

JOSÉ LEGAZPI

(Bres, Taramundi, 1943)

La fecha y el lugar de nacimiento de José Legazpi son datos que ayudan a comprender la actitud de compromiso que sustenta su producción creativa: primero con la situación sociocultural de su época de juventud, después con la cultura tradicional de su contexto vital.

En efecto, la represión ideológica, la censura cultural y la situación social características de la dictadura, en la que se gesta su trayectoria artística, fueron factores determinantes de los aspectos formalizadores, icónicos y semánticos de su primera etapa creativa, cediendo paso después del inicio de la democracia a intereses enraizados en la memoria histórica y material de la cultura tradicional más próxima.

De Vegadeo a Oviedo: la infancia y la etapa de formación

José Manuel Martínez Legazpi nació en Bres (Taramundi) el 20 de febrero de 1943 en casa de sus abuelos maternos, que eran descendientes de gentes vascas vinculadas a la industria tradicional del hierro y llegadas al occidente asturiano para fundar una de las primeras herrerías hidráulicas. Fue el mayor de los tres hijos de Manuel Martínez Vijande, original de Vegadeo, villa donde estableció la residencia familiar, y de Purificación Legazpi Rodríguez. Allí transcurrió la infancia del artista hasta los 10 años, cuando influenciado por la fuerte religiosidad de su familia ingresa en el Seminario Metropolitano de Oviedo, donde permanece diez años cursando estudios de Filosofía y Teología.

De esas primeras décadas de su vida conviene destacar por lo que han supuesto para su trayectoria posterior el contacto con la industria artesanal del hierro en el solar materno de Bres y las vivencias infantiles y juveniles en el entorno de la ría del Eo. Si las últimas tuvieron una influencia icónica determinante en sus series escultóricas de los años noventa, las prácticas e instrumentos de las herrerías ejercieron sobre él una atracción que se proyectó en su actividad en doble sentido: por una parte constituyeron el referente de algunas series escultóricas de los años ochenta; por otra, dieron origen a importantes trabajos de investigación etnográfica sobre el hierro, la madera y los ingenios mecánicos de las diferentes industrias tradicionales.

Esta vertiente investigadora enlaza a su vez con los hábitos de estudio y las inquietudes culturales adquiridos en el periodo de sus estudios en Oviedo. Es cuando se despierta en Legazpi un interés por el conocimiento, por la investigación y la reflexión que ocupa posteriormente buena parte de su tiempo y una de las vertientes de su actividad. La otra vertiente, la pintura, recuerda el artista que siempre tuvo un interés prioritario para él y su práctica compartió tiempo con el estudio en los años del Seminario, cuando de forma autodidacta y sin contar con referentes directos se informaba sobre el arte de vanguardia a través de las publicaciones de la editorial Skira que Alfredo Quirós, propietario de la librería Cervantes, le permitía consultar en su despacho. En aquellas obras iniciales, con el modelo de los artistas de vanguardia, comenzaba a expresarse de modo espontáneo y libre, estableciendo unas pautas de comportamiento que caracterizarán toda su trayectoria creativa posterior, en la que siempre destacó su talento independiente..

Los años del Seminario no supusieron para el artista un periodo de represión, sino más bien todo lo contrario. De aquella etapa datan las amistades comprometidas con movimientos antifranquistas y la valoración de sus cualidades artísticas por el entonces profesor del Seminario y arqueólogo Emilio Olábarri. Gracias a ellas y al interés de Olábarri, Legazpi consiguió que se le autorizara a salir de España, ya que con anterioridad le había sido negado el pasaporte por sus inclinaciones políticas. Con Olábarri viaja a Jerusalén en 1963 tras abandonar los estudios del Seminario para dibujar las piezas arqueológicas encontradas en las excavaciones que dirigía el que después fue canónigo ovetense; allí residió en la Casa de Santiago hasta 1965, se especializó en la cerámica del bronce y realizó varios encargos de dibujos para arqueólogos americanos sobre ese tema.

Al regresar a España decidió dedicarse plenamente a la pintura, fijó su estudio en un taller de carpintería del barrio ovetense de Fozaneldi y estableció los primeros contactos con los artistas asturianos que buscaban como él la renovación de los lenguajes plásticos. De entonces data la amistad con Carlos Sierra, con el que compartirá taller en 1970 en La Argañosa.

Aunque la obra de Legazpi ya había sido expuesta en 1960 en la Casa de Cultura de Vegadeo y en 1965 en la Casa de Santiago de Jerusalén, fue a partir del cambio de rumbo que toma su vida en la segunda mitad de los años sesenta cuando su obra comenzó a ser conocida por el público asturiano. A ello contribuyeron decididamente las exposiciones celebradas en Oviedo en el Palacio del Conde de Toreno (1967) y en la sala de la Caja de Ahorros de Asturias (1969).

En ese momento el artista iniciaba una etapa creativa de total entrega que se fundamentaba en la experiencia técnica y formal adquirida en los años de estudiante, cuando ocupaba las vacaciones de verano pintando figuras humanas de acusado expresionismo. Su lenguaje comenzaba a traducir entonces unas preocupaciones sociales que resultaron determinantes en la definición icónica y en la configuración formal de su obra posterior

El lenguaje pictórico hasta 1975: la problemática humana

En esa etapa de definición del lenguaje pictórico personal Legazpi instaura una de las preocupaciones que rigen toda su producción: la adecuación entre los aspectos formales y los conceptuales que sustentan la obra. Puesto que estos últimos son consecuencia de la situación política y social que se vive en España en la época franquista, no es extraño que el lenguaje pictórico resultante sea duro, agresivo y de fuerte expresionismo en todos los aspectos. Pero aunque el resultado expresionista sea común, no se puede hablar de un estilo único, ya que evoluciona y traduce su disconformidad personal con una solución diferente en cada momento.

La rápida evolución del lenguaje del artista no fue entendida por la crítica regional asturiana, que la interpretó como producto de una indefinición estilística. Afortunadamente, la opinión negativa no desanimó a Legazpi, que desde entonces ha dado cuenta de una actitud creativa que rehuye la comodidad y las reiteraciones del

lenguaje, que busca constantemente la ampliación y el enriquecimiento de la experiencia plástica y que evita la producción ininterrumpida.

La pintura entonces realizada se inscribía en el contexto de las tendencias figurativas que, combatidas por el informalismo, alcanzaron nuevo impulso desde los años 60. En sus cuadros exploraba la naturaleza semiótica de la representación visual y aprovechaba el carácter icónico del signo artístico para problematizar la realidad. Ahora bien, la realidad que se problematizaba era de naturaleza compleja y por ello su tematización y formalización admitía soluciones múltiples, soluciones que Legazpi abordó con un amplio espectro icónico que giraba en torno al tema universal del hombre.

En algunas de las obras expuesta en Oviedo en 1967 (*Solidaridad, Meditación, La topera, Sueño grotesco*) se evidenciaba ya una preocupación por la problemática humana en sentido genérico que aún le ocupaba en los años siguientes cuando abordó el problema de la anulación del individuo y el triunfo de la irracionalidad colectiva (*Gente, Grupo, Carnavalada*, 1968 y 1969). Pero desde 1969 se manifestó en su obra un cambio interpretativo del tema humano que comenzaba a plantearse atendiendo al individuo particular y se traducía icónicamente mediante la figura aislada.

Los recursos formales y materiales alcanzaban en esas obras un sentido signico puesto al servicio de la problematización del tema humano. La pincelada y el color, más que recursos pictóricos aliados en la configuración formal del cuadro, constituían elementos estéticos determinantes de la carga semántica. La pincelada agitada descomponía con tensión deformante la figura y negaba el fondo, convertido en elemento opresivo, en espacio topológico y proyectivo de la prolongación deformante de los cuerpos; el color parduzco – ocres y tierras oscuros- potenciaba la expresividad, acentuando siempre el sentimiento de angustia, aislamiento y sordidez que fundamentaba conceptualmente el cuadro. En este sentido cabe decir que la dimensión semántica determinaba el planteamiento formal.

En 1971, después de cumplir el Servicio Militar, la obra de Legazpi experimenta un giro en su enfoque y sus intereses que se relaciona con un cambio de residencia. El artista se traslada entonces a Tenerife y allí reside los cinco años siguientes atendiendo encargos destinados a integrarse en espacios públicos y arquitectónicos. La búsqueda de una integración de las artes, sobre la que giraba uno de los debates de la creación artística en aquel momento, introduce al artista asturiano en el campo de la indagación volumétrica y da origen a una producción –desaparecida casi por completo- en la que llama la atención el abandono del lenguaje expresionista y de comunicación que había caracterizado su pintura anterior y la adopción de un formalismo constructivista influenciado por la experiencia escultórica de Oteiza, que Legazpi conoció a través del número monográfico que había dedicado en 1968 al escultor vasco la revista *Nueva Forma*.

Además de trabajar en obras de encargo, de las que recuerda con especial interés el mural de acero realizado para el hotel Las Torres, Legazpi sigue pintando y exponiendo su obra con mayor asiduidad de lo que había sido habitual en su trayectoria. Entre 1971 y 1974 organiza dos muestras individuales en Tenerife y Oviedo y participa en varias colectivas de España y del extranjero (Universidad de Virginia, Copenhague y Milán). Las obras expuestas en ellas demuestran que los cambios no han afectado sólo a las piezas

integradas sino también a la pintura, que en esos años muestra singularismos relacionados con la nueva luz y el cromatismo de las islas.

Las novedades afectan especialmente a la paleta y al trazo; la primera se hace intensa y colorista; el trazo aún más impulsivo y gestual. Y ambos se alían en la fusión de las imágenes representadas con los fondos que las acogen, de modo que no existen variaciones cromáticas que distingan las figuras dentro de los espacios, como tampoco límites que los separen, ya que la pincelada centrífuga y potente destruye los contornos y cualquier otra barrera formal.

Surgen así unas composiciones desgarradas que son el resultado estético de una voluntad consciente de deconstrucción icónica, determinada a su vez por la intención semántica que preside esta serie colorista en la que adquiere un especial protagonismo la mujer como tema problematizador (*Prostituta*, 1972; *Figura*, 1973-1974)

Discurso plástico y compromiso social: 1975 – 1978

El año 1975 supone cambios importantes en la vida y la producción del artista asturiano. Se casa con Alicia Fuenteseca, establece su residencia en Tapia de Casariego e inicia una nueva serie pictórica. En ella, sin prescindir del fundamento crítico que había sustentado su pintura anterior, concreta su lenguaje y su imaginario para denunciar con mayor claridad y contundencia la situación política del final de la dictadura. Las figuras humanas aisladas de la etapa precedente son sustituidas por representaciones de muertos y despojos humanos, alusivos a los estados de violencia, opresión, angustia y desesperanza que entonces se vivían.

La intención discursiva coincide con el de otros movimientos pictóricos de aquél momento, pero a diferencia de ellos Legazpi no se preocupa tanto de reproducir fielmente las tremendas imágenes ofrecidas por la realidad cotidiana como por representar el sentimiento que en él provoca la situación vivida. Así, el nuevo imaginario de sus cuadros es un claro ejemplo de subjetivación de la realidad sociopolítica y el discurso crítico enunciado se basa en la valoración como signos tanto de las imágenes como de los recursos formales.

Tal planteamiento surge en 1975 con la serie *Gesto sobre símbolo*, en la que se repiten las imágenes del hombre y la bandera intencionadamente fundidos en alusión a la instrumentalización del individuo por el estado, a la ausencia de libertad y a la pérdida de un ejercicio crítico personal. Para comunicar ese discurso, las figuras se alían con la forma; se recurre a la formalización deformante en la representación de los rostros, a la desproporción y fragmentación en la de los cuerpos y a la indefinición en la de los fondos, que, como en la pintura anterior, se funden con las imágenes. Pero esos fondos dejan de ser un espacio proyectivo para convertirse en elemento absorbente y despersonalizador.

A la intención semántica contribuye así mismo un planteamiento formal bien diferenciado del de fases anteriores, que da cuenta del desposeimiento individual a través de la desnudez y la simplificación en la forma, del freno en la pincelada y de la delgadez en el pigmento, aplicado ahora mediante veladuras que sustituyen el grafismo impulsivo y empastado de la etapa anterior.

El léxico formal de esta serie se mantiene en la que inicia al año siguiente (1976) y titula *Envolturas*. En ella se niegan por un igual la figura y el fondo, poniendo de relieve el vacío que han dejado mediante el protagonismo icónico y semántico de unos ropajes vacíos, de unas envolturas o sudarios evocadores de la ausencia. El exhaustivo realismo con que aparecen representados acentúa aún más la sensación de caducidad de los cuerpos, que en el mejor de los casos conservan unos rostros letales por la frialdad de las carnaciones y por la inexpresividad. Pero la negación de la vida resulta en ocasiones más contundente. La referencia corporal puede ser completamente inexistente o puede anularse con la ayuda de signos que tachan los rostros, soluciones ambas aplicadas en las diferentes versiones de las obras tituladas *Protuberancias sobre una pared de ladrillo*, donde la mayor definición del fondo se entiende en términos del propio artista como la “frontera irrebalsable de las posibilidades humanas”.

Aunque el discurso crítico rige todos los planteamientos de la serie, se distancia por su contenido del enfoque político y social que había sustentado las creaciones anteriores. El origen y la ejecución de las *Envolturas* coincide con el fin de la dictadura y la transición a la democracia, por lo que, sin perder de vista el planteamiento antropocéntrico, sus preocupaciones comienzan a ocuparse de “realidades más abstractas”, aunque próximas y cotidianas, como la indignancia y la contingencia. Y similar enfoque adoptan los cuadros de la posterior serie de *Necroespacios* (1976-1977), en la que los recursos icónicos y formales se ponen al servicio de la representación de la ausencia de vida.

Consecuencia de la serie anterior en cuanto a planteamiento semántico y solución formalizadora, los *Necroespacios* refuerzan aún la sensación de vacío mediante la incorporación del ambiente vital del desaparecido. Para ello existen diferentes recursos icónicos: pueden incluirse referencias a estelas y nichos mortuorios como marco de las imágenes alusivas a la contingencia. Puede explicitarse ésta mediante la propia figura del hombre caído. Pero el recurso preferido será la representación de signos evocadores de una existencia pasada a través de sus despojos materiales, que pasan a formar parte física del cuadro.

Con la incorporación de materiales, la ruptura de la bidimensionalidad y, en relación con ello, la transgresión de los géneros artísticos, Legazpi abría entonces una línea de investigación que aún se mantiene en la actualidad y que le presentaba ya en los años setenta como un artista anticonvencional. Sin renunciar al lenguaje problematizador y de comunicación característico de su trayectoria anterior, en los *Necroespacios* renueva los recursos formales y materiales que había manejado como vehículo expresivo: sustituye el lienzo por un soporte más firme - la tabla - y lo prepara impregnándolo de resina sintética y arena de sílice antes de aplicar el óleo y las materias sólidas y tridimensionales, materias que selecciona como signos de la realidad corrompida que representa en los cuadros.

La preocupación por la técnica y por la durabilidad, la función significativa de la materia y la ruptura de los límites entre las artes establecen en esta serie algunas de las constantes de su producción posterior. Pero los *Necroespacios* igual que instauran un principio en cuanto a actitud plástica también suponen un final en lo que se refiere a sustento conceptual. Si hasta entonces la pintura había sido el exponente plástico de su postura

ideológica, la situación cambia con la nueva situación política del país. Entiende el artista que la democracia hace innecesario el subterfugio plástico para expresar las ideas y por ello suprime la carga semántica que había alimentado toda la producción anterior.

Así, en 1978 inicia un breve periodo de ensayos puramente plásticos que expone en la galería Tassili de Oviedo, en los que la experiencia con nuevos materiales y la indagación formal se plantean como únicos móviles del desarrollo artístico. En estas creaciones recurre a la fibra de vidrio como soporte matérico y crea una nueva serie de *relieves de poliéster* en la que se pone de manifiesto otra vez su actitud transgresora en el distanciamiento de los géneros artísticos tradicionales.

En aquellos relieves Legazpi se presentaba vacío de discurso y, en consonancia con ello, perseguía una expresión plástica acorde con la ausencia de contenido, que le introdujo en el campo de la abstracción. Así, la expresión estaba vacía de representación al abandonar el tema y por ende la iconicidad, carente de cromatismo al instaurar la monocromía y despojada de dibujo al prescindir de los grafismos. Excepcionalmente, éstos matizaban las superficies del relieve con códigos y signos –tachaduras y aspás- ya utilizados en las series de crítica social; pero desprovistos de significación, se usan como recurso meramente formal del nuevo léxico pictórico.

El artista llegó con estas obras al límite de la simplificación y de la pintura y a través de ellas comprendió que, desprovistas de carga semántica, resultaban ajenas a su actitud creativa que siempre había entendido el arte como un lenguaje informativo. Ello explica que destruyera buena parte de los relieves e iniciara una etapa de reflexión que ocupó buena parte de la década de 1980; durante ese período las exposiciones individuales y colectivas se vieron notoriamente reducidas, aunque en 1983 realizó una retrospectiva en la Casa de Cultura del Ayuntamiento de Langreo.

Hasta entonces las nuevas series pictóricas habían sido dadas a conocer en varias muestras personales, de las que conviene destacar las celebradas en la galería Benedet de Oviedo y Amaga de Avilés en 1975, en la galería Tassili de Oviedo en 1976 y 1978, en la Casa de Cultura de Avilés en 1976 y en la galería Tantra de Gijón en 1977. También había participado en algunas muestras colectivas y certámenes de pintura, donde llegó a obtener dos premios relevantes: el Primer Premio a Pintor Asturiano en el Concurso Astur-Leonés de Pintura (1975) y el Primer Premio en el VIII Certamen Nacional de Pintura de Lueca (1977).

La reflexión, la escultura y el lenguaje con memoria

La fase de reflexión no implica inactividad creativa, aunque la producción es sin duda menos intensa en estos momentos. Buena parte de la actividad se orienta a buscar nuevos contenidos para su producción plástica, que fundamentará tanto en una sólida formación de estética y teoría de la forma, como en la identificación con la cultura tradicional asturiana, favorecida al establecer su residencia en San Esteban de las Dorigas (Salas) en 1979 cuando restaura la casa familiar de su mujer. Así, después de haber residido varios años en Tapia y Castropol dentro de la zona costera occidental de la que es oriundo, se instala en pleno ámbito rural con Alicia y su hijo Diego, nacido en 1976.

En esa etapa no abandonó el ejercicio manual, que dedicó al aprendizaje de las viejas técnicas artesanales de la madera y la piedra. Y es precisamente en ese ámbito de la tradición donde halló los recursos que sustentaron su lenguaje renovado de comunicación; lenguaje que a través de la manipulación matérica le conduce a una forma de expresión directa, primitiva y dotada de un nuevo discurso evocador de la memoria ancestral.

No obstante, aún existe un intento de retomar la línea de indagación plástica desarrollada a fines de la década anterior. Y al tiempo que ensaya sus primeras esculturas con la madera y la piedra, en 1988 proyecta 30 *Relieves de resina sintética*. Los medios materiales de estos relieves coinciden con los de fines de los setenta, pero se introducen cambios significativos en la procesualidad y la formalización de las obras. El proceso de ejecución se complica y dilata a través de varias fases que van desde el previo modelado en barro de las formas y texturas y el consiguiente vaciado en escayola, hasta la aplicación de la resina sintética sobre el molde de yeso. La plancha compacta de resina surge así a partir de un procedimiento plástico que explora en términos escultóricos las cualidades volumétricas y texturales, aunque las obras se complementan con pigmentos acrílicos que dan cuenta de la voluntad de no renunciar a los recursos pictóricos en un ejemplo más de la transdisciplinariedad característica de este artista.

También la formalización icónica supone una renovación de los recursos ensayados en los relieves de los setenta. Frente al aniconismo anterior, se recupera nuevamente la imagen, casi siempre de torsos femeninos, que ahora se representan desposeídos de las connotaciones críticas de las series expresionistas iniciales y se convierten en subterfugio de una indagación formalista que consigue resultados estéticos de gran delicadeza, elevada calidad técnica y perfección formal.

Pero el lenguaje de estos relieves de resina se encontraba muy distante del gestado en torno a 1983 con la madera, que le introdujo directamente en el campo de la escultura. Con el soporte material de la madera y tomando como referente las prácticas y recursos de la cultura tradicional, surgen nuevas obras dotadas de un lenguaje de compromiso, en este caso con el contexto sociocultural en el que vive y desarrolla su actividad. Por ello interrumpe el desarrollo de los relieves de resina tras realizar 15 de las 30 piezas que debían exponerse en el Museo de Bellas Artes de Asturias en el otoño de 1988 y centra de lleno su actividad en la exploración del proceso creativo recién abierto, cuyo discurso trasciende los valores meramente plásticos y alcanza todo su sentido en perfecta connivencia y armonía vital con el entorno.

Se inicia así una nueva fase creativa que refleja quizá mejor que ninguna anterior la complejidad y profundidad de la obra de este artista. Profundidad que se fundamenta tanto en su gran capacidad imaginativa, como en el trasfondo conceptual que le proporcionan su amplia formación estética y el legado, que en el sentido más amplio, le aporta su entorno cultural y vital. A ello es preciso sumar, además, la atención puesta en el desarrollo técnico, que implica una minuciosa selección de las materias y las herramientas y un lento y cuidado proceso de manipulación.

En relación con la orientación discursiva de su lenguaje, los elementos formales de su pintura anterior respondían ya desde los inicios de su trayectoria a exigencias connotativas. Pero es a partir del cambio experimentado en los años ochenta cuando la

materia, la técnica y la pigmentación alcanzan la categoría de verdaderos signos. La madera, que el artista convierte en materia preferida y recurrente, además de elemento connotativo de la “memoria del lugar” y de remitir por tanto al medio natural y a la cultura tradicional, está dotada por su misma organicidad de un potencial que informa estéticamente la resultante plástica en una medida similar al color o la forma. Pero además, el proceso de ejecución mediante un enfrentamiento elemental a la materia, imprimiendo en ella la huella expresiva y directa de la acción, alcanza similar sentido significante. Por ello resulta de gran importancia la elección de la herramienta adecuada, generalmente formones y azuelas –que en ocasiones él mismo fabrica- para conseguir cortes elementales y expresivos que remiten a una acción enraizada en viejos procedimientos artesanales.

Las creaciones de madera, como las que más esporádicamente incorporan la piedra y el hierro, alcanzan no obstante valores polisémicos como resultado de la mirada subjetivada al entorno natural y cultural y de toda una memoria de vivencias infantiles en las herrerías y carpinterías de su entorno. La memoria del lugar y la memoria vivencial, unidas a la capacidad imaginativa y a una actitud lúdica y vital, dan origen a la producción que llega hasta el momento actual bajo diferentes planteamientos plásticos, pero siempre caracterizados por un lenguaje común subjetivo y lúdico en su imaginario, culto en cuanto a concepto, popular por voluntad formalizadora y autónomo como producto plástico.

El interés por la cultura tradicional que fundamenta su nuevo léxico escultórico da también origen desde 1980 a trabajos de ilustración y a una extensa labor investigadora de indudable interés etnográfico y antropológico que se materializan en varias publicaciones, como *La Patefa* (1980), *El llagar y la sidra* (1982), *Ingenios de madera* (1991), *Sidra y manzana en Asturias* (1993), *Carpinteros de ribera y pesca de litoral*, cuyo texto original se perdió durante el proceso de publicación, y una amplia documentación sobre el trabajo del hierro recogida a través de un exhaustivo trabajo de campo.

Las series escultóricas de los años ochenta y noventa

A partir de los estudios de teoría de la forma y con el referente de los ingenios y las tradiciones artesanales, Legazpi problematiza el tema de la funcionalidad del arte a partir de la creación de piezas objetuales desposeídas de función, salvo la puramente estética. Con algunas de estas esculturas desea intervenir artísticamente en el entorno y las plantea por ello con capacidad volumétrica y proporciones adecuadas para integrarse en el medio natural. En otras esculturas el medio natural es apresado a través de la presencia matérica y de las referencias formales y objetuales. Pero en todos los casos, el entorno vital del escultor resulta evidente, y esa evidencia pervive aunque las obras queden descontextualizadas del ámbito donde han sido gestadas.

Las primeras series escultóricas planteadas según tales supuestos son las *Carracas* y las *Matracas*, realizadas entre 1985 y 1989 y presentadas en el Museo de Bellas Artes de Asturias ese último año. Se trata de esculturas que, entendidas como ingenios mecánicos, requieren la intervención de un agente externo de origen natural - como el viento o el agua en *Carraca eólica*, *Carraca hidráulica*, *Carraca de rodezno* y *Molino de viento* - o humano - en *Matraca de balancín*, *Matraca de tobogán*, *Matraca de pedal*, *Carraca de*

rabil - para explorar todas las posibilidades expresivas e inducir las capacidades sonoras y dinámicas.

Todas ellas alcanzan considerable tamaño y potencia volumétrica, toman referencias para su configuración formal del variado imaginario ofrecido por la cultura material del entorno rural en que vive y se tallan con la azuela en grandes troncos de castaño siguiendo procedimientos de fuerte arraigo en las artesanías tradicionales y no exentos de laboriosidad. Todos los elementos constitutivos del lenguaje de estas esculturas resultan evocadores de los múltiples contenidos que nutren la cultura tradicional, pero el producto artístico resultante, aunque objetual por voluntad artística de su creador, nace como producto subjetivo y lúdico, que se distancia de los ingenios e instrumental tradicionales por intención, puesto que se conciben como puro hecho artístico, y por función, puesto que nacen desprovistas de utilidad.

Las proporciones de estas creaciones las habilitan para integrarse en el medio natural e intervenirlo estéticamente, y con ese mismo fin diseña Legazpi otra serie escultórica que le ocupa entre 1989 y 1990: los *Mojones de camino*, que presenta en la galería Ynguanzo de Madrid en 1990 junto a otras piezas contemporáneas, las *Tablas pintadas*, que se comentarán posteriormente. Los mojones tienen también un tamaño adecuado para ser emplazados en el medio natural y unas formas que les permiten, a modo de hitos, señalar y redefinir estéticamente el lugar de emplazamiento. Ese emplazamiento y ese destino pensados para los mojones vienen a establecer un ciclo desarrollado en colaboración con la naturaleza – y apreciable en las tres series hasta ahora comentadas- que se inicia con la extracción de la materia escultórica – madera de castaño y piedra caliza – y se concluye cuando los materiales ya intervenidos artísticamente son devueltos a su medio natural originario.

Sin prescindir de la intención signíca que las materias y las técnicas habían adquirido en las series de *Matracas* y *Carracas*, los *Mojones* dan origen a nuevos resultados formales que es preciso poner en relación con las características y propiedades de la piedra. El organicismo de la madera, tan evidente en series anteriores que no perdían la referencia del tronco, aún se mantiene en las nuevas esculturas a través de los nudos y vetas. Pero el cuerpo cilíndrico de los troncos es sustituido por volúmenes de carácter geométrico, tallados tanto en los bloques de piedra como en el castaño (*Mojón de arco*, *Mojón de flecha*). Y esa resultante formal, fruto de la combinación de organicismo y racionalidad y de tradición e invención, abre una nueva vía de investigación que tiene consecuencias directas en la señalética diseñada para la exposición *Orígenes* (Oviedo, 1993) y en la serie geométrica de los *Ensamblajes* desarrollada en 1994.

En efecto, las piezas creadas en 1994 constituyen nuevamente un ejercicio formalista, de base racionalista y geométrica, y que como tal pronto va a ser abandonado por el artista, que nunca se sintió plenamente satisfecho con los lenguajes no discursivos. Una de las obras de entonces, *Mojón*, da cuenta de la relación directa con las creaciones de cinco años antes. Pero, como las restantes, tiende a prescindir de la función signíca desempeñada anteriormente por los materiales, lo mismo que prescinde de los aspectos referenciales de tipo icónico.

Se trata de piezas de ensayo de nuevas soluciones matéricas, técnicas y formales. En ellas se prescinde de la caliza natural para experimentar con las posibilidades plásticas ofrecidas por la arenisca molida, con las relaciones texturales y cromáticas obtenidas de su combinación con la madera y con el ordenamiento de las formas a partir de procesos de carácter analítico. El resultado plástico, concebido como relieve al requerir el apoyo mural, se caracteriza por la limpieza compositiva y formal y toma como base las figuras geométricas elementales que dan nombre a las esculturas: *Triángulo*, *Rectángulo más cuadrado*, *Romboide*, *Círculo*.

Dentro de la sencillez y claridad compositivas y del racionalismo formal se aprecia no obstante un elemento problematizador por cuanto cuestiona la objetividad y desamentización morfológica al introducir referencias a recursos habituales en su lenguaje signico anterior, como las cuñas, engranajes y llaves que unen los diferentes elementos volumétricos. Y este elemento problematizador no es casual, puesto que a partir de él Legazpi da el título de *Ensamblajes* a la serie y a una de las esculturas que la integran.

Pero antes de desarrollar ese ensayo formalista, en 1992 Legazpi había iniciado la serie de las *Boyas*. Estas nuevas esculturas surgen también a partir del referente ofrecido por el medio natural a modo de *genius loci*, en este caso el río Narcea, y por sus características matéricas, técnicas y formales se entienden como idóneas para recalificar estética y discursivamente ese medio, tal como reflejan los propios títulos: *Boya de señales*, *Boya de humo*, *Boya de dirección*, *Boya de río*.

De ahí que el principal referente icónico lo ofrezcan pequeñas embarcaciones, que se subjetivizan, reinventan y refuerzan su expresividad formal con la ayuda de recursos que combinan diferentes materiales (madera, cuero, hierro y cuerdas) y exploran la diversidad textural, formal y cromática – en ocasiones producto del complemento pictórico - dentro de un amplio abanico de posibilidades. Posibilidades que aún no ve agotadas en la actualidad, ya que el año 2002 realiza otras dos boyas para la exposición *Confluencias 2002* celebrada en el Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo.

La presencia de la naturaleza se refuerza en esta serie con la referencia al agua, que aún se hace más evidente en la iniciada el año 1993, en la que da cuerpo plástico a un lugar existente en su memoria y sus vivencias. Se trata de las *Memorias de la ría del Eo*, que presenta en el *XXIV Certamen Nacional de Pintura de Luarca*, celebrado ese mismo año, en el que Legazpi es el artista homenajeado. El punto de partida de la serie entronca con la *Boya de señales*, en la que la pintura azul que cubre totalmente la pieza se entendía como signo además de cómo elemento estético. Y es ese cromatismo, el que hace presente el agua en las tres nuevas esculturas que integran la serie, puesto que en ellas la referencia icónica de las barcas es más simbólica que visual al plantearse a través de medios formales que tienden a la síntesis, reducen los volúmenes y definen estructuras livianas.

Pero, como en las series anteriores, la evidencia icónica no constituía un objetivo plástico, como tampoco la carga semántica que conllevaba, sino un recurso más de los que articula Legazpi para definir su denso lenguaje, complejo y transgresor: entre lo escultórico y lo pictórico, lo objetual y lo conceptual, lo erudito y lo popular, lo cosmopolita y lo rural, lo significativo y lo plásticamente puro. Lenguaje que pudo ser contemplado por ver primera

en toda su amplitud y complejidad en la exposición antológica que tuvo lugar en el Centro Internacional de Arte Palacio Revillagigedo de Gijón en la primavera de 1995, en la que expuso todas las vertientes de la producción realizada durante treinta años de actividad artística.

Además de esta exposición y de las ya señaladas, las creaciones de Legazpi están presentes desde los años 90 en algunos de los eventos de mayor relieve relacionados con el arte de la región. Fueron seleccionadas para formar parte de la muestra conjunta *Fragmentos. Actualidad del Arte en Asturias*, en las salas del Arenal de la Exposición Universal de Sevilla (1992), así como de las colectivas *Pintores Asturianos nacidos en las décadas 40 y 50* y *Escultores Asturianos nacidos en las décadas 40 y 50* del Museo Barloja de Gijón (1996 y 1997), además de otras muestras como *La Escultura en Norte* (Salas, 2000 y 2003), el *Occidente Próximo* (itinerante, 2001) y *Confluencias 2002. La escultura asturiana hoy* (Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo, 2002-2003). También tienen lugar en esa etapa varias exposiciones individuales ya mencionadas en las que presenta las diferentes series escultóricas, la itinerante por toda España desde 1993 dedicada a los dibujos de los *Ingenios de madera*, la de escultura en la Casa de Cultura de Vegadeo en 1996 o la que en el Museo Barjola de Gijón dará a conocer en 2002 su última serie de *Pasmados*.

Entre lo interdisciplinar y lo transdisciplinar: objetos y ¿pinturas?

La complejidad y la transgresión se evidencia mejor que en ninguna otra vertiente creativa de Legazpi en un grupo de creaciones que surge tras abandonar la pintura y que ocasionalmente le ocupan en los años ochenta y noventa. Se trata de obras de difícil clasificación, puesto que no encajan en ninguna de los géneros tradicionales, mostrándose incluso más transdisciplinarias que interdisciplinarias. Son consecuencia de su nueva actitud creativa lúdica, divertida y libre, en la que la experiencia plástica surge como aliada de la fantasía y el afán inventivo.

El sentido objetual ya comentado para las grandes esculturas de los ochenta se ve reforzado en algunas de estas piezas por el reducido tamaño y su aparente carácter instrumental o funcional, engañoso como en las *Carracas* y *Matracas*. De ella forman parte los estuches de *Cascabeles* y *Campanillas* (1987-1990), relacionados con las series mencionadas por producir sonido, como también el *Percutor* (1993); los libros trabajados en madera con una fuerte ironía y enorme exquisitez técnica entre 1988 y 1989 (*Bigotera lunar*, *Tratado de perinola*, *Método y ensayo de tiro*, *Ajedrez*, *Sin título*) o el *Punzón* y el *Lagrimal* de 1993, piezas más agresivas y remitentes a la violencia como las *Armas para matar a quien las utiliza* (1991) que inicia con sentido crítico durante la Guerra del Golfo.

Pero no son esos pequeños objetos los únicos que transgreden las categorías artísticas y hacen imposible la clasificación. Entre 1990 y 1994 surgen las *Tablas pintadas* y las *Aventeras* que, dando cuenta una vez más del espíritu de búsqueda y renovación que rige toda su producción, nos adentran en campos que dependen tanto de la configuración del soporte matérico como de la aplicación del color.

En el caso de las dos obras que integran las *Aventeras*, realizadas en 1994, la interdependencia de los valores plásticos y cromáticos es fácil de entender, puesto que su

origen se relaciona con las esculturas azules de las *Memorias de la ría del Eo*. No obstante, el planteamiento formal resulta muy diferente, ya que más que la continuidad se busca la complementariedad signica. Ambas series surgen de la evocación del paisaje nocturno de la ría del Eo, que en las *Aventeras* se manifiesta en la referencia lunar del formato circular y del colorido azul oscuro y blanco.

En estas obras Legazpi recurre nuevamente a las resinas como soporte de la pintura acrílica. Por tanto, emplea una materia carente de referencias connotativas al medio que se pretende evocar. Pero los cosidos que unen los distintos elementos de resina que integran el soporte y el montaje sobre un bastidor circular alcanzan el valor referencial propio de las esculturas del momento, y como ellas dan cuenta de la presencia de la cultura material tradicional como referente icónico, que en este caso ofrecen los panderos y las piezas de uso campesino que dan nombre a la serie.

La interdependencia soporte-color en la configuración plástica de la obra se había manifestado ya en la serie de *Tablas pintadas* en 1990 que presentó en la galería Ynguanzo de Madrid. Las piezas entonces surgidas no tuvieron una continuidad inmediata, pero sentaron las bases morfológicas de una dilatada producción gestada a fines de los noventa y aún abierta en la actualidad: los *Pasmados*.

En las *Tablas pintadas* el soporte de la pintura está formado por el ensamblaje de piezas de madera, primer paso del proceso creativo en el que se definen los elementos formales de la obra. A continuación se talla la superficie de la madera con la azuela para marcar las huellas y potenciar las texturas, se aplican los pigmentos en grandes manchas y trazos agitados y se incide nuevamente sobre la superficie pintada con la azuela para imprimir nuevos surcos que dejen respirar estéticamente el soporte material.

Estas obras son por tanto un nuevo exponente de la laboriosidad procesual que caracteriza la producción de este artista, que en este caso atiende antes a cuestiones estéticas de exploración de nuevas posibilidades expresivas que a intenciones discursivas. Pero los recursos plásticos ahora ensayados tendrán consecuencias determinantes en la serie de los *Pasmados* con un nuevo planteamiento conceptual.

Los pasmados

Aunque el periodo de maduración de los *Pasmados* se remonta a varios años atrás, las primeras piezas de la nueva serie datan del año 2000. Se trata de tablas talladas y policromadas que surgen al tiempo que tres ejemplares únicos de bulto redondo, los *Mendigueros*. Ambos grupos se muestran como un compendio de todo el quehacer anterior del artista: remiten a su experiencia con la pintura y recuperan la iconicidad que había caracterizado a aquella; pero también evocan la escultura, sus materias y procesos y su planteamiento transgresor.

Así, la elección de la madera como soporte se relaciona con la voluntad del artista de transmutar el soporte en signo, potenciando aun la fuerza expresiva de la materia al recurrir, como lo había hecho en 1990 en las *Tablas pintadas*, a un montaje de tablas que configura el fondo con sus formas irregulares, sus tamaños distintos y sus evidentes ensamblajes y junturas. Sobre ese fondo interviene la acción intencionadamente

elemental de la azuela o el formón en un proceso lento y laborioso que define la imagen e imprime las huellas y los surcos sobre las tablas. El proceso se concluye con la aplicación de los pigmentos – tierras, blanco y negro- que refuerza el sentido signico introducido por la materia natural y por la técnica elemental de la talla.

Al legado de las tablas de los noventa, los *Pasmados* suman la importante novedad de recuperar la representación después de un paréntesis de dos décadas de series objetuales y de creaciones no figurativas. Y con la imagen se retorna también a la fuerte expresividad, a la temática humana y al espacio topológico. Pero frente a la carga discursiva de las imágenes del pasado, las actuales se muestran desesemantizadas a pesar de su aparente carácter comunicante y desposeídas de cualquier contenido ajeno a su propia iconicidad. Iconicidad que por otra parte no es ajena al interés del artista por la cultura popular, pues han sido los canecillos de piedra de los templos románicos asturianos y las pequeñas imágenes de madera policromada los que con su talla tosca, evidente desproporción, hieratismo y expresión forzada e ingenua inspiraron el peculiar imaginario de los *Pasmados*. Por su parte, el de los *Mendigueros* parte de los limosneros, objetos de uso religioso ampliamente difundido en los ámbitos rurales.

Ahora bien, la actitud de Legazpi cuando parte de la estatuaria medieval y de la tradición religiosa popular no está movida por ninguna intención reivindicativa. La antropología material y cultural constituye únicamente la fuente icónica, que unida a otro tipo de referentes e interpretada con el léxico comentado da origen a creaciones completamente actuales y universales. Creaciones que, con toda la potencia expresiva introducida por la desproporción, fragmentación e indefinición de la figura, no pretenden representar nada concreto. Se plantean como puro hecho creativo dotado de autonomía, según una actitud que coincide con la transvanguardia, con la que existen además otros aspectos afines: la actitud transdisciplinar, la defensa de la individualidad, subjetividad e imaginación creativas, el recurso simultáneo a lo erudito y lo popular, el alejamiento de las técnicas artísticas tradicionales y el gusto por potenciar los valores expresivos.

Las últimas esculturas y la función urbanística

Los *Pasmados* vienen ocupando al artista desde hace más de cuatro años de modo preferencial, pero no exclusivo. Alternándose con ellos han ido surgiendo algunas esculturas de planteamiento bien diferenciado por materia, tamaño y solución formal que generalmente son creadas con un fin o destino concretos.

En el año 2000, con motivo de participar en la exposición de escultura al aire libre *La Escultura en Norte*, realiza *Espacios cosidos*. Se trata de una obra de proporciones calculadas para integrarse y redefinir estética y discursivamente el casco histórico de la villa de Salas, para la que el artista recurre a la plancha de acero, que selecciona e interviene con el mismo talante problematizador demostrado a lo largo de su trayectoria. Se trata de una escultura caracterizada por la complejidad y la fuerte expresividad y por una ironía de concepto que burla las leyes de la lógica: la resistencia del acero se quiebra con múltiples cortes, la dureza se vence con cosidos, el peso se contradice con la liviandad de los soportes que mantienen en pie la escultura y las superficies metálicas –con un precedente en el velamen de cuero de la *Boya de dirección* – matizan los ocre naturales

de la materia con la intervención pictórica. Incluso la referencia icónica nos introduce en un campo de sugerencias y ambigüedades relacionadas de alguna manera con el amplio imaginario de las “esculturas con memoria” precedentes, ya que remite por un igual a las velas de embarcaciones evocadas en las *Boyas* y las *Memorias de la ría del Eo*, al oscuro paisaje rocoso del occidente asturiano y a la intrincada organización urbanística de las pequeñas villas rurales.

Tres años más tarde (2003) crea la *Puerta de Occidente* para integrarse en una pequeña plaza de la villa de Salas. El material escultórico es nuevamente el acero, que en este caso elige por su adecuación para desarrollar un planteamiento que potencia más que en los ejemplos anteriores las relaciones volumétrico formales. Pero la indagación plástica no anula por completo el sentido referencial de la escultura, que en su desarrollo formal introduce lejanas evocaciones de la llave y del umbral, que subjetivados y reinventados estéticamente dan cuenta de la intención semántica e icónica de la pieza que se recoge en el título.

Relacionada con ella en cuanto a planteamiento, pero con mayor contundencia volumétrica, está la escultura *Diapasón* (2003), realizada en madera con pequeñas proporciones como paso previo al desarrollo en hierro a gran escala. Y similar intención preside los dos *Yunques* realizados en madera en 2004, últimas creaciones del artista y compendio de una parte importante de su producción escultórica. En efecto, en ellos se recupera el carácter objetual de las primeras esculturas, está presente la memoria ancestral y familiar y la cultura tradicional imprime su huella a través de la materia y de recursos técnicos - llaves y espigos- que nuevamente se entienden como signo. Pero además, los yunques asumen la experiencia formalista desarrollada con los mojones y los ensamblajes y plantean una estructura compleja por la forma de los elementos volumétricos, por la estructura resultante de su ensamblaje y por la capacidad de intervención que suponen en el espacio.

Soledad Alvarez

Texto publicado en:

“José Legazpi (Bres, Taramundi, 1943)”

Artistas Asturianos. Escultores, IX

Hércules Astur de Ediciones, Oviedo, 2005. pp. 194-229.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., *Legazpi*, Centro Internacional de Arte Palacio Revillagigedo, catálogo, Gijón, 1995.

- *La Escultura en Norte*, catálogo, Salas, 2000 y 2003.
- *Legazpi. Sobre Pasmados y algún Mendiguero*, Museo Baroja, catálogo, Gijón, 2002.
- BARROSO, J., “La vanguardia pictórica asturiana: su medio”, *Semana del Patrimonio Artístico Asturiano*, Oviedo, 1979, pp. 142-151.
- “En torno a la Segunda Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo”, *II Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*, catálogo, Oviedo, 1980, pp. 29-32.
- “La exposición”, *Año Cincuenta del Colegio de Asturias de Aparejadores y Arquitectos Técnicos*, catálogo, Oviedo, 1982.
- FERNÁNDEZ, A., *Arte en los fondos del Ayuntamiento de Oviedo*, Oviedo, 1994.
- GUISASOLA, F., “Panorama crítico de la modernidad en Asturias”, *Enciclopedia Temática de Asturias*, V, Gijón, 1981, pp. 203-232.
- *Fragmentos. Actualidad del Arte en Asturias*, catálogo Asturias’92, Sevilla, 1992.
- Legazpi. Carracas y Matracas*, Museo de Bellas Artes de Asturias, catálogo, Oviedo, 1989.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, A.A., *Cien años de pintura en Asturias. El color del siglo XX*, Gijón, 2002.
- RODRÍGUEZ, R., *Escultores Asturianos nacidos en las décadas de los 40 y 50*, Museo Barjola, catálogo, Gijón, 1997.
- *Asturias, escultores de cinco décadas*, catálogo, Oviedo, 1995.
- SUÁREZ, R., *Arte en los fondos del Ayuntamiento de Oviedo*, Oviedo, 1995.
- *Occidente Próximo*, catálogo, Oviedo, 2001.
- *Por lo Visto. Escritos sobre arte*, Oviedo, 2003.
- VILLA PASTUR, J., “Un pintor llamado Legazpi”, *Asturias Semanal*, 362, Oviedo, mayo 1976.
- *Historia de las Artes Plásticas Asturianas*, Salinas, 1977, pp. 412 – 415.
- “Vida y obra de José M. Legazpi”. *Homenaje a José M. Legazpi. XXIV Certamen Nacional de Pintura del Ayuntamiento de Luarca*, Oviedo, 1993.
- VV.AA., *Pintores Asturianos nacidos en las décadas de los 40 y 50*, Museo Barjola, catálogo, Gijón, 1996.
- VV.AA., *Memoria viva del arte asturiano. Homenaje a Jesús Villa Pastur a través del Certamen Nacional de Pintura de Luarca*, CAMCO, catálogo, Oviedo, 1998.
- VV.AA., *Confluencias 2002. La escultura asturiana hoy*, Universidad de Oviedo, catálogo, Oviedo, 2003.