken in the summer, when the function of the structure is not clear; precisely when it becomes a work of art. It is no coincidence that the space was previously discovered by a poet.⁴⁵ In the exhibition catalog, he refers to this unique structure: "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... as if they remained from some great race that once worshipped here".*⁴⁶ (Figure 10)

The reference to the evocative ability that this structure and its application in La Casa transmits is not accidental. Truth be told, it could be said that building a true temple dedicated to a very particular way of life was part of Rudofsky's intention; a home that could transform into a votive temple to the Spartan

vida. Una casa que así se transforma en un templo votivo a la domesticidad espartana y sibarita que proponía y practicaba el matrimonio formado por Bernard y Berta.⁴⁷ Debe tenerse en cuenta, a este respecto, que la vivienda se gesta en un momento vital de plena madurez, en el que los principios del arquitecto son más que sólidos, pues han sido forjados al calor de una polifacética y prolífica labor humanista.⁴⁸ (Figura 11)

UNA CONCLUSIÓN: ENTRE MODELO Y REFERENTE

La Real Academia de la Lengua Española define modelo como "Arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo". Según esto, no parece probable que pueda imitarse la arquitectura popular. El aprendizaje y puesta en marcha de un saber depurado secularmente, que no pertenece a nadie y a la vez es parte de varias generaciones, es una tarea casi inalcanzable. Esta 'arquitectura sin arquitectos' admirada por Rudofsky y tantos otros teóricos e historiadores no parece admitir continuaciones válidas; sólo puede ser sucedida por un 'arquitectura con arquitecto'.

La práctica de la disciplina no consiente emulaciones solventes en el terreno lingüístico. Tampoco puede ser recreada en las nuevas y diferentes circunstancias, y menos aún en lo tocante a la responsabilidad de la construcción de una edificación mínimamente actualizada. De modo que emplear este tipo de arquitectura como argumento metodológico es una tarea casi imposible ya que llevaría también a incurrir en las manifiestas deficiencias que encierra el tipo popular. Esta posición daría lugar a una arquitectura tecnológicamente retrasada, seguramente precaria y quizá con un grado de acondicionamiento insuficiente.

and sybarite domesticity that was proposed and practiced in the marriage between himself and his wife Berta.⁴⁷ In this respect, it should be considered that the house was fashioned during a stage of full maturity, in which the architect's principles are more than solid, due to having been forged in the heat of multifaceted and prolific humanistic work.⁴⁸ (Figure 11)

A CONCLUSION: BETWEEN MODEL AND REFERENCE

The Royal Academy of Spanish Language defines model as an "archetype or reference point to imitate or reproduce". According to this definition, it does not seem likely that popular architecture can be imitated. The learning and implementation of a secularly purified knowledge, which does not belong to anyone and at the same time is part of several generations, is an almost unattainable task. This 'architecture without architects' so admired by Rodofsky and many other theorists and historians does not seem to allow valid progress; it can only be succeeded by an 'architecture with architect'.

The practice of the discipline does not allow solvent emulations in the linguistic field, nor can it be recreated under new and different circumstances – even less so regarding the responsibility of constructing a minimally updated building. Therefore, to use this type of architecture as a methodological argument is an almost impossible task, given that it would also need to include obvious deficiencies found in popular architecture. This position would lead to a likely precarious and technically outdated architecture, with a possibly inadequate degree of conditioning.



Figura 11. Bernard Rudofsky, fotografía de la piscina de *La Casa*, 2011.

Figure 11. Photo of the swimming pool at *La Casa*, 2011.

Más acertado podría ser entender que Rudofsky hace suyos los 'valores' de esta arquitectura en la medida en que pueden ser asimilados por la mano del arquitecto. Según lo visto anteriormente, esto se ha materializado, para el caso de estudio que nos ocupa, en la aparición de diferentes referencias importadas del mundo vernáculo, tanto en su dimensión teórica como práctica. Lo que se da, en primer lugar, en la búsqueda llevada a cabo por el arquitecto del lugar preciso en el que construir su casa. A este respecto, Frigiliana que "mantiene sus raíces intactas", sirve a este propósito a la perfección—de hecho, la localidad bien pudiera

It could be more accurate to consider that Rudofsky made the 'values' of this architecture his own, insofar as his hand could assimilate them. As is previously seen, this has materialized, in the case study that concerns us, in the appearance of several references imported from the vernacular world, both in theoretical and practical dimensions. This is demonstrated primarily by the architect's search for the perfect place on which to build his house. In this regard, Frigiliana, in "keeping her roots intact", serves this purpose perfectly. In fact, the locality may well have appeared among the pages of the Architecture without Architects catalog. Also

haber aparecido entre las páginas del catálogo *Arquitectura sin arquitectos*. También están presentes las referencias vernáculas en la lectura que el arquitecto realiza del entorno: por un lado, como ha quedado probado por las anotaciones presentes en sus diarios, el arbolado existente forma parte integrante de la arquitectura; por otro, la propuesta de una volumetría disgregada, teniendo en cuenta el desnivel de la parcela, trae a colación algunas de sus reflexiones teóricas anteriores. Algo similar al uso de carácter simbólico de algunos de los elementos básicos de la arquitectura como el muro o los pilares, lo cual dota a la intervención de un gran potencial evocador y primigenio. Por último, La Casa es capaz de importar soluciones muy concretas del mundo popular, como ocurre con el modelo seriado de ventana inspirado en una visita a la localidad de Zafra, según ha quedado patente por los dibujos recogidos en sus diarios personales.

Por todo esto, *La Casa* reverbera la imagen de los esquemas formales de la arquitectura vernácula sin caer en la mimesis ingenua. Plantea cuestiones de fondo, como la simplificación de elementos, el trabajo de la pequeña escala, la introducción de materiales y técnicas constructivas conocidas en el lugar o la posibilidad de integrar esporádicamente elementos del léxico vernáculo en el lenguaje moderno. Por tanto, la inspiración vernácula no es entendida como la aplicación de un determinado manual de proyección y construcción que se pone a prueba en las coordenadas históricas de la Frigiliana de principios de los años 70. Su valor va más allá de lo pintoresco, lo sensato o lo bucólico para adquirir un enorme significado simbólico. La arquitectura popular se hace presente en su relación con el entorno, en su configuración general, en el empleo de un lenguaje depurado —a caballo entre la modernidad y lo vernáculo—, en el desarrollo de la noción de tipo o en la importación de sugerentes imágenes provenientes del universo popular.

present are vernacular references in the architect's appraisal of the environment: on the one hand, as is demonstrated by annotations in his diaries, the existing trees form an integral part of the architecture; on the other hand, the proposal of a disjoined volumetric structure, considering the unevenness of the property, carries with it some of his previous theoretical reflections. Something like the use of the symbolic character of some of the basic elements of architecture, such as the walls or the pillars, which gives the intervention a great suggestive and primal potential. Finally, La Casa can import very specific solutions from the popular world, as is the case with the serial repetition of a window model inspired by a visit to the town of Zafra, as recorded in the drawings of Rudofsky's personal diaries.

For all this, La Casa reverberates the image of formal schemes of vernacular architecture, without falling into naive mimesis. It raises substantive questions, such as the simplification of elements, small-scale work, the introduction of materials and construction techniques known to locals, or the possibility to sporadically integrate elements of the vernacular lexicon into modern language. As such, the vernacular inspiration is not to be understood as the application of a specific design and construction manual that was put to the test by the historical coordinates of Frigiliana at the beginning of the 70s. Popular architecture is made present by its relationship to its surroundings, in its general configuration, in the use of a refined language – between modernity and the vernacular – and in the development of the type notion or in the importation of suggestive images from the popular universe.

La RAE entiende referente como “Que refiere o que expresa relación a algo”. De esta acepción es posible atender al ejemplo de la arquitectura popular de una manera más libre y con más posibilidades operativas. Y así ocurre con el refugio que Rudofsky erigió en la costa mediterránea española. La asimilación de algunos de los ingredientes vernáculos es palpable, aunque lo es más la integración crítica y depurada de este tipo de arquitectura por parte del arquitecto foráneo. Y por eso, *La Casa* es una *arquitectura con arquitecto*. Diseñada por un arquitecto de principios para ser habitada por él. Tautología que, sin embargo, funciona además a la inversa, pues *La Casa* es también referente de la *arquitectura sin arquitecto* que tanto defendió. Su apariencia es la de una casa sobria, moderna pero nada amanerada, casi sin estilo; una arquitectura a prueba de las modas y el tiempo, pues es proyección de aquellas otras arquitecturas que no conocen un tiempo determinado.

Notas y Referencias

- Recuérdese, por ejemplo, el signo mediterráneo del CIAM IV celebrado en 1933 a bordo de un crucero por el Mediterráneo; la multitud de estudios sobre la arquitectura popular mediterránea que se filtraron entre las revistas de la época, como los de Giuseppe Pagano, el propio Bernard Rudofsky en *Domus* (1938) o *Architectural Review* (1941); varias monografías de Alfredo Baeschlin (1934); o los artículos en la revista *AC Documentos de Actividad Contemporánea* de Erwin Broner y Raoul Haussman (1936).
- Son muchos los arquitectos que, tras la segunda guerra mundial supieron desarrollar aspectos de la arquitectura popular desde una perspectiva moderna: Aalto, Jacobsen, Utzon, Barragán, Coderch, Ponti, Távora, Siza, etc.
- Prueba de esta situación de estancamiento es la constitución del *Team X*, el desmantelamiento de los CIAM (y el posterior enfrentamiento teórico entre Banham y Rogers); por otro lado, el llamado *brutalismo* empezaba a dar signos de agotamiento y el *metabolismo* comenzaba a perder fuerza; proliferan entonces visiones utópicas escapistas, como las de signo tecnológico y futurista del grupo *Archigram*, o propuestas “anti-diseño” como las de *Archizoom* y *Superstudio*.
- No obstante, debe aclararse que el momento en el que se gesta la exposición *Architecture Without Architects*, es 1941. El propio arquitecto relata lo sucedido con Philip Goodwin la conferencia titulada “The Human Side of Architecture”. El texto fue encontrado en los archivos personales de Rudofsky en Frigiliana y recogido en: Andrea Bocco, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer* (New York: Springer, 2003), 240-241.
- Felicity Scott, “Bernard Rudofsky: Allegories of Nomadism and Dwelling”, en Williams, Goldhagen, y Legault (ed.), *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Cambridge MA-London: The MIT Press, 2001: 216.

The RAE interprets reference as “that which refers to or expresses relation to something”. According to this definition it is possible to understand popular architecture in a freer fashion and with more operational possibilities. Such is the case with the refuge that Rufosky built on the Spanish Mediterranean coast. The assimilation of some vernacular ingredients is palpable, though even more so is the critical and refined integration of this type of architecture by this foreign architect. And for this reason, La Casa, is architecture with architect. Designed by an architect of principles for his personal use. Tautology, however, also works in an inverse manner and La Casa is also exemplary of architecture without architect. Its appearance is that of a sober house, modern but not groomed, almost without style; an architecture that withstands fashion and time, as it is a projection of all those architectures that do not know a specific time.

Notes and References

- To be recalled for example, the Mediterranean sign of CIAM IV held in 1933 aboard a Mediterranean cruise; the multitude of studies on the popular Mediterranean architecture filtered between the magazines of the time, like those of Giuseppe Pagano, Bernard Rudofsky in *Domus* (1938) or *Architectural Review* (1941); several monographies by Alfredo Baeschlin (1934); or the articles in the journal *AC Documentos de Actividad Contemporánea* by Erwin Broner and Raoul Haussman (1936).
- There are many architects who, after the Second World War, knew how to develop aspects of popular architecture from a modern perspective: Aalto, Jacobsen, Utzon, Barragán, Coderch, Ponti, Távora, Siza, etc.
- Proof of this stagnation situation is the constitution of Team X, the dismantling of the CIAM (and the subsequent theoretical confrontation between Banham and Rogers); on the other hand, the so-called brutalism began to show signs of exhaustion and the metabolismism began to lose strength; then proliferate utopian escapist visions, such as the technological and futuristic sign of the Archigram group, or the “anti-design” proposals such as Archizoom and Superstudio.
- However, it must be clarified that the moment in which the exhibition *Architecture Without Architects* is conceived, is 1941. The architect himself relates what happened with Philip Goodwin in the lecture entitled “The Human Side of Architecture”. The text was found in the personal archives of Rudofsky in Frigiliana and collected in: Andrea Bocco, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer* (New York: Springer, 2003), 240-241.
- Felicity Scott, “Bernard Rudofsky: Allegories of Nomadism and Dwelling”, en Williams, Goldhagen, y Legault (ed.), *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Cambridge MA-London: The MIT Press, 2001: 216.

- ⁶ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, (New York: The Museum of Modern Art, 1964), 4. Rudofsky explica la razón que le ha llevado a utilizar semejante término en la introducción del catálogo *Architecture without Architects* argumentando que se trata de una arquitectura sin etiquetar, desconocida y compleja, y que ha sido nombrada de muy diversas formas, como "vernácula, anónima, espontánea, indígena, rural". El término *sin pedigrí* vendría a aunar a todas ellas.
- ⁷ Sybil Moholy-Nagy, *Native Genius in Anonymous Architecture* (New York: Horizon Press, 1957). Poco después: Myron Goldfinger, *Villages in the Sun: Mediterranean Community Architecture* (New York: Praeger, 1969), obra traducida al español como *Arquitectura popular mediterránea* en 1993.
- ⁸ Algunos personajes que alentaron los movimientos populares, alternativos y ecologistas en la época fueron Marvin Harris, Jane Jacobs, Henry Lefebvre y E. F. Schumacher. En cuanto a movimientos o colectivos organizados, destacan algunos hitos como la formación de la *Internacional Situacionista* en 1957 —los situacionistas defenderán una arquitectura sin arquitectos, proponiendo la creación de un ambiente urbano como obra de arte colectiva—, o el *Informe Meadows* —también conocido como el Club de Roma. Cfr. Josep Maria Montaner *Después del Movimiento Moderno*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1993), 127-130.
- ⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (Paris: Plon, 1955). Cfr. Aldo Van Eyck, "The Architecture of the Dagon", *Forum*, Issue 115, (September 1961), 3; Aldo Van Eyck, Aldo Van Eyck. *Writings. The Child, The City and The Artist. Collected Articles and Other Writings 1948-1998* (The Netherlands: Sun Publishers, 2008). Antes que él, el etnólogo francés Marcel Griaule ya había realizado un estudio bastante similar.
- ¹⁰ Además del propio Bernard Rudofsky —que era un fotógrafo aficionado de calidad estimable—, en la muestra colaboraron fotógrafos pioneros de la talla de José Ortiz-Echagüe, Adolf Mas o Marcel Griaule.
- ¹¹ En 1923 viaja a Alemania. Visita Weimar y una exposición de la Bauhaus. En 1925 realiza una travesía por el Danubio, visita Estambul y Asia Menor. En 1926 viaja a Francia. En el verano de 1928 viaja a Suecia. En 1929 viaja a Grecia, y pasa algún tiempo en Santorini.
- ¹² Fruto de estos viajes, en 1930 presenta la exposición *Deutsche Bauausstellung Berlin* en la que exhibe fotografías de "arquitectura espontánea", la mayor parte de ellas tomadas en Santorini. Ya graduado, en 1931 defiende su tesis doctoral (escrita en su mayoría en Santorini) *Eine primitive Betonbauweise auf den südlichen Kykladen, nebst dem Versuch einer Datierung derselben* en el *Technische Hochschule*. Consigue de este modo el doctorado en Ciencias Técnicas. En el trabajo de investigación, se analizaba la tradición de construcción en cemento en Grecia, y se comparaba con las estructuras modernas construidas con este material.
- ¹³ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects...*, op. cit., 7. Texto original: "There is much to learn from architecture before it became an expert's art. The untutored builders in space and time —the protagonists of this show— demonstrate an admirable talent for fitting their buildings into the natural surroundings".
- ¹⁴ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects...*, op. cit., 3. Texto original: "Vernacular architecture does not go through fashion cycles. It is nearly immutable, indeed, unimprovable, since it serves its purpose to perfection. As a rule, the origin of indigenous building forms and construction methods is lost in the distant past".
- ¹⁵ Situada a escasos tres kilómetros del mar, próxima a Nerja, a medio camino entre Málaga y Granada.
- ¹⁶ Según una conversación mantenida con Felicity Scott, fue ella en gran medida la responsable de que Rudofsky descubriera este magnífico lugar. Hechos que son contrastados por los comentarios vertidos por Rudofsky en sus propios diarios.
- ⁶ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, (New York: The Museum of Modern Art, 1964), 4. Rudofsky explains the reason that has led him to use such a term in the introduction of the catalog *Architecture without Architects* arguing that it is an unlabeled architecture, unknown and complex, and that it has been named in many different ways, such as "vernacular, anonymous, spontaneous, indigenous, rural". The term without pedigree, would come to join all of them. (Rudofsky, 1964: 4).
- ⁷ Sybil Moholy-Nagy, *Native Genius in Anonymous Architecture* (New York: Horizon Press, 1957). Shortly after: Myron Goldfinger, *Villages in the Sun: Mediterranean Community Architecture* (New York: Praeger, 1969).
- ⁸ Some characters who encouraged popular, alternative and environmental movements at the time were Marvin Harris, Jane Jacobs, Henry Lefebvre and E. F. Schumacher. In terms of movements or organized groups, some events stand out, such as the formation of the Situationist International in 1957 - the situationists will defend an architecture without architects, proposing the creation of an urban environment as a collective work of art - or the Meadows Report - also known like the Club of Rome. Cfr. Josep Maria Montaner *Después del Movimiento Moderno*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1993), 127-130.
- ⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (Paris: Plon, 1955). Cfr. Aldo Van Eyck, "The Architecture of the Dagon", *Forum*, Issue 115, (September 1961), 3; Aldo Van Eyck, Aldo Van Eyck. *Writings. The Child, The City and The Artist. Collected Articles and Other Writings 1948-1998* (The Netherlands: Sun Publishers, 2008). Before him, the French ethnologist Marcel Griaule had already done a similar study.
- ¹⁰ In addition to Bernard Rudofsky himself, who was a non-professional photographer of estimable quality, in the show collaborated pioneering photographers of the stature of José Ortiz-Echagüe, Adolf Mas or Marcel Griaule.
- ¹¹ He travels to Germany in 1923. He visits Weimar and an exhibition of the Bauhaus. In 1925, he makes a journey through the Danube, visit Istanbul and Asia Minor. In 1926 he travels to France. In the summer of 1928 he travels to Sweden. In 1929 he travels to Greece and spends some time in Santorini.
- ¹² Because of these trips, in 1930 he presents the exhibition *Deutsche Bauausstellung Berlin* in which he exhibited photographs of "spontaneous architecture", most of them taken in Santorini. Already graduated, in 1931 defends his philosophical dissertations (written mostly in Santorini) *Eine primitive Betonbauweise auf den südlichen Kykladen, nebst dem Versuch einer Datierung derselben* in the *Technische Hochschule*. In this way, he obtains a PhD in Technical Sciences. In this research work, it was analyzed the tradition of construction in cement in Greece and compared with modern structures built with this material.
- ¹³ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects...*, op. cit., 7.
- ¹⁴ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects...*, op. cit., 3.
- ¹⁵ Located just three kilometers from the sea, near Nerja, halfway between Malaga and Granada.
- ¹⁶ According to a conversation with Felicity Scott, she was largely responsible for discovering this magnificent place to Rudofsky. Facts that are contrasted by the comments made by Rudofsky in his own journals.

- ¹⁷ Según notas conservados en *The Getty Research Institute*, Bernard Rudofsky concerta una cita con José Antonio Coderch el 1 de agosto de 1969. Cfr. Bernard Rudofsky, *Notebook 1969*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 8, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, 121.
- Según la información hallada en el registro del Ayuntamiento de Frigiliana, el proyecto es firmado por Coderch, mientras que Rudofsky aparece como el propietario.
- ¹⁸ Bernard Rudofsky, *Notebook 1969*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 8, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, p. 31. Texto original: "On to Frigiliana with mixed feelings and modest expectations. The mountainscape highly attractive, with crags and deep valleys. The only trees are carobs and a few olives. From the distance, F. appears to be homogenous —no high-rise buildings, smokestacks or water towers. No monumental school building or Ayuntamiento. Even its modern part follows the old pattern. Above all, the town seems to be clean and uncluttered. (...) From above, F. looks charming with almost all its old roads intact. In fact, it is far more appealing than many Andalusian villages praised by Coderch. On closer inspection, this impression persists; the cobblestone streets and house entrances are all genuinely pretty".
- ¹⁹ Bernard Rudofsky, *Notebook 1969*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 8, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, 129. El nombrado en los diarios de Barnard Rudofsky como Sr. Hylton accedió a venderlas la mencionada parcela por 400.000 pesetas; transacción que se ejecutaría justamente al día siguiente ante notario.
- ²⁰ En los diarios de Rudofsky conservados en Getty, el arquitecto refleja cómo en un primer momento su idea era la de dividir la casa en dos partes absolutamente independientes, unidas simplemente por un camino. Más tarde, se vio en la obligación de proteger esa unión mediante la construcción de un muro. Por último, se decidió a cubrirlo y ensancharlo, dando lugar al porche central del proyecto final.
- Probablemente la propuesta que desarrollara en 1965 para el *Yale Center for Environmental Studies* repercutió en un primer momento en el proyecto. Se trataba de una escuela de arte y arquitectura compuesta de diferentes volúmenes dispersos en el paisaje de Connecticut.
- Como así lo revelan prácticamente todos sus proyectos domésticos, quizá pudiendo exceptuarse el jardín de la casa de Constantino Nivala en Nueva York, o el proyecto de la tienda Fotoptica en Brasil. También se escapa de esta consideración 'espartana' el suntuoso diseño del material expositivo presentado en el pabellón americano de la feria universal de Bruselas de 1958.
- En el registro del Ayuntamiento de Frigiliana se conserva la memoria de la casa, junto con el pliego de condiciones y el presupuesto correspondiente. El presupuesto para la "Construcción de un chalet de 238,69 m²" en el denominado "Paraje de Galera s/n" ascendería a un total de 978.629 pesetas. A lo que habría que añadir las 400.000 pesetas que entregó por la compra de la parcela, según consta en sus diarios de viaje.
- ²¹ Tanto es así que en la actualidad apenas puede divisarse 'La Casa' desde el exterior, como se pudo comprobar personalmente en la visita a la parcela.
- ²² Andrea Bocca, *Bernard Rudofsky: A Human Designer* (New York: Springer, 2003), 304. Texto original: "The seclusion of the site and its rich vegetation make it possible to do without perimeter walls and confer on the house an intimate quality, despite the 'open' layout of its rooms".
- ²³ Stanley Abercrombie, "With Summer in View", *Interior Design*, LV, Issue 8 (August 1984), 138. Texto original: "Rudofsky took care to avoid tampering with the land's natural contours. The house, therefore, is on five different levels, and, beyond the house, an arbor-like extension slaloms down the slope. Its course dictated by Rudofsky's desire to save existing olive trees and rock outcroppings".
- ²⁴ Rudofsky, Bernard, *Notebook La Fuorni 1970*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 9, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, 19. Texto original: "Trees look poor, got only the most superficial trimming. They are mild smaller than I remember. I must write to Jose Antonio for the old plans to verify the tree positions".
- ²⁵ Cfr. Antonio Piza, J. Ll. Sert y el Mediterráneo, (Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 1997), 14.
- ¹⁷ According to notes kept at *The Getty Research Institute*, Bernard Rudofsky made an appointment with José Antonio Coderch on August 1, 1969. Cfr. Bernard Rudofsky, *Notebook 1969*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 8, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, p. 121.
- According to the information found in the register of the Town Hall of Frigiliana, the project is signed by Coderch, while Rudofsky appears as the owner.
- ¹⁸ Bernard Rudofsky, *Notebook 1969*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 8, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, p. 31.
- ¹⁹ Bernard Rudofsky, *Notebook 1969*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 8, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, p. 129. The man named in the works of Barnard Rudofsky as Mr. Hylton agreed to sell them the mentioned plot for 400,000 pesetas; transaction that is executed just the next day.
- ²⁰ In the Rudofsky diaries preserved in Getty, the architect reflects how, at first, his idea was to divide the house into two completely independent parts, simply united by a path. Later, he was forced to protect that union by building a wall. And finally, it was decided to cover and expand it, giving rise to the central porch of the final project.
- Probably the proposal developed in 1965 for the Yale Center for Environmental Studies had an initial impact on the project. It was an Art and Architecture School composed of different volumes scattered throughout the Connecticut landscape.
- This is revealed by practically all his domestic projects; perhaps the garden of Constantino Nivala's house in New York, or the project of the Fotoptica store in Brazil, can be exempted. Also escapes from this 'Spartan' consideration the sumptuous design of the exhibition material presented in the American pavilion of the Brussels World Fair of 1958.
- In the register of the Town Hall of Frigiliana the memory of the house is conserved, together with the specifications and the corresponding budget. The budget for the "Construction of a villa of 238.69 m²" in the so-called "Paraje de Galera s/n" would amount to a total of 978,629 pesetas. To this sum, 400,000 pesetas had to be added for the purchase of the plot, as recorded in his travel diaries.
- ²¹ So much so that today can barely glimpsed 'La Casa' from the outside, as it was personally checked in the visit to the plot.
- ²² Andrea Bocca, *Bernard Rudofsky: A Human Designer* (New York: Springer, 2003), 304.
- ²³ Stanley Abercrombie, "With Summer in View", *Interior Design*, LV, Issue 8 (August 1984), 138.
- ²⁴ Rudofsky, Bernard, *Notebook La Fuorni 1970*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 9, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, p. 19.
- ²⁵ Cfr. Antonio Piza, J. Ll. Sert y el Mediterráneo, (Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 1997), 14.

- ²⁶ A pesar de contener ciertos 'estilemas' propios de Rudofsky —especialmente en los recursos que despliega en los espacios exteriores y en el tratamiento de las ventanas—, la sensación general que transmite *La Casa* no exhibe el cuño de ninguna autoría concreta.
- ²⁷ Así lo ha entendido Bocco en términos generales: "Para Rudofsky, el lenguaje compositivo moderno es algo dado que puede ser usado con libertad y facilidad. Esto le permite concentrar su atención en lo que está más allá del estilo, lo que lo libera de los debates conectados con aspectos formales de la arquitectura". (Andrea Bocco, *Bernard Rudofsky: A Human Designer*, op. cit., 41). Texto original: "For Rudofsky, modernist compositional language is a given which is capable of using with ease and freedom. This allows him to concentrate his attention on what is beyond style, without remaining a prisoner of the debates connected with the formal aspect of architecture".
- ²⁸ Término que acuñaría Rudofsky en la introducción de la exposición *Architecture without Architects*: "Arquitectura sin Arquitectos trata de romper nuestro estrecho concepto del arte de la construcción mediante la introducción en el mundo de la desconocida arquitectura sin pedigrí. Es tan poco conocida que ni siquiera se tiene un nombre para ella. A falta de una etiqueta genérica, la llamaremos vernácula, anónima, espontánea, indígena, rural, como sea el caso". En Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects...*, op. cit., 4. Texto original: "Architecture Without Architects attempts to break down our narrow concepts of the art of building by introducing the unfamiliar world of nonpedigreed architecture. It is so little known that we don't even have a name for it. For want of a generic label, we shall call it vernacular, anonymous, spontaneous, indigenous, rural, as the case may be".
- ²⁹ Rudofsky, Bernard, *Notebook La Fuorni 1970*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 9, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, p. 35. Las dificultades en la construcción de la casa en un lugar como la Frigiliana de los años 70 son numerosas. En su diario personal de 1970 afirma perplejo: "Es como proyectar una casa en la luna y depender de los recursos locales". Texto original: "It is like planning a house on the moon and depending on local resources".
- ³⁰ En especial en el proyecto Villa Oro de 1937 junto a Luigi Cosenza. Cfr. I. Baller, E. Hendreich, y G. Schmidt-Krayer, *Villa Oro: Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, 1937* (Berlin: Westkreuz, 2008).
- ³¹ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects...*, op. cit., 53. Texto original: "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. At right and below, the Spanish towns of Mijas and Villa Hermosa; opposite, the Italian Pisticci".
- ³² Stanley Abercrombie, "With Summer in View", op. cit., 142. Texto original: "Building materials here are about the same as in nearby peasant houses".
- ³³ Andrea Bocco, "The Art of Dwelling", AA.VV., *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage*, (Birkhäuser: Architekturzentrum y the Getty Research Institute, 2007) 144. Texto original: Depending on the requirements and the context, Rudofsky would use thick walls, pitched tile roofs, hand-painted majolica, and white stucco, sublimating the aesthetic and environmental reasons from which such solutions were born in traditional architecture".
- ³⁴ Bernard Rudofsky, *Notebook 1969*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 8, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, 100.
- ³⁵ Bernard Rudofsky, "The bread of architecture", *Arts and Architecture*, LXIX (October 1952) 29. Texto original: "With the wall, man created space on a human scale, and in the many thousand years that follows, he came sometimes close to the mastery of space, architecture".
- ³⁶ *Ibid.* 29. Texto original: "Let us return to the eternal wall. Within the last thirty years or so, we have seen, at least in pictures, houses so transparent, so airy, so weightless in appearance, that they seem to be poised on taking off at any moment, like a magic carpet".
- ²⁶ *Despite containing certain plastic gestures typical of Rudofsky —especially in the treatment of the outdoor spaces and windows—, the general feeling that La Casa transmits does not show the stamp of any concrete authorship.*
- ²⁷ *This is how Bocco understood it in general terms: "For Rudofsky, modernist compositional language is a given which is capable of using with ease and freedom. This allows him to concentrate his attention on what is beyond style, without remaining a prisoner of the debates connected with the formal aspect of architecture". (Andrea Bocco, Bernard Rudofsky: A Human Designer, op. cit., 41).*
- ²⁸ *Term that Rudofsky would use in the introduction of the exhibition Architecture without Architects: "Architecture Without Architects attempts to break down our narrow concepts of the art of building by introducing the unfamiliar world of non-pedigreed architecture. It is so little known that we don't even have a name for it. For want of a generic label, we shall call it vernacular, anonymous, spontaneous, indigenous, rural, as the case may be". In Bernard Rudofsky, Architecture without Architects..., op. cit., 4.*
- ²⁹ *Bernard Rudofsky, Notebook La Fuorni 1970, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 9, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, p. 35. The difficulties in the construction of the house in a place like Frigiliana of the 70s are numerous. In his personal diary of 1970 says perplexed: "It is like planning a house on the moon and depending on local resources".*
- ³⁰ *Especially in the Villa Oro project of 1937 together with Luigi Cosenza. Cfr. I. Baller, E. Hendreich, and G. Schmidt-Krayer, Villa Oro: Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, 1937 (Berlin: Westkreuz, 2008).*
- ³¹ *Bernard Rudofsky, Architecture without Architects..., op. cit., 53.*
- ³² *Stanley Abercrombie, "With Summer in View", op. cit., 142.*
- ³³ *Andrea Bocco, "The Art of Dwelling", AA.VV., Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage, (Birkhäuser: Architekturzentrum and the Getty Research Institute, 2007) 144.*
- ³⁴ *Bernard Rudofsky, Notebook 1969, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 8, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, p. 100.*
- ³⁵ *Bernard Rudofsky, "The bread of architecture", Arts and Architecture, LXIX (October 1952) 29.*
- ³⁶ *Ibid.* 29.

- ³⁷ Él mismo matiza esta cuestión en el mismo artículo: "Pero ni siquiera un muro desnudo, en una situación libre —a pesar de toda su belleza abstracta— deja de responder a un propósito. Infaliblemente proporciona sombra, siendo más fiable que un árbol que pierde las hojas periódicamente. Se enfrenta al viento, desafía a la bestia; es un símbolo del hombre erguido". Texto original: "But even a naked, a free-standing wall —for all its abstract beauty— serves a purpose. It unfailingly provides shadow, being more dependable than a tree which sheds its leaves periodically. It braves the wind, defies the beast; it is a symbol of upright man".
- ³⁸ Así se desprende de la anotación del diario de 1970 con fecha 14 de julio. Cfr. Bernard Rudofsky, *Notebook La Fuorni 1970*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 9, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute.
- ³⁹ Lamentablemente, hoy en día ya no existe el algarrobo centenario que atravesaba este diedro.
- ⁴⁰ Stanley Abercrombie, *op. cit.*, 144. Texto original: "And, at a turn in the cascade of arbor-like structure, there is a particular poignant and telling detail: a century-old carob tree that pushes its limbs through openings of a white L-shaped enclosure; this is a symbol, surely, of what the Rudofsky design is all about: a marriage of structure and land".
- ⁴¹ Aunque se puede considerar como un elemento distintivo que resume los principios de Rudofsky —y de ahí la afirmación expuesta de que se trata de una "rúbrica" personal— como se refleja en sus cuadernos conservados en Getty, la inspiración del muro perforado por un árbol parece proceder de los sugerentes dibujos del erudito alemán del siglo XVII Athanasius Kircher. Rudofsky referencia la obra relacionada con el estudio sobre el vulcanismo del autor del año 1678 *Mundus Subterraneus* (Cfr. Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*, VOL I, 678, 13). Sobre las anotaciones que sugieren esta referencia se recomienda consultar el archivo conservado en Bernard Rudofsky, *Notebook P*, Series I. Working Notebooks, Box 3, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, 82.
- ⁴² En colaboración con el propio pintor italiano, construye entre 1949 y 1950 Nivola "House garden", en Amagansett (Nueva York).
- ⁴³ En esta ocasión, una delgada estructura de madera pintada de blanco se repetía en una secuencia espacial que se desarrollaba en cinco cubos perfectos. Se empleaban elementos puramente arquitectónicos —al igual que hiciera con los muros— de manera dispersa, aislada o como parte integrantes de una futura construcción. El propio Rudofsky explicaba la procedencia de su inspiración: "Creo que lo que yo tenía en mente —en Brasil así como aquí, en Long Island— es un tipo de arquitectura fragmentaria. Siempre he estado fascinado por las ruinas. No por las superficies cubiertas de hiedra, más o menos románticas, pero por el tipo íntimo, clásico: las casas sin techo de la antigüedad". Bernard Rudofsky, "The bread of architecture" *op. cit.*, 29. Texto original: "I believe that what I had in mind —in Brazil as well as here, in Long Island— is a kind of fragmentary architecture. I have always been fascinated by ruins. Not by the ivy-covered, romantic sort, but by the intimate, classical kind: the roofless houses of antiquity".
- ⁴⁴ Bernard Rudofsky, *Notebook La Fuorni 1970*, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 9, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, 52. Texto original: "He seems very unhappy about this unheard-of structure; can't understand what it is for, why it has no floors".
- ⁴⁵ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects...*, *op. cit.*, 93.: "Sorprendentemente, un poeta, no un arquitecto, descubrió los encantos de esta arquitectura exótica. Hacia 1912, D.H. Lawrence vivía en el lago de Garda, y allí escribió su ensayo *The Lemon Gardens*. Los limoneros se colocan en laberintos aterrazados, rodeados por altos muros de piedra y custodiados por perros feroces. (...) Las fotografías, tomadas en el verano, muestran los elementos rústicos despojados de techos y paredes". Texto original: "Characteristically, a poet, not an architect, discovered the charms of this exotic architecture. Around 1912, D. H. Lawrence lived on Lake Garda, and there wrote his essay *The Lemon Gardens*. The limonaie form terraced labyrinths, enclosed by high stone walls and guarded by ferocious dogs. (...) The photographs, taken in summer, show the rustic conservatories stripped of roofs and walls".
- ³⁷ *He himself clarifies this issue in the same article: "But even a naked, a free-standing wall —for all its abstract beauty— serves a purpose. It unfailingly provides shadow, being more dependable than a tree which sheds its leaves periodically. It braves the wind, defies the beast; it is a symbol of upright man".*
- ³⁸ *This can be followed from the entry of the 1970 diary dated July 14. Cfr. Bernard Rudofsky, Notebook La Fuorni 1970, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 9, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute.*
- ³⁹ *Unfortunately, there is no longer the centenary carob tree that crossed this dihedro.*
- ⁴⁰ *Stanley Abercrombie, op. cit, 144.*
- ⁴¹ *Although it can be considered as a distinctive element that summarizes the principles of Rudofsky —and therefore the stated claim that it is a personal "rubric"— as reflected in his notebooks preserved in Getty, the inspiration of the wall pierced by a tree seems to come from the suggestive drawings of the seventeenth-century German scholar Athanasius Kircher. Rudofsky referenced the work related to the study on the volcanism of the author of the year 1678 Mundus Subterraneus (Cfr. Athanasius Kircher, Mundus Subterraneus, VOL I, 678, page 13.) On the annotations suggesting this reference it is recommended to consult the file conserved in Bernard Rudofsky, Notebook P, Series I. Working Notebooks, Box 3, Bernard Rudofsky Papers - The Getty Research Institute, p. 82.*
- ⁴² *In collaboration with the Italian painter himself, he built between 1949 and 1950 Nivola "House garden", in Amagansett (New York).*
- ⁴³ *On this occasion, a thin wooden structure painted white was repeated in a spatial sequence that developed into five perfect cubes. They used purely architectural elements —as they did with the walls— in a dispersed, isolated manner or as part of a future construction. Rudofsky himself explained the origin of his inspiration: "I believe that what I had in mind —in Brazil as well as here, in Long Island— is a kind of fragmentary architecture. I have always been fascinated by ruins. Not by the ivy-covered, romantic sort, but by the intimate, classical kind: the roofless houses of antiquity".*
- ⁴⁴ *Bernard Rudofsky, Notebook La Fuorni 1970, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 9, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute, p. 52.*
- ⁴⁵ *Bernard Rudofsky, Architecture without Architects..., op. cit., 93.: "Characteristically, a poet, not an architect, discovered the charms of this exotic architecture. Around 1912, D. H. Lawrence lived on Lake Garda, and there wrote his essay The Lemon Gardens. The limonaie form terraced labyrinths, enclosed by high stone walls and guarded by ferocious dogs. (...) The photographs, taken in summer, show the rustic conservatories stripped of roofs and walls".*

⁴⁶ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects...*, op. cit., 93. Texto original: "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... as if they remained from some great race that once worshipped here".

⁴⁷ Cfr. sobre su estilo de vida, la exposición retrospectiva *Sparta-Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*.

⁴⁸ Una extensísima producción que comprende desde proyectos de arquitectura hasta diseños de ropa, pasando por provocativas exposiciones o controvertidos libros.

⁴⁶ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects...*, op. cit., 93.

⁴⁷ Cfr. about his lifestyle, the retrospective exhibition *Sparta-Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*.

⁴⁸ An extensive production that ranges from architectural projects to clothing designs, through provocative exhibitions or controversial books.

BIBLIOGRAPHY

- Abercrombie, S. "With Summer in View". *Interior Design*, LV, 8, August 1984: 138-145.
- Architekturzentrum Wien (ed.). *Lessons from Bernard Rudofsky: life as a voyage*. Basel: Birkhäuser, 2007.
- Baeschlin, A. *Cuadernos de Arquitectura Popular. Ibiza*. Valencia: Ediciones Vilanova, 1934.
- Baller, I.; Hendreich, E.; Schmidt-Krayer, G. *Villa Oro: Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, 1937*. Berlin: Westkreuz, 2008.
- Bocco, A. "The Art of Dwelling". Architekturzentrum Wien (ed.). *Lessons from Bernard Rudofsky: life as a voyage*. Basel: Birkhäuser, 2007.
- Bocco, A. *Bernard Rudofsky: A Humane Designer*. New York: Springer, 2003.
- Broner, E. "Ibiza (Balears) Las viviendas rurales". *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 21, 1936: 15-25.
- Goldfinger, M. *Arquitectura Popular Mediterránea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- Goldfinger, M. *Villages in the Sun: Mediterranean Community Architecture*. New York: Praeger, 1969.
- Hausmann, R. "Elementos de la Arquitectura rural en la isla de Ibiza". *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 21, 1936: 15-25.
- Kircher, A., *Mundus Subterraneus*. Vol. I, 1678.
- "La Arquitectura Popular Mediterránea". *AC Documentos de Actividad Contemporánea*, 18, 1935:15-39.
- Lévi-Strauss, C. *Tristes Tropiques*, Paris : Plon, 1955.
- Moholy-Nagy, S. *Native Genius in Anonymous Architecture*. New York: Horizon Press, 1957.
- Montaner, J.M. *Después del Movimiento Moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- Pagano, G. *Architettura rurale italiana*. Milano: U. Hoepli, 1936.
- Pizza, Antonio. *J. Ll. Sert y el Mediterráneo*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 1997.
- Rudofsky, B. Notebook P, Series I. Workin Notebooks, Box 3, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute.
- Rudofsky, B. Notebook 1969, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 8, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute.
- Rudofsky, B. Notebook La Fuorni 1970, Series II. Travel notebooks and photographs, Box 9, Bernard Rudofsky Papers – The Getty Research Institute.
- Rudofsky, B. "The bread of architecture". *Arts and Architecture*, LXIX, October 1952: 27-29+45.
- Rudofsky, B. "The Cradle of Architecture in the Mediterranean". *The Architectural Review*, LXXXIX, 531, March 1941.

- Rudofsky, B. "The Human Side of Architecture". Bocco, A., *Bernard Rudofsky: a humane designer*. New York: Springer, 2003.
- Rudofsky, B. *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1964.
- Rudofsky, B. *Eine primitive Betonbauweise auf den sudlichen Kykladen, nebst dem Versuch einer Datierung derselben* (doctoral dissertation), Technische Hochschule, Wien, 1931. (available at The Getty Research Institute).
- Scott, F. "Bernard Rudofsky: Allegories of Nomadism and Dwelling". Williams, Goldhagen, y Legault (ed.), *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Cambridge MA-London: The MIT Press, 2001: 215-237.
- Van Eyck, A. "The Architecture of the Dogon". *Forum* 115:3, September 1961.
- Van Eyck, A. *Aldo Van Eyck. Writings. The Child, The City and The Artist. Collected Articles and Other Writings 1948-1998*. The Netherlands: Sun Publishers, 2008.

IMAGES SOURCES

1, 4, 5, 9, 11: the authors. **2, 3:** Available at MoMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3459?locale=en#installation-images>. Author unknown. Copyright: The MoMA / Scala. **6:** Abercrombie, S. "With Summer in View". *Interior Design*, LV, 8, August 1984: 138-145. Author unknown. Copyright unknown. **7:** Rudofsky, B. *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1964. Author: César Ortiz Echagüe; Copyright: MUN Museo Universidad de Navarra. **8:** © Bernard Rudofsky, VEGAP, Valencia, 2018. **10:** Rudofsky, B. *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1964. Author: Bernard Rudofsky; Copyright: The Getty Research Institute.