

## **tabla de contenidos**

<b>Rafael Leoz: dibujar y cuidar</b> Ivan Cabrera Fausto	<b>6</b>
<b>Tras la influencia de Rafael Leoz en la Comunidad Valenciana</b> Maite Palomares Figueres   Ivan Felis Enguix	<b>8</b>
<b>¿Porque la obra de Rafael Leoz ahora?</b> Jose Manuel Barrera Puigdollers	<b>22</b>
<b>Pentagrama para un prólogo</b> José Miguel de Prada Poole	<b>30</b>
<b>Mi experiencia en la Fundación Rafael Leoz</b> Juan Manuel Escudero	<b>44</b>
<b>Rafael Leoz, el orden de la materia</b> Jesús López Díaz	<b>52</b>
<b>Los dibujos de Rafael Leoz sobre vivienda social</b> Jose Antonio Ruiz Suaña	<b>74</b>
<b>Láminas</b>	<b>85</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>264</b>
<b>Biografía Rafael Leoz</b>	<b>280</b>
<b>Biografía autores de textos</b>	<b>284</b>

## ¿Por qué la obra de Rafael Leoz ahora?

Jose Manuel Barrera Puigdollers

Director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. de Arquitectura

La publicación de la obra del arquitecto Rafael Leoz de la Fuente (1921-1976) no es solo un ejercicio de memoria y reconocimiento, sino también de oportunidad. Un oportunismo positivo que observamos en su carácter premonitorio de todo lo que sucedería a continuación y que responde también a dos aspectos muy contemporáneos; primero, el marco general de la disciplina arquitectónica se encuentra en nuestras aulas sumida en una virtualidad gráfica donde a pesar de disponer de muchos medios, sin embargo, no canaliza las posibilidades geométricas hacia un mejor hacer constructivo-estructural e industrializado de sus resultados. Tales trabajos acusan lo que podríamos denominar una *virtualidad de tercer orden*, que aboca a los alumnos a tomar como modelos y reinterpretar virtualidades anteriores que a su vez simulan una embellecida pseudo realidad<sup>1</sup>. Frente a ello el trabajo de Rafael Leoz se presenta tan imaginario como real; tan complejo geométricamente como simple para su industrialización, por lo que ejemplifica que la complejidad surge de la alteración de lo simple y ello no requiere despegarse de lo real sino abstraerla. El segundo aspecto deriva de la implementación técnica en los procesos de proyecto y su representación, que en la actualidad aleja esta disciplina de su nexos con la sociedad y el arte como expresión de la cultura de nuestro tiempo. En tal contexto, la trayectoria y aportaciones de Rafael Leoz nos muestran un anclaje en la realidad social de nuestro trabajo profesional y docente, a pesar de que su enfoque de partida sea científicista, analítico o sistemático. De ambos aspectos actuales encontramos respuesta premonitoria en el trabajo de Rafael Leoz, porque su praxis conduce inexorablemente a la creación de espacios humanizados los cuales surgen de una acompasada concepción plástica<sup>2</sup>. Tal simbiosis entre arte y sistémica en Leoz (clave en su personal enlace con el arte conceptual) resulta oportuna en tiempos de revisiones y configura el sustrato que justifica su oportuna relectura<sup>3</sup>.

Los textos de esta publicación muestran cómo Rafael Leoz sintetiza en la historia de la arquitectura española, el formalismo más geométrico y normalizado de los sesenta y setenta. Un formalismo riguroso, matemático, constructivo, con claras vinculaciones industriales; de una depurada coordinación numérica y que puso en práctica esa línea tan consistente de la Escuela de Madrid de entonces, donde sólo se construía lo realmente conocido. Pero además, su obra nos muestra otros rumbos y precisiones donde la arquitectura posterior recalca.

Las corrientes formalistas de las que Rafael Leoz se nutre surgieron en la literatura prebélica de la mano de Roman Jakobson (OPOJAZ y Círculo Lingüístico de Moscú) y recabaron tras la contienda en el Estructuralismo, un movimiento más amplio que desplazó su atención de la forma —entendida como simple recipiente del sentido— a la estructura interna, al incluir otras disciplinas: antropología, psicoanálisis, estética, etc. Entonces el sentido se centró en la relación combinada de sus partes. Según Jakobson (*Questions de Poétique*, 1973), “el objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura, sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra concreta una obra literaria”. Haciendo una transliteración a nuestro campo de actuación desde la perspectiva de Leoz, dicha “literariedad” se concretaría a través de proce-

---

<sup>1</sup> Simon Marchan Fiz, *Real/Virtual en la estética y teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006

<sup>2</sup> RAFAEL LEUZ, *Diario la Vanguardia*, 13-11-1969, “La arquitectura social es un intento de coordinación entre la industrialización y la humanización...”

<sup>3</sup> RAFAEL LEUZ, *Diario de Zamora*, 22-11-1969, “materializar el espacio, misión del arquitecto”

dimientos arquitectónicos (geométricos, matemáticos, estereométricos, etc.), que se justifican por cumplir una función. Consecuentemente, para hacer ciencia arquitectónica —según nuestro autor— habría que fijarse en los rasgos formales que llevan a descubrir las cualidades intrínsecas de dichos materiales; los cuales tendríamos que enfrentarlos con materiales o relaciones que no puedan considerarse propios de la disciplina arquitectónica pero que tengan en común con la arquitectura el lenguaje (sintaxis constructiva intrínseca a la combinatoria que en Leoz fue también plástica). Esta tendencia condujo (en la Escuela de Madrid en los 60 y 70) a la reinterpretación y revisión crítica de los procesos constructivos consignados en la tradición, tanto desde la perspectiva de la materia, el ritmo, el orden, la jerarquía, la superposición, la técnica y la industria, como hasta su alcance semiótico. Esta es la línea que construye lo que se conoce, la cual requiere para ir más allá de lo ya conocido, la indagación exploratoria de sus causas y efectos. Ello no resta transgresión, pero sí el aventurarse.

Aquel formalismo recaló en el estructuralismo de los 50. Su mejor representación fue el Mat-building y la posterior arquitectura de diagramas, redes y mapeos, donde la representación gráfica de las combinaciones y posibilidades rítmicas del sistema HELE de Rafael Leoz y Ruiz Hervás resultan aventajadas respecto de propuestas posteriores<sup>4</sup>. Esta modalidad de trabajo fue retomada años más tarde (en los noventa) en la *diagramática*, profusamente recopilado por J M Montaner, en “Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción” (2014); aquí ya incorporando otros discursos paralelos que la alejan de aquella objetividad pretendida por los maestros de la tercera generación de la modernidad donde Leoz transita hacia la siguiente. Tal evolución se asienta en la progresiva implementación subjetiva que ya adelantara críticamente Reyner Banham<sup>5</sup>; texto en el cual apoya la línea ortodoxa de la modernidad ejemplificada en la Escuela de Hunstanton, de Alison y Peter Smithson, en su discusión con la arquitectura que aceptaba la contaminación con otros discursos exógenos como el que introduce Ernesto Nathan Rogers<sup>6</sup>. La misma posición que destaca la objetividad de la ciencia en nuestra disciplina —asociada a la subjetividad estética—, muestra Rafael Leoz en su dimensión proyectual y pedagógica; como constatamos en el elogio de Le Corbusier a Leoz en julio de 1965 (diarios Ya, Arriba y ABC), su texto, “Se pueden obtener reproducciones arquitectónicas artísticas en serie”, diario Ya julio 1965, o el texto en el mismo diario y año el 10 de octubre que destaca su “industrialización estética”.

Una diagramática que desde entonces se torna progresivamente subjetiva, en continuidad con otras aportaciones, primero de los *situacionistas* de finales de los 60 y segundo con la *arquitectura textual* que comienza en los 70 alrededor de las corrientes de la historia conceptual, la Escuela de Venecia, Lyotard, Vattimo y lo acuñado como postmodernidad de forma generalista. En tal sentido histórico, la obra de Rafael Leoz se nos presenta con capacidad de transitar entre ambas tendencias, objetiva y subjetiva, porque sin perder el rigor objetivo del método y proceso nunca renuncia a su perspectiva estética; procurando con ello, que el resultado escogido entre las posibilidades sea el que mayor contenido plástico desarrolla. O mejor, el mejor contenido plástico dirige la elección sistémica. Así, su calado subjetivo se consigna en las artes vinculadas, pintura o escultura, sin necesidad de otros aportes exógenos. Este lugar intermedio es el mismo que ocupa a final de los 70 el arte conceptual y resulta clave para entender el carácter premonitorio de su obra.

---

<sup>4</sup> Actur Lacua de R Moneo en 1977 despliega toda una combinatoria tipológica; Aldo Rossi y Carlo Aymonino en la Gallaratese de Milán en 1970; el sistema de ensamblaje de Steven Holl en Fukuoka, 1989-91; o Rem Koolhaas en el Nexus Word Housing 1991.

<sup>5</sup> REYNER BANHAM, *New Brutalism*, 9-12-1955 en *Architectural Review*

<sup>6</sup> Ernesto Nathan Rogers con B.B.P.R. en su *Torre Velasca* (1956-57) referida al Castello Sforzesco (referencia historicista).

La actualidad disciplinar que describíamos al comienzo está dominada por un subjetivismo exógeno, donde la simbiosis entre arte y sistémica de Leoz se presenta como contrapunto en sentido histórico. En tal sentido enlaza con esa otra arquitectura contemporánea que es esencialmente consistente, goza de compacidad, rechaza su exclusividad transgresora, es ajena a la ideología y expone un activismo moderado o solo técnico; en todo caso diríamos que es reaccionaria a esa otra tendencia postmoderna más expandida. O de otra manera, Leoz adelantándose a esta otra corriente actual solo contempla lo endógeno de la disciplina en todas sus facetas, pero no los añadidos personalizados. Por ello, frente a esta corriente mayoritaria contemporánea (postmoderna) se teje una línea *constructiva* que recoge gran parte de aquellas pretensiones de reunión entre arte y ciencia, aunque tal vez adaptadas a la complejidad y multiplicidad de nuestro tiempo. Tendencia descrita primero por Jürgen Habermas como neoestructuralismo en *El discurso filosófico de la modernidad* (1981) donde apelaba a la recuperación de la razón profunda del Movimiento Moderno a través de la síntesis (arte y ciencia) de Max Weber. Línea *neoestructuralista* que en su actualización contemporánea rechaza también la unicidad y la pretensión de un centro (matemático, formal o temático) que aporte coherencia a la totalidad mutando hacia el *construccionismo*. Éste centra su despliegue en la abstracción formal y constructiva (que la Escuela de Arquitectura de Madrid exploró desde los 70). Por ello, podemos decir que tanto la obra proyectual como pedagógica de Rafael Leoz hasta 1976 resulta anunciadora de esta corriente endógena (construccionismo) que en la actualidad se opone al subjetivismo dominante.

Esta línea construccionista se extiende a la vez que evolucionan culturalmente las disciplinas estéticas; desde el arte geométrico conceptual de Joseph Kosuth o Sol Lewitt y que en España se asentó especialmente en Madrid con el grupo ZAJ, acreditando tal sustento geométrico-matemático<sup>7</sup>. Como también lo mostró la exposición de *Estudios Espaciales*, en homenaje a Leoz en 1978. Donde del análisis de las estructuras primarias se deriva en distintas formas de *accionismo*; a través de la integración transversal de disciplinas y el desarrollo de procesos creativos, que Rafael Leoz nos ejemplifica de manera constructiva en su última etapa: las 218 viviendas experimentales de Torrejón de Ardoz (1973-77) o la embajada de España en Brasil, (1973-76). En estas, partiendo de experiencias y vivencias cotidianas en las que nos vemos implicados, con sus materiales, lugares y dominios, decantamos pautas de renovada vitalidad, acercando el arte a la vida. Así, con la ayuda de la técnica se pretendía retener vivencias efímeras, al tiempo que permitan la representación del espacio, el movimiento y especialmente el propio tiempo, culminando la ejemplificación del *giro temporal* en las artes que se alcanza en el arte conceptual. Dado que la dimensión estética de Leoz se inserta prematuramente en tal arte conceptual podemos destacar que alrededor del trabajo de Leoz, una vez más, se anticipa expectativas de transformación creativa. Veamos cómo.

La concepción estética de aquellos primeros formalistas pretendía que en el arte “el receptor se detenga”, cuando entra en contacto con la obra; y en tal detención se perciba esta como algo nuevo<sup>8</sup>. Esta pretensión se focaliza en la *sensación de la forma* y el carácter relativo del hecho estético. Sin embargo, su evolución dentro del neoestructuralismo nos traslada a la importancia de la forma en su contexto, circunstancias, percepciones, escalas, cultura o lugar, pero donde hay algo que distingue y marca la pauta de su singularidad; la repetición desdibujada en la combinatoria. Una repetición y combinatoria, que pareciendo ser iguales sus elementos, lo que realmente destaca es su diferencia. Porque se transita del todo a las

---

<sup>7</sup> Cuya muestra de 2005, comisariada por Rosa Queralt, “El arte sucede, 1965-1980”, tomando cita de Art Happens de James Whistler, despliega tal carácter constructivo

<sup>8</sup> Esta tendencia desarrolla la propuesta estética precedente de W Benjamin, el cual toma de Sergei Tretyakov y su “arte como detención”.

partes y de las partes al todo; y finalmente, de las partes a un todo múltiple. Este será el motivo central de la geometría de Leoz, la diferencia en lo mismo que también recoge el neoestructuralismo; o la “lucha contra la monotonía” que emprende Leoz tras las críticas de Oiza y Fisac en 1962<sup>9</sup>. Todo es cuestión de selección dirá, “decidir es prescindir”, esa es la base de la libertad creativa; tránsito que le conduce a crear sistemas que creen sistemas, donde las partes se desdibujan en el conjunto múltiple.

Su explicación profunda nos obliga a algunas precisiones adicionales a las expuestas por J M de Prada Poole sobre la investigación de Leoz hacia la tercera vía de la industrialización, la obra abierta<sup>10</sup>. Aquella estética formalista en su línea estructuralista tuvo dos orientaciones a partir de los sesenta desde la perspectiva hermenéutica; la línea que propone en 1961 Umberto Eco en la publicación de su “Obra abierta”, en la cual el espectador participa terminando la obra con sus aportaciones interpretativas, pero limitadas al marco de sentido de ésta. Tal lectura tiene encaje con el neoestructuralismo. Y, por otra parte, la aportación de G. Deleuze en su texto de 1968, *Diferencia y repetición*, donde destaca que repetición es distinto de generalidad, y que “repetir es comportarse, pero con respecto a algo único y singular, que no tiene algo semejante o equivalente”<sup>11</sup>; o también “una diferencia sin concepto”<sup>12</sup>. Aquí, la definición de diferencia invierte los parámetros convencionales anteriores que sitúan la identidad en el centro. No se trata de que algo sea no idéntico a otra cosa, sino que la diferencia implícita de algo singular, lo hace de por sí *diverso*. Esta línea (que encaja con el construccionismo) se presenta paralela a las aportaciones de J Derrida en 1967 en *La Escritura y la diferencia* (conteniendo conferencias dictadas desde 1965), donde circula de la diferencia al diferimiento, o dimensión temporal de aplazamiento de la comprensión de las diferencias hacia una otra asignación de significado; una nueva identidad. Esta lectura tiene encaje tanto con el textualismo postmoderno como con la tendencia más abstracta del construccionismo. Porque tal recorrido se encuentra plagado de contaminaciones y por tanto subjetivada la respuesta. Es aquí donde realmente tiene consistencia la finalización de la obra por el receptor, en su íntima vinculación con ella, no siendo posible ceñirse al sentido primigenio de la obra, porque este es figurado no real en el nuevo contexto de su recepción.

En esta ampliación del cierre hermenéutico de la obra la posición de Leoz se presenta dual; por una parte, sus textos le sitúan en el marco del sentido pretendido por el autor (tal vez deudor de la autoridad que despliegan los principios de la Modernidad), y sin embargo su obra plástica derivada, le sitúan en este segundo nivel hermenéutico. En esta dualidad debemos decantarnos por lo que la obra muestra; aquella simbiosis entre proceso y arte, donde la subjetividad es estética. Y en concreto, en su vertiente escultural donde observamos el factor transgresor que destacábamos como oportuno en tiempos de revisiones. Porque Leoz parte de la comprensión del espacio a nivel artístico para llegar al plano, como destaca en su artículo José Miguel de Prada Poole; “su materia es el espacio”.

Así vemos como la dimensión estética de Leoz evoluciona desde su vinculación con aquel espíritu de las vanguardias y su proyecto normativo de 1960, que movilizaron acciones como las de agrupaciones artística *Antes del Arte* (1968-69), que enlazaban ciencia y arte<sup>13</sup>. Pero su

---

<sup>9</sup> RAFAEL LEUZ, 1962, División y ordenación del espacio arquitectónico. Temas de Arquitectura, n.39 pp 15-21 y Sesión Crítica, 1978, 218 Viviendas experimentales en Torrejón de Ardoz. Arquitectura, n.213, pp 10-12

<sup>10</sup> JOSE MIGUEL DE PRADA POOLE, On diseño, Barcelona, nº extra, enero-febrero, 1983, p.8-15

<sup>11</sup> Op. cit. p. 39, 53, 55, 58, 399

<sup>12</sup> DELEUZE, GILLES, Diferencia y repetición, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2002, pp-21

<sup>13</sup> NOELIA CERVERÓ SANCHEZ, “Rafael Leoz y la abstracción geométrica en los años sesenta”, Valencia, Revista EGA 2020.12650, doi.10.4995, tomando cita de GIL, J., 1989. Arte Geométrico en España, 1957-1989. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

estética se reactiva aceleradamente. Como en las artes plásticas sucede con el tránsito del último Informalismo (surgido en 1957) hacia el arte Neoconcreto, la Nueva abstracción, Minimal art, arte Óptico, Cinético, arte y Computador, Collage y arte Objetual, con la ruptura del arte Lúdico, Happening, Fluxus, Póvera y Land art; para recorrer en poco tiempo hacia el Reduccionismo, el arte del Comportamiento alcanzando el arte Conceptual a finales de los 60. *Antes del arte*, pretendía la revitalización de la geometría en un camino de pureza plástica, indagando el espacio y el movimiento, en paralelo al enfoque social del Realismo precedente; vinculándose así a la ética<sup>14</sup>. Toda esta evolución la realiza Leoz desde el rigor espacial, sin atender la intromisión de relatos paralelos y ajenos, sino exclusivamente a su dimensión estética. Como vemos en la siguiente secuencia: la maqueta de metacrilato de Leoz y Ruiz Hervás del módulo HELE en 1960; las configuraciones arquitectónicas de 1960 con combinaciones del mismo módulo; su maqueta de la exposición de arte óptico, en Op-art, Galería Eburne, 1966 o la vidriera en el Museo de Arte abstracto de Cuenca, de 1966; redes y posibilidades espaciales del sistema escuadra, de 1969; escultura con redes espaciales en Torrejón de Ardoz y la embajada de España en Brasil, 1976; y finalmente las maquetas de hiperpoliedros y su aplicación en esculturas de cristal, en la exposición homenaje a Leoz de 1978<sup>15</sup>.

Por su parte, el arte conceptual de base geométrica contaminó la arquitectura por distintas direcciones; Sol Lewitt (Pirámide, Dodecaedro, Estructuras) tienen un calado importante en el diseños contemporáneos como las propuestas de Steven Holl retomando “los cubos incompletos”; los desplazamientos y variaciones de Peter Eisenman en sus viviendas unifamiliares; los entramados espaciales de Mathias Ungers, Aldo Rossi; y en sentido más destructivo la obra del escultor vienés Fritz Wotruba con el arquitecto Fritz Gerhard Mayr. En nuestro contexto nacional pintores geométricos con tendencias constructivistas enlazaron con los arquitectos destacados de la ETSAM como: Pablo Palazuelo (desde el expresionismo de trazado vitalista) conecta con Juan Daniel Fullaondo, Mariano Bayón, Jose Antonio Corrales, Jerónimo Junquera o Rafael Moneo<sup>16</sup>; Jorge Oteiza con Javier Sainz de Oiza y Eusebio Sempere, (amigo personal de Leoz) con Fernandez Ordoñez, buscando la refinada esencia. Luis Maria Caruncho pintor y arquitecto o el diseñador y pintor Pepe Cruz Novillo con Ruiz Larrea colaborando en el INE (2007). En esta evolución del arte geométrico hacia el arte conceptual y su íntima conexión con la arquitectura madrileña que evolucionaría hacia el construccionismo, es la obra del pintor Luis Gordillo la que decanta esa diferencia en lo mismo hacia lo exógeno (postmodernidad abstracta), al entender “la pintura como una escritura vital”<sup>17</sup>. Y por tanto introductoria de experiencias personales-ajenas a la disciplina misma-, en su lectura. Esta es la ejemplificación en la plástica de la ruptura que separa el construccionismo de lo textual.

Sin embargo, una *otra escritura* también se muestra en las esculturas vítreas de Leoz. En la exposición *Op-Art* en 1966, antes citada, presenta su maqueta vítrea del sistema Hele, la cual mostraba que sus desarrollos permitían tanto la construcción de una escultura como un blo-

<sup>14</sup> RAFAEL LEZ, *Redes y ritmos espaciales*, Madrid, edit. Blume, 1969, p. 143; J. Gil, *Arte Geométrico en España, 1957-1969*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1989, pp. 27-28

<sup>15</sup> F. BRAVO TEDÍN, *La exposición homenaje a Rafael Leoz, 1978*, Revista Artes Decorativas, nº 23, pp. 46-51

<sup>16</sup> GONZALO SOTELO CALVILLO, Tesis doctoral, *Análisis de la geometría de Pablo Palazuelo desde la visión del arquitecto*, ETSAM, 2015.

<sup>17</sup> MERCEDES ESPIAU EIZAGUIRRE, *Gordillo y la arquitectura. Operaciones mentales*, analiza uno de los aspectos más extraños y aparentemente alejados de la pintura de Gordillo en la manera de concebir, estructurar y dar forma a su obra para revelarnos cómo, sin ser del todo protagonista, lo arquitectónico actúa en ella como una nota sostenida que matiza el juego creativo de principio a fin. Julián Díaz Sánchez, *Imagen y palabra. Gordillo en teoría*, se sumerge en los escritos del artista teniendo en cuenta la relación entre el lenguaje y la pintura, qué como apuntó Foucault, es irreductible. Todo ello sin perder de vista que la pintura es, en palabras de Gordillo, “una escritura vital”. Espacio Santa Clara, Sevilla, 2019.