

TESIS DOCTORAL

LUIS BADOSA: VIDA Y OBRA

Aproximación a la obra pictórica a través de su vivencia

Dirigida por los Doctores:

L. Badosa Conill
A. Reche Mora

Departamento de Pintura
Universidad del País
Vasco

carmen gloria sobrino sánchez

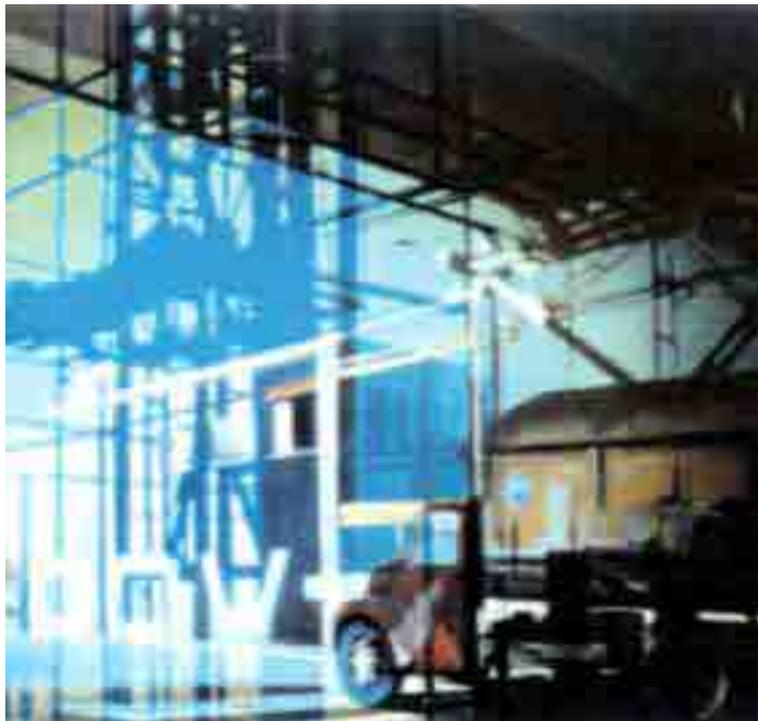
Enero de 1996

ISBN: 978-84-9860-225-8

TESIS DOCTORAL

LUIS BADOSA: VIDA Y OBRA

Aproximación a la obra
pictórica a través de su vivencia



carmen gloria sobrino sánchez

Enero de 1996

"Hay dos modos de expresar las cosas: mostrarlas brutalmente o evocarlas con arte . "

Matisse

A mis Padres, Agustín y Gloria

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta tesis doctoral ha supuesto afrontar aspectos de diferente índole: por un lado enfrentarnos a diferentes ámbitos de conocimiento, examinando conceptos que atañen al estudio de la obra pictórica; por otro resolver problemas de orden práctico y técnico.

Habíamos considerado las dificultades que conllevaba la contemporaneidad y falta de perspectiva histórica del objeto de investigación, pero valorábamos positivamente la disponibilidad de fuentes directas a través de las que abordar el estudio de la obra desde los procesos creativo y de producción, pero ello no hubiera sido posible sin la generosidad del pintor. Una vez acabada la tesis, deseo dejar constancia de mi agradecimiento a todas aquellas personas que han hecho posible que este proyecto se concretara:

En primer término, mi agradecimiento a los Dres. Luis Badosa y Agustín Reche por haber aceptado dirigir este trabajo, por su dedicación y orientación que constituyeron una aportación esencial en la elaboración de la investigación.

Fundamental ha sido la explícita cooperación y las aportaciones del pintor, su inestimable ayuda en la elaboración del trabajo. Su disponibilidad, sus consejos y su apoyo no sólo han sido decisivos, sino también significativamente aleccionadores.

Deseo destacar la colaboración de su esposa Ros Mari, y de José Ramón Gómez Nazábal que con su ayuda facilitaron mi labor; la de Manuel Vidal que resolvió todos los problemas técnicos surgidos de la maquetación y la de M^a del Carmen Casas que, en ocasiones, soportó mi intolerancia en las correcciones del texto. Así como la de Jordi Fortet que tuvo a bien leerla una vez terminada.

Mi agradecimiento a la Universidad del País Vasco que ha hecho factible la materialización de la tesis doctoral, a la Universidad de Vigo, de la que soy docente, por haber contribuido a la consecución de la misma. A todos ellos mi gratitud por su abierta cooperación.

De forma especial, he de destacar la valiosa contribución y apoyo de Joseba Urrutia, que ha permitido llevar a cabo esta difícil, pero apasionante aventura de la investigación. Por último, agradecerle a mis hijos, Nerea e Iñaki, su cariño y comprensión en los momentos en que el desánimo hizo mella en mí.

INDICE

INDICE	
INTRODUCCION	
TEMA DE INVESTIGACIÓN	12
MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN	12
FUENTES	13
OBJETIVOS	13
TITULO	14
METODOLOGÍA	14

PRIMERA PARTE

"DE LA VIVENCIA A LA OBRA" BIOGRAFIA DEL PINTOR

CAPITULO PRIMERO

DE SU RELACIÓN CON SU TIERRA Y SUS GENTES

I.- San Joan les Fonts, su pueblo natal	21
- En torno a la vida cotidiana durante los años 40-50	
- Sus primeros estudios	
- Naturaleza, Paisaje e Industria	
- Antecedentes Plástico-Culturales	
- Ambientes tertulianos	
II - Badosa, orígenes y familia	38
- De su relación con sus padres	
- Su Padrino y su tía Canneta	
- Otros parientes	
- El despertar de una sensibilidad	

CAPITULO SEGUNDO

BACHILLERATO, MAGISTERIO Y EL DESPERTAR DE UNA VOCACIÓN

I. - Visión cultural de Olot en los años 1955-1965	50
II - Bachillerato y Magisterio	52
III.- Incursión en prensa y radio	54
IV.- La importancia de viajar	56
- Los veranos del 64 y 65	
- El barco que no llegó	

CAPITULO TERCERO

EL AMANECER DE SU PINTURA

I.- Barcelona	60
II.- Bellas Artes	64
- Sus profesores y compañeros	
- Algunos de sus pintores: Dalí, Miró, Picasso, Vayreda y Arco-95	

CAPITULO CUARTO

CALOR / COLOR, EN ZARAGOZA

I.- Vida militar	75
II - Zaragoza, vida social y religiosa	76
III.- Vida cultural	78

CAPITULO QUINTO

REENCUENTRO CON BILBAO Y SU RÍA

I.- Chimeneas, Puentes y Campanarios	80
II. - A los 25 años de la llegada a Bilbao	84
III.- Círculo de amistades	85
IV.- La Ría	90
V.- El Museo de Bellas Artes	92
VI - Vida Artística Ciudadana	95
VII -Los inicios de la Escuela Superior de BB. A A	97
VIII -Vivencias en torno al mundo del toro	100
- En el campo charro y Aragón	
- En el "bocho"	
- En el enclave taurino del norte	
- Por tierras lusitanas	

SEGUNDA PARTE

"APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO DE SU OBRA"

CAPITULO PRIMERO

APROXIMACIÓN HISTÓRICA A SU OBRA

I.- Aproximación histórica a su obra de iconografía industrial	115
--	-----

CAPITULO SEGUNDO

FORMA, COLOR Y EMOCIÓN

I.- Apariencia formal e intención expresiva	145
II.- El color como esencia y la luz como pasión	148

CAPITULO TERCERO

LA LUZ Y LA FORMA COMO GENERADORES DE NUEVOS ESPACIOS, EXPRESIONES Y EMOCIONES

I. - Atmósferas y Reflejos	160
II.- La fábrica como paisaje	165
- Las estructuras industriales como elemento ordenador del cuadro	
- Supresión del paisaje identificable	
- Síntesis del poder	
- Barroco y Clásico	
- Una nueva atmósfera expresiva	
- Tensión y prolongación de formas en el espacio	
III.- Evolución posterior	173
IV.- El toro como afición, emoción y expresión plástica	177
- El cartel de toros	
V.- Pintura táurica industrial	180
- Carácter ataurino de la representación	
- El toro como arquetipo	
- La estructura como elemento opresivo	
- El eros táurico	

CAPITULO CUARTO

EN TORNO A LAS DISTINTAS ETAPAS DE SU OBRA

I.- Etapa de Formación (1965-1970)	190
II.- Etapa Intermedia (1970-1971)	198
- Atmósferas de Zaragoza (1970-1971)	
III.- Etapa de Experimentación y Desarrollo de las Atmósferas y Reflejos (1971-1980)	199
- Obras experimentales de búsqueda (1971-1972)	
- Obras de atmósferas bilbaínas (1971-1980)	
- Desarrollo de los reflejos (Barcelona y Bilbao, 1971-1980)	
IV.- Etapa de Consolidación de los Reflejos (1972-1988/94)	208
- Reflejos sobre paisajes	
- Reflejos de estructuras y macroestructuras (1973-1980)	
V.- Etapa de Estructuras (1975-1988)	220
- Estructuras y macroestructuras (1975-1988)	
- Estructuras sobre arquitectura (1977-1986)	
VI.- Etapa Constructiva-Arquitectónica (1976/77-1989/93)	224
- Espacios atmosféricos urbanos e industriales (1979-1988)	
- Espacios luminico-estructurales (1976/77-1989/93)	
VII.- Etapa Táurica. Obras de la Serie Táurica vinculadas a la iconografía industrial (1982-1991)	231
-Estructuras que reciben el ataque del toro	
-Estructuras opresivas que actúan contra el toro-hombre	
-Sentido de lucha recíproca	
-Sentido de exaltación de la belleza de las formas industriales	
-Sentido erótico-pasional	
-Función organizativo-estructural	

TERCERA PARTE

"CATALOGACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA" 1965-1991

CATÁLOGO

- Periodo de Formación	251
- Bellas Artes. Barcelona (1965-1969)	
- Paisajes de la Garrotxa (1969-1971)	

- Etapa Intermedia	287
- Atmósferas de Zaragoza (1970-1971)	
- Etapa de Experimentación y Desarrollo de las Atmósferas y Reflejos	297
- Obras experimentales de búsqueda (1971-1972)	
- Obras de atmósferas bilbaínas (1971-1980)	
- Obras de reflejos (1971-1980)	
- Consolidación de los Reflejos	330
-Reflejos sobre paisajes (1972-1988/94)	
- Reflejos de estructuras y macroestructuras (1973-1980)	
- Estructuras	352
- Estructuras y macroestructuras (1975-1988)	
- Estructuras sobre arquitectura (1977-1986)	
- Etapa Constructiva-Arquitectónica	381
- Espacios atmosféricos urbanos e industriales (1979-1988)	
- Espacios lumínico-estructurales (1976/77- 1989/93)	
- Etapa Táurica	414
- Obras de la serie táurica vinculadas a la iconografía industrial (1982-1991)	
CONCLUSIONES	448
CRONOLOGÍA	452
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	
I.- Estudios monográficos sobre el pintor	467
- Monografías	
- Enciclopedias	
- Artículos o referencias en libros, revistas o diarios	
- Catálogos de exposiciones individuales	
II.- Publicaciones del pintor	478
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	

INTRODUCCION

INTRODUCCION

Tema de investigación

Estudio monográfico de la vida y obra del pintor Luis Badosa Conill. El pintor como sujeto que desarrolla un código plástico muy personal, como artista esencialmente vivencial, entendiendo la vivencia como unidad de experiencia de un mundo propio, como elemento contextualizador e hilo conductor de su trayectoria humana y artística, y la obra como núcleo básico y resultado del proceso creativo.

Motivación y justificación

A lo largo de mi carrera cursada en Bellas Artes de Bilbao, donde conocí la obra de Luis Badosa y recibí sus enseñanzas de Color y Representación Pictórica, empecé a descubrir a un artista, que de forma especial, vinculaba vivencia y obra. Badosa se comunica humana y artísticamente, a partir de su vivencia que actúa como elemento catalizador e hilo conductor de su trayectoria artística. Su obra, constituye el núcleo de esta experiencia vivencial en la que el resultado es la plasmación concreta de su específica sensibilidad,- evidente ya en sus atmósferas barcelonesas, y de su interesante proceso creativo desarrollado tanto en dichas atmósferas, como en sus reflejos, iconografía industrial, e iconografía táurica.

Aquel profesor que tuve en los años setenta, hizo que descubriera el entorno industrial de Bilbao, que percibiera la Naturaleza de otra manera, y aprendiera a mirarla tratando de descubrir cualquier vestigio que de la misma pudiera interesarme.

"Sintiendo lo que vemos -nos decía - podemos plasmar lo que queremos".

"Sentir con el corazón, ordenar con la razón y ejecutar la obra a través del conocimiento".

Seria largo seguir con el recuerdo del pintor como docente, pero hemos de destacar lo curioso que nos resultaba ver cómo una persona de aquella específica sensibilidad nos animaba para que saliéramos a pintar al natural por la Ría y su emoción frente a Altos Hornos, un cargadero de mineral, o la gran cabria amarilla. Algo que para nosotros no resultaba, en principio, excesivamente bello. Entonces empecé a comprender como el pintor puede encontrar motivo pictórico en el elemento más insignificante de la realidad cotidiana, y entendí, a través del conocimiento de su obra, porque Badosa era incapaz de repetir en Bilbao las atmósferas que en Barcelona le habían inspirado, en Zaragoza le habían abrasado y en Bilbao le inundaban entre las estructuras industriales que poblaban su espacio envolvente. Pero la fuerza de aquella gran fábrica que era Bilbao, de aquellas impactantes estructuras, le ganaron la partida -temporalmente al menos - a las atmósferas, y se convirtieron pronto en protagonistas principales de su obra

más relevante. Una obra que constituye una de las etapas más personales, e interesantes del pintor, razón por la que centramos específicamente en ella nuestro trabajo.

Badosa ha sido siempre fiel a su sensibilidad y a su vivencialidad. Por estas razones, aunque hayamos centrado nuestro trabajo en la obra industrial, no hemos podido prescindir de las etapas que la precedieron porque el sentido de la luz y el color que caracteriza su pintura surge de La Garrotxa y de Barcelona, sin eclipsarse un ápice cuando descubre Zaragoza; y lógicamente, tampoco hemos podido dejar aparte la serie táurica porque, en buena parte de obras, tanto los reflejos como las estructuras continúan estando presentes, aunque en una clave semántica diferente.

Resultaba obligado, si queríamos aproximarnos al conocimiento de la obra de este pintor, que debíamos hacerlo a partir de su vida y, si queríamos catalogar su obra iconográfica industrial, estábamos obligados a no prescindir de las obras producidas en Barcelona y Zaragoza, ni de las táuricas vinculadas a las formas industriales.

Hemos de destacar, así mismo, que de la excelente relación que hemos mantenido con el pintor, ha surgido una amistad que nos ha permitido acceder a toda la documentación de que disponía el artista y contar, en todo momento, con su apoyo y colaboración para profundizar en muchos aspectos relevantes de su vida y obra que esperamos interesen igualmente al lector que se introduzca en este conocimiento.

Son todas estas razones las que despertaron en nosotros un interés específico hacia una vida y obra que aborda un tipo de pintura sorprendente, tanto por la semántica como por la sensibilidad técnica y organización compositiva, así como por el carácter específico vivencial al que nos hemos referido.

Fuentes

La realización de este trabajo ha sido posible gracias a:

- La colaboración con el artista que se ha realizado a través de entrevistas, conversaciones grabadas y escritos.
- Publicaciones sobre su obra contempladas en la Bibliografía específica.
- Entrevistas a diversas personas que nos han aportado diferentes valoraciones sobre aspectos relevantes de su vida y obra.

Objetivos

El objetivo primordial de esta Tesis se centra fundamentalmente en el estudio de su obra, con el fin de organizar estructuralmente su catalogación. Nosotros tuvimos este interés y lo llevamos a cabo documentándonos adecuadamente, extrayendo conclusiones, efectuando reflexiones, estableciendo comparaciones, vinculando la pintura a la vida del

artista, y urdiendo una trama que aglutinara su producción. No se trata pues de una catalogación sistemática sino realizada en función de conocer el contenido de una obra, sus más destacados valores plásticos y su relevancia creativa.

Hemos seguido fundamentalmente unas etapas de documentación, ordenación, catalogación y análisis.

Al ser una obra tan específicamente vinculada a la vida del pintor, el objetivo se ha desglosado en dos: vida y obra, como reza el título. Para analizar la obra hemos partido de la catalogación de doscientas cincuenta obras que corresponden a toda su producción hasta la serie táurica la que hemos seleccionado sólo las más representativas en relación con la iconografía industrial.

Título

Aunque de la rotundidad del título pudiera desprenderse una equívoca interpretación respecto a toda la vida y obra del artista, resulta obvio que, tratándose de un artista vivo, no podemos referirnos a la totalidad, y aún teniendo en cuenta el amplio abanico de obras que hemos catalogado, no son todas las producidas hasta 1995, pero sí todas las que hemos podido localizar de las etapas en las que nos hemos centrado, atendiendo como epicentro específico las vinculadas a la iconografía industrial.

En el título hemos preferido, no hacer referencia a dicha iconografía porque, aunque habiendo sido ésta la inductora del trabajo, consideramos que la configuración del mismo excede de lo que en un principio habla sido punto de partida.

La biografía y cronología abarca desde el nacimiento del pintor, en 1944, hasta la actualidad (1995), y la obra, desde sus inicios en 1965/70, hasta 1991.

Metodología

En la elección del método de trabajo se ha tenido en cuenta las dificultades que conlleva la contemporaneidad y falta de perspectiva histórica del tema elegido. Queriendo observar como propósito fundamental el rigor y la objetividad se ha determinado que el desarrollo de la investigación discurra por los cauces contemplados en el método científico, utilizando sus propias técnicas o las pertinentes al enfoque particular del tema.

El plan de trabajo se estructuró en dos partes: la primera implica delimitar y definir los conceptos propios del tema o los directamente relacionados con él. La búsqueda de documentación, conceptos y elementos escritos o gráficos, así como cualquier tipo de referencia sobre el mismo.

La segunda parte corresponde al desarrollo y supuso enfocar y replantear el tema, a partir del estudio y selección de la documentación recogida. Analizar y estructurar, dando forma metódica a las reflexiones y conclusiones a las que nos ha llevado el conocimiento de todos los datos, elaborando los escritos definitivos, estructurando de forma clara y precisa los contenidos para que el proceso pueda ser debidamente comprendido.

Estructura del trabajo

Este trabajo consta de tres partes: la primera y segunda constituyen el corpus teórico de la investigación, la tercera de matiz gráfico corresponde a la catalogación de la obra objeto de estudio, comprendida entre 1965-1991. Finalmente la reflexión sobre las diferentes partes configura la conclusión.

PRIMERA PARTE: "DE LA VIVENCIA A LA OBRA".

En ella se analiza la biografía del pintor como elemento contextualizador de su trayectoria humana y artística. Consta de cinco capítulos.

CAPITULO 1.- DE SU RELACIÓN CON SU TIERRA Y SUS GENTES

Orientado en torno a su relación con su pueblo natal, sus primeros estudios, su vida cotidiana entre la fábrica de papel, la naturaleza y la iglesia parroquial con la que se vinculaba la vida de aquellos años.

En Sant Joan surgen sus primeros balbuceos plásticos y los ambientes tertulianos del pueblo despiertan ya la atención del artista.

En sendas ilustraciones hemos localizado los lugares más relevantes vinculados con el pintor, así como los monumentos y fábricas más destacados del pueblo.

En la segunda parte de este capítulo se estudian sus orígenes y familia, quedando recogido en un cuadro sinóptico el estudio genealógico de tres generaciones.

CAPITULO II.- BACHILLERATO, MAGISTERIO Y EL DESPERTAR DE UNA VOCACIÓN

Dedicado a sus estudios de Bachillerato y Magisterio en Olot y Gerona respectivamente que implican un principio de vida nómada que en cierta manera marca su obra. Destacamos fundamentalmente su incursión en la prensa y radio locales, ya que le facilitaron determinadas relaciones y fueron el inicio de su vida social; así como los viajes que comenzaron también en este periodo.

CAPITULO III.- EL AMANECER DE SU PINTURA

Los antecedentes y el despertar de su vocación se encuentran en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Olot y cuando cursa Magisterio en Gerona, y se encauza con sus estudios de BB.AA. en Barcelona.

CAPITULO IV.- CALOR/COLOR, EN ZARAGOZA

Vocación pictórica que se consolida en Zaragoza, donde realiza su Servicio Militar.

CAPITULO V.- REENCUENTRO CON BILBAO Y SU RÍA

En este capítulo se analiza el período de su vida comprendido desde noviembre de 1970 en que llega a Bilbao hasta octubre/noviembre de 1995, aproximadamente. En el se determinan los hechos que hemos considerado más relevantes en cuanto al desarrollo artístico, docente y social de su vida.

SEGUNDA PARTE: "APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO DE SU OBRA".

Dada la complejidad semántica de su pintura, en esta parte hemos tratado de aproximarnos al significado de su obra, descartando un análisis exhaustivo de la misma.

CAPITULO 1.- APROXIMACIÓN HISTÓRICA A SU OBRA .

Hemos dedicado este capítulo a una aproximación histórica a partir de la propia tesis doctoral del pintor, que acaba de publicarse, porque en la misma encontramos los ejemplos concretos de los pintores que más le interesan y que mayor relevancia han tenido en su pintura. Las ilustraciones que hemos escogido, con la ayuda del pintor, creemos son un excelente ejemplo de lo dicho.

CAPITULO 11.- FORMA, COLOR Y EMOCIÓN y CAPITULO III.- LA LUZ Y LA FORMA COMO GENERADORES DE NUEVOS ESPACIOS, EXPRESIONES Y EMOCIONES.

Estos capítulos los hemos dedicado a estudiar aquellos elementos plásticos que para nosotros constituyen las claves fundamentales de la obra del pintor: la forma, la luz y el color como generadores de nuevos espacios, expresiones y emociones.

CAPITULO IV.- EN TORNO A LAS DISTINTAS ETAPAS DE SU OBRA

Cuando el pintor estudia las atmósferas de Barcelona, se abrasa bajo el sol aragonés, descubre la gran fábrica de Bilbao o se apasiona por el mundo taurico, no sólo consolida su lenguaje plástico, determinado por las emociones vivenciales, sino que

desarrolla ya una obra claramente diferenciada en unas etapas que establecemos en el capítulo cuarto, y que nos servirán para catalogar adecuadamente la obra en una tercera parte de esta Tesis.

Etapas que hemos concretado como:

- De Formación (período 1965/70), en Barcelona (1965/69) y Olot (1969/70).
- Intermedia (1970/71), en Zaragoza.
- De Experimentación y Desarrollo de las Atmósferas y Reflejos (1971-1980), en Barcelona y Bilbao.
- De Consolidación de los Reflejos (1972-1988/94), en Bilbao y, circunstancialmente, Madrid y París.
- De Estructuras (1975/88), en Bilbao.
- Constructiva-Arquitectónica (1976/77 - 1989/91), en Bilbao.
- Táurica, vinculada a la iconografía industrial, (1982-1991).

TERCERA PARTE: "CATALOGACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA ". 1965-1991

Se ordena y cataloga la obra comprendida entre 1965, período de formación, y 1991 en pleno desarrollo de la etapa táurica, de la que hemos escogido las obras que tienen referente con la iconografía industrial que comprenden el periodo 1982- 1991.

CONCLUSIONES

A partir de los hechos biográficos, relacionamos y destacamos aspectos que consideramos de interés en su obra.

CRONOLOGÍA

Breve resumen biográfico.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Monografías
Enciclopedias
Artículos o referencias en libros, revistas o diarios
Catálogos de exposiciones individuales
Publicaciones del pintor

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

PRIMERA PARTE

DE LA VIVENCIA A LA OBRA

BIOGRAFÍA DEL PINTOR

CAPITULO PRIMERO

**DE SU RELACIÓN CON SU TIERRA
Y SUS GENTES**

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

CAPITULO I

DE SU RELACIÓN CON SU TIERRA Y SUS GENTES

Sant Joan les Fonts, su pueblo natal.

Badosa nace en Sant Joan les Fonts, municipio de la Garrotxa. Término municipal integrado por el núcleo central de la Parroquia de Sant Joan y los pueblos de Begudá y La Canya. Villa emplazada en la ruta del románico que conduce desde la costa (San Pedro de Roda), a San Joan les Abadesses i Ripoll pasando por la villa medieval de Besalú. De situación privilegiada en el valle del Fluviá, río donde desembocan los afluentes Ribera de Bianya, Ridaura y, por el sur, el Turonell. Está limitada por montañas como Sant Juliá del Mont, Serra Bosch, Mont-Ros y la Serra de la Can. Dentro de su municipio se encuentran algunos de los volcanes que configuran la Zona Volcánica de la Garrotxa, como el de Aiguanegra, próximo a la casa donde actualmente vive el pintor.

Pueblo agrícola e industrial, cuenta en la actualidad con unos tres mil habitantes, que se dedican en su mayoría a la industria del papel, textil, metalúrgica o trabajan en multitud de pequeñas industrias, talleres y comercios.

El origen relevante de Sant Joan les Fonts como localidad industrial, cabe situarlo en el año 1825, cuando Salvador Torras i Ricart, oriundo de la comarca de L'Anoia, que se había instalado primeramente en Las Planes d'Hostoles, donde se había casado con Maria Corominas, cambia de molino por una concesión de utilización del agua del Fluviá en un terreno del "mas Juvinyá" conocido como "Molí de Can Bó". Los cuatro hijos de Salvador y María nacieron en Sant Joan les Fonts, aprendiendo el oficio del padre e iniciando una próspera saga industrial papelera que ha dado vida al pueblo durante más de 170 años.

En cuanto a monumentos históricos de relevante interés artístico que despertaron curiosidad en Luis desde niño, cabe citar la iglesia monacal románica del siglo XI, situada al final de la Avda. de Rafael Torras, donde nace el pintor el 19 de agosto de 1944. Iglesia, actualmente en restauración, que contaba con un magnífico Cristo-Majestad, hoy en el Museo Diocesano de Gerona, y una pila bautismal del siglo XII, en piedra, realmente majestuosa que se conserva "in situ".

Existe también un puente medieval, frente a la iglesia parroquial, que él veía desde el taller de confección de sus padres. Esta visión, junto con la del comedor de su casa en la Avda. Rafael Torras, cuando estuvo convaleciente, fueron los paisajes que más incidieron en su niñez.

Otro monumento importante que recuerda, es el "Stadium" de Juvinyá, edificación románica civil más antigua de Cataluña, insuficientemente estudiada y poco

PRIMERA PARTE – CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

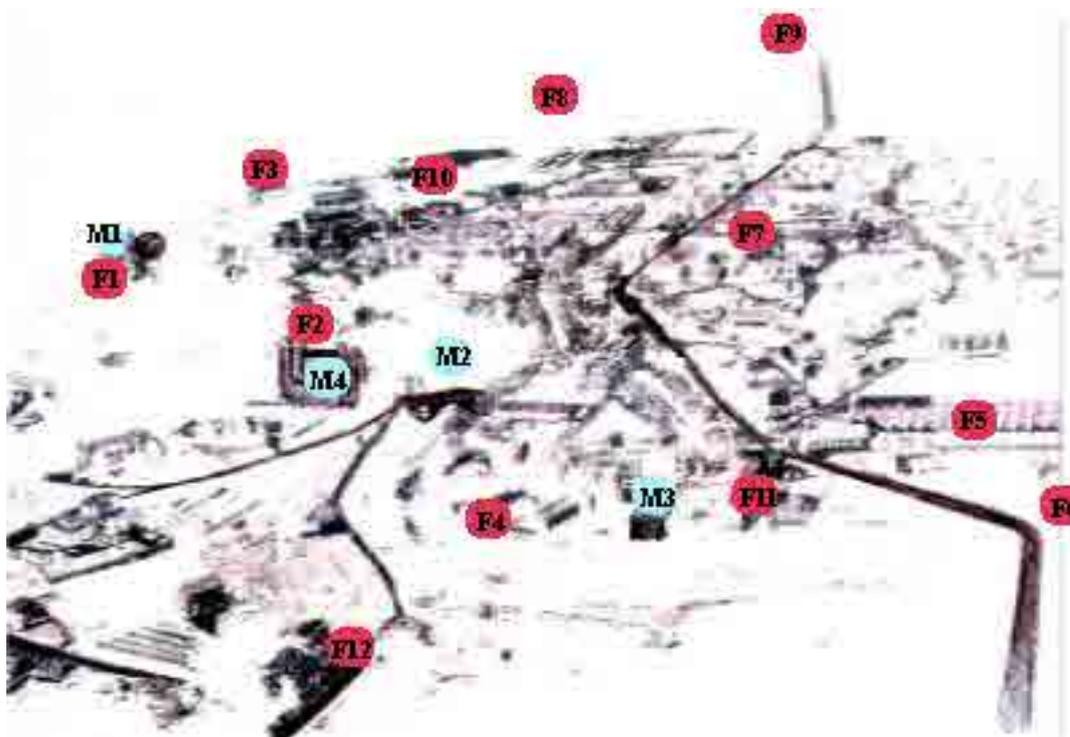


FÁBRICAS

MONUMENTOS HISTÓRICOS

- F1 LA OBRA NUEVA “L’obra”
- F2 MOLÍ FONDO
- F3 EL PLÁ
- F4 CAN VILA
- F5 CAN MASIAS
- F6 CAN BÓ
- F7 CAN MARGUÍ
- F8 LA SEBASTIANA
- F9 LA SEBASTIANETA
- F10 TORRAS (actual)
- F11 BARNES
- F12 CAN SALA

- M1 IGLESIA MONACAL ROMÁNICA
- M2 PUENTE MEDIEVAL
- M3 “STADUIM” DE JUVINYÁ
- M4 IGLESIA PARROQUIAL



PRIMERA PARTE – CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes



CAUCES FLUVIALES

LUGARES RELACIONADOS CON EL PINTOR



RIO FLUVIÁ

P1 CASA DONDE NACÍO

P5 CAPRI

P2 CASA DE S. ANTONIO, 7
Tienda paterna

P6 CAN XERBANDA



RIVERA DE BIANYA

P3 CASA ACTUAL
C. Aiguanegra 9-11

P7 EN PEDREGUET

P4 PLA DE CISTELLER

P8 EL BUSCARRÓ

Situación de la masía de Cisteller P9 CASACADA DEL MOLÍ FONDO



PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

investigada. Su concepción es originaria de las grandes "halles" centroeuropeas y arquitectónicamente es una construcción de relevante interés histórico.

Destacan también en el término municipal de Sant Joan les Fonts, la iglesia románica de Begudá donde estuvo de párroco su tío Enrique Conill, hermano de su abuelo materno. Todo un personaje de múltiples anécdotas. Un cura rural realmente singular, con ciertos ribetes culturales como lo demuestra la publicación de un opúsculo, en 1950, dedicado a la ermita de San Cosme y San Damián que dependía de su Jurisdicción eclesiástica.

La Torre de Canadell, vestigio de las pasadas guerras carlistas, situada en la Sierra de Vivers, recuerda al pintor el lugar donde solían ir de excursión anualmente para la jornada del "Dijous Llarder" (Jueves graso), celebración con la que se iniciaba la Cuaresma.

Otras construcciones notables en cuanto a vestigios medievales de cierto interés histórico las conoció a través del magnífico libro de Francesc Caula "Les Parròquies i comuns de Sta. Eulàlia de Begudá i Sant Joan les Fonts" publicado en 1930, ilustrado por el mismo autor y reeditado recientemente por el Excmo. Ayuntamiento. La madre del pintor tenía un libro de aquella primera edición, "libro importante porque era la quintaesencia de la historia de mi pueblo desde la romanización hasta nuestros días".¹

Entorno a la vida cotidiana durante los años 40-50.

La pertinencia del enfoque, nos ha permitido construir un marco contextual de la vida cotidiana de Sant Joan les Fonts en las décadas 40-50, basado en la visión personal del pintor. No se ha pretendido, en ningún momento, dar una visión histórica objetiva de aquella realidad, sino de los hechos más relevantes que tuvieron que ver con su vida.

"La década de los 40, en la que nací, Sant Joan les Fonts, era un pueblo más de los muchos que sufrieron la resaca desastrosa de la Guerra Civil. Mi padre me contaba cómo, tras la contienda, tuvo que sufrir las penurias propias del campo de concentración de Horta, en Barcelona, y en el batallón de trabajadores de Gibraltar, hasta 1942 en que regresa a casa -por aquel entonces vivían en Guardiola (Begudá) - y se casa con mi madre en 1943 para, amasando amor, trabajo y ahorro, procurar salir de la penuria en la que estaba sumida la sociedad"²

Al escuchar a Badosa se hace patente la tristeza con que recuerda esta etapa de su vida en la que las familias, solían tener un huerto de secano y otro de regadío que junto con el pan, eran el sustento fundamental de sus vidas. El estraperlo y contrabando de los productos fundamentales que escaseaban, constituía el pequeño negocio de algunas familias.

1, 2 Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

Se cocinaba en fogones de carbón y se calentaba el hogar con fuego de leña que se iba a buscar al monte. Luis, con su tía Carmela, realizaba a menudo esta tarea que siempre le resultaba atractiva, seguramente por el cambio de ritmo que representaba en el cotidiano devenir de los días y por las muchas cosas que siempre aprendía estando cerca de los que viven en contacto con el campo. "Bajábamos con el haz de leña a la espalda, sobre un saco relleno de paja"³ Al monte se accedía a pie y se utilizaban los animales de carga como medio de transporte para bajar carbón vegetal que se producía en humeantes pilas. En el llano se usaban carros y bicicletas hasta que, paulatinamente, se fueron incorporando las motocicletas. Motores y máquinas, una constante en su memoria. "Mosquitos", Mobilettes, Guzzis, Gimsons..., posteriormente motos de más cilindrada como la Ossa, la S anglas, las Derbis, Riejus, Montesas, Bultacos, Vespas, Lambrettas, etc., que siempre tuvieron en Cataluña especial atracción, e importante mercado.

Y como contrapunto: el campo, su amor por la tierra, por la naturaleza, por la vida sin artificios. A menudo pasaban por el pueblo rebaños que hacían la transumancia entre las montañas de Camprodón y el llano del Ampurdán, "era todo un espectáculo verlos atravesar la calle San Antonio, para, pasando por el puente medieval, subir por la calle San Pedro, donde la riada de 1940 se llevó casi todas las casas, y perderse en la lejanía por el barrio de La Rumpuda."⁴

La década de los 50 fue para el pintor especialmente significativa. Dos acontecimientos marcan esta etapa de su vida: salir por primera vez del pueblo para estudiar el bachillerato en el Instituto de Olot y en 1957 sufrir una nefritis aguda que, si bien le mantiene apartado de toda actividad habitual durante un año, desarrolla su sensibilidad y percepción al contemplar, durante todo el día, un paisaje singular que curiosamente contenía, en esencia, lo que se convertiría en valor destacado de su obra: naturaleza, industria e iglesia.

Como apunta muy bien Jordi Pujiula en uno de sus escritos relativos a la exposición "Olot anys 50" (Museu Comarcal de la Garrotxa 1994), "Desde un punto de vista histórico, la vida de cada día en nuestra sociedad se encontraba, en aquellos años, entre la abolición de las cartillas de racionamiento, en 1952; la desaparición de los salvoconductos (...) a mediados de la década; la llegada de las primeras olas de emigrantes; la aparición del gas butano como fuente energética del hogar...". En este sentido, Badosa recuerda, como anécdota, la autoritaria postura que tuvo que adoptar su padre para que su madre admitiera el gas butano en los fogones que tenían en la trastienda del negocio familiar.

Al dibujar este mapa de la vida cotidiana no podemos dejar de referirnos a las festividades religiosas y profanas que constituyen un aspecto fundamental en la identidad de los pueblos.

3, 4 Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes



Luis, en el Domingo de Ramos, 1950.

Las fiestas religiosas más relevantes eran: el Corpus, en ella se realizaban alfombras de serrín teñido de colores; la Semana Santa, con sus veladas al Santísimo, "misteriosas" procesiones de encapuchados que se celebraban en Olot; Navidad, de la que recuerda la Misa del Gallo a media noche; y Domingo de Ramos con zapatos nuevos, la palma y el "tortell" que regalaban los padrinos.

Menos relevantes, pero con especial encanto, le resultaban las festividades dedicadas a los Santos que daban nombre a las principales calles (S. Antonio, Sta. Magdalena y S. Joan), el "Salpás" que con sal y agua bendita se santificaban las entradas de las casas de los devotos feligreses sanjuanenses; y toda la parafernalia de los entierros cuando estos eran celebrados con toda su pompa: fastuoso carruaje y Mn. Josep Beltrán cantando unos magníficas "quiries" en cada una de las esquinas desde las que se divisaba la iglesia parroquial. "¡Aquello si que eran entierros!".

Las fiestas profanas más populares eran las que tenían lugar el primer domingo de agosto: "Fiesta Mayor" y la fiesta pequeña o "del Roser" (segundo domingo después de Pascua). De todos los eventos, el que más le fascinaba era la despedida de la Fiesta Mayor en los prados de Can Xervanda y Fontfreda. Significaba vivir la fiesta en plena naturaleza, comiendo, hablando, saltando y jugando en una popular y sana alegría. Recuerda con agrado el desfile con orquesta para ir a Misa Solemne y la Serenata que a las once de la noche se solía ofrecer frente al ayuntamiento.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

Durante la década de los 50 desarrolla una gran afición sardanista, le gustaba contar y repartir las sardanas y bailarlas como expresión viva de un sentimiento popular. Acude a una gran mayoría de "Aplecs" en los que era fácil bailar unas veinte sardanas en cada uno de ellos. Comenta que quizás por haberle calado tan hondo la sardana le ha resultado más fácil admirar el cante jondo, el flamenco o en cualquier tipo de manifestación cultural de los diferentes pueblos que ha conocido y en los que siempre ha encontrado hospitalidad y amor.



Con su padre en la moto "RIEJU", 1956.

En esta década aparecieron también los primeros velocípedos impulsados con motores, cuyas marcas ya hemos citado. Su abuelo Conill habla comprado una Gimson que Luis utilizaba para desplazarse a Olot. Me explica como esa moto fue su perdición porque, en no pocas ocasiones, le fallaba y tenía que empujarla en las gélidas mañanas de invierno. Posteriormente su padre compro una Rieju, de mayor potencia, con la que recorrieron los mil y un caminos de la Garrotxa para atender los pedidos que los clientes de payés le hacían. Con esta Rieju que utilizó un año en Barcelona, cuando cursaba Bellas Artes (1965-69), tuvo un grave accidente con fractura de la base del cráneo que pudo haberle costado la vida.

En Sant Joan las motos irrumpieron con fuerza y los adictos a los "scooters" (Vespa o Lambretta) solían reunirse cada domingo para realizar excursiones al mar o a la montaña según la época del año e interés que les animaba. Para la mayoría de los motorizados ir a la playa se convirtió en una obligación semanal. El peregrinaje hacia Rosas, los domingos por la mañana, era casi un espectáculo que se incrementó con la llegada del seiscientos. Con sus padres, Luis solía ir a la magnífica playa de la Almadraba, entonces desierta, a la que tenían que llegar a pie desde el Faro de Rosas. Recuerda como, algunas mañanas, iban a buscar la leche a la masía "Mares", que habla en la parte alta de la montaña. cerca de la cual; visitó, en una ocasión, un magnífico dolmen allí existente.

PRIMERA PARTE – CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

Década del plástico, bolígrafos, coca-cola, avecrem, cola-cao, electrodomésticos, neveras y lavadoras. La televisión no llegaría hasta final de la década y fue, sobre todo en los bares del pueblo, donde admiraban aquellos primeros programas de Franz Johan de los que hablaban en el autobús cuando cada lunes bajaba con sus amigos a Gerona para cursar Magisterio (1960-63).

Sus primeros estudios.

En aquellos años, en Sant Joan les Fonts, todos los niños de tres años solían ir al colegio de la Divina Pastora regentado por monjas de dicha orden. La madre "Nazaret" sería la que se encargara de enseñarle las primeras letras junto con la primeras oraciones y prácticas religiosas en la misma capilla del centro o en la iglesia parroquial que tenían al lado.

De aquella época recuerda el pintor las láminas que copiaba, los cuadernos de caligrafía, las cantinelas para aprender las tablas de multiplicar y el esmerado ritual que representaba pasar algo a tinta.

En cuanto a los acontecimientos de esta época que conserva en su memoria con mayor claridad, figuran las funciones teatrales de Navidad, todo un acontecimiento para el pueblo; la tómbola que anualmente se organizaba, y las bandas con que la madre Nazaret los distinguía por buena conducta.

A los siete años, tras hacer la Primera Comunión, que Luis realizaría en mayo de 1952, se pasaba a la Escuela Nacional donde se hablaba ya en castellano y se empezaba un régimen de enseñanza más regulado y disciplinado que el de las monjas.



Primera Comunión, 18 de mayo de 1952.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

Al preguntarle sobre sus vivencias y experiencias en la escuela primaria, en aquellos años de post-guerra, dice recordar que la disciplina patriótica de la Escuela Nacional la tomaban más bien casi como un divertimento, al igual que alguno de sus cantos políticos, si bien, en ciertas ocasiones, los golpes de compás del maestro sobre las tiernas manecitas les hacían reparar, si no en la dureza de un régimen totalitario, del que no eran del todo conscientes por su edad, sí en la dureza de un régimen disciplinar inapropiado.

Ir a la Escuela Nacional iba aparejado, por aquel entonces, a cumplir escrupulosamente con el mes de María, los Primeros Viernes de mes, y la Comunión Solemne que se realizaba a los 11 años. Un aspecto que Luis recuerda que era atendido con especial interés por su maestro, Sr. Olmo, fue el cuidado de las plantas que había en el jardín que bordeaba el patio. En su opinión, una enseñanza muy en consonancia con el cultivo del espíritu y la sensibilidad del adolescente, pero para una gran mayoría de sus compañeros, sólo era una tarea atendida para ganarse algún punto más a su favor, y para el maestro su valor era solo funcional, dado que mejoraba considerablemente la estética del patio.

La Formación del Espíritu Nacional no la cursaría hasta que inició el bachillerato en Olot, en septiembre de 1955. Ni ésta, ni la formación religiosa que impartía Mn. Carbones le resultaron traumatizantes. La Religión le resultaba incluso interesante por las múltiples y curiosas historias bíblicas que se estudiaban y constituían la esencia de una cultura, asentada sobre la religión Católica. La misa de los domingos era obligatoria y si por la tarde querías ir al cine, debías también acudir a la catequesis que se impartía en la Parroquia de tres a cuatro de la tarde.



Comunión Solemne, 10 de mayo de 1956

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

Naturaleza, Paisaje e Industria

Sant Joan les Fonts está determinado por las coordenadas configuradas por la Naturaleza de aquella tierra y la Industria que se desarrolló como consecuencia del espíritu laborioso, serio y responsable de sus habitantes.

Naturaleza

El pintor, en su pregón de fiestas de 1993, recuerda la naturaleza en toda su exultante exuberancia: "campos de alfalfa, de trigo, de maíz, de hierba, (...) viñas y huertos de donde salían tan tiernas y buenas verduras; fuentes frescas y cristalinas; bosques misteriosos y tupidos de verdor, los de umbría; más claros, con más hojarasca crujiente en el otoño, los de solana; el cielo y las montañas que tan grandes me parecían cuando tenía trece años".⁵



Pronunciando el pregón de las Fiestas de su pueblo natal, Junio 1993.

⁵ Conversaciones con el pintor, 1992/93

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

En su memoria esta naturaleza se diría que le infunde energía y aliento para vivir, pintar y recordar lo que un día constituyera su paisaje ideal que veía desde la puerta del comedor de su casa, en el que se destaca, en primer plano, "el Buscarró", un pequeño macizo de lava basáltica sobre el que se depositó, como en el resto del paisaje volcánico de la región, una capa de tierra fértil sobre la que crece una abundante vegetación. El basalto del Buscarró, junto con el de Can Xervanda, y el de los riscos de Fontfreda, constituyen unos ejemplares únicos para observar los tres tipos de formaciones basálticas fundamentales en los estudios geológicos de este tipo de rocas.

Paisaje e Industria.

Cualquier rincón de las orillas del Fluviá o la Ribera de Bianya cualquier ángulo del pueblo, cualquier punto de vista desde las montañas que limitan Sant Joan es motivo para que el pintor nos hable de la belleza que encierra lo contemplado, sobre todo en lo referente a su luz. Con exquisita sensibilidad habla de las tardes transcurridas ante este paisaje, observando cómo el sol dibuja caprichosas formas en su declinar, al atardecer, destacándolo como motivo de goce estético lumínico, que para sí hubieran querido muchos de los románticos alemanes.

"También recuerdo la luz de San Joan les Fonts. Aquella luz que se produce en invierno cuando el sol se pone tras la Iglesia Parroquial, o en verano, cuando el lento atardecer discurre tras las montañas de Camprodón. Atardeceres que admiraba todas las tardes hasta que al anochecer veía las luces de los coches que bajaban por "Capsacosta"... Luz, sol y lluvias que hacen de esta tierra un lugar donde se genera un paisaje pintoresco y singular, en el que se destacan fundamentalmente su vegetación y cultivos. Paisaje de la Garrotxa cargado de humedad y energía telúrica de la que el vulcanismo de la zona es fiel testimonio".⁶



Vista panorámica

6 . Conversaciones con el pintor, 1992/93

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

El paisaje que realmente perdura en su memoria es el que existe delante mismo del balcón del comedor de su casa donde pasaba la mayor parte del día cuando se recuperaba de la dolencia que padeció a los trece años. Paisaje que parece premonitorio de lo que luego serían sus intereses plásticos posteriores al estar enmarcado, a la derecha, porta chimenea del "Molí Fondo"*, por aquel entonces rematada por un pararrayos que, en más de una ocasión, había atrapado algún relámpago de los que, a menudo, acompañaban las fuertes tormentas que, bajando por "La Can", descargaban fuertemente en aquel lugar. "Enclave de clima atlántico" calificaría el Dr. Milicua la climatología de la Garrotxa cuando presenta la obra de Badosa en Madrid en 1977. Atmósferas húmedas que le permitirían al pintor sentirse en su ambiente cuando llegara al "bocho" bilbaíno en 1970. Por la izquierda su paisaje íntimo estaría enmarcado por la Iglesia Parroquial que con la Iglesia Románica que se alza junto a las chimeneas de la fábrica de L'Obra, constituirían los dos monumentos arquitectónico-religiosos más importantes del pueblo.

La Iglesia Parroquial, construida por un discípulo de Gaudí, se halla majestuosamente rematada por unos esbeltos contrafuertes que, por la parte posterior, alcanzan una cierta belleza realzada por los rayos del sol que, en invierno, se ocultan tras ellos.

Rayos de sol, campanarios y contrafuertes, chimeneas y pararrayos enmarcan el paisaje presidido por "el Buscarró". Los campos de "La Planella" y Can Xervanda centran el paisaje cerrado al fondo por las montañas de Puigsespunya, Puig D'Estela y Puig de Castelltallat; a la derecha, las laderas de "La Cau", Santo Tomás, Malforat y Vivers; y a la izquierda, la serranía de "Sant Miquel del Mont". De todos y cada uno de estos lugares le contaban historias los familiares y amigos a lo largo de aquel obligado reposo al que estuvo sometido a causa de su dolencia.

* Era una de las típicas construcciones a orillas del Fluviá que se dedicaba a la fabricación de papel, cuyas primeras marcas datan -según Caula- del siglo XVIII. Este molino desaparecería cuando en el siglo XIX los Sres. Capdevila fundan, al lado del viejo molino, la primera fábrica de papel de hilo denominada "La Reformada" pero que el pueblo siguió llamando "Molí Fondo" hasta la actualidad que se halla en un lamentable estado ruinoso.

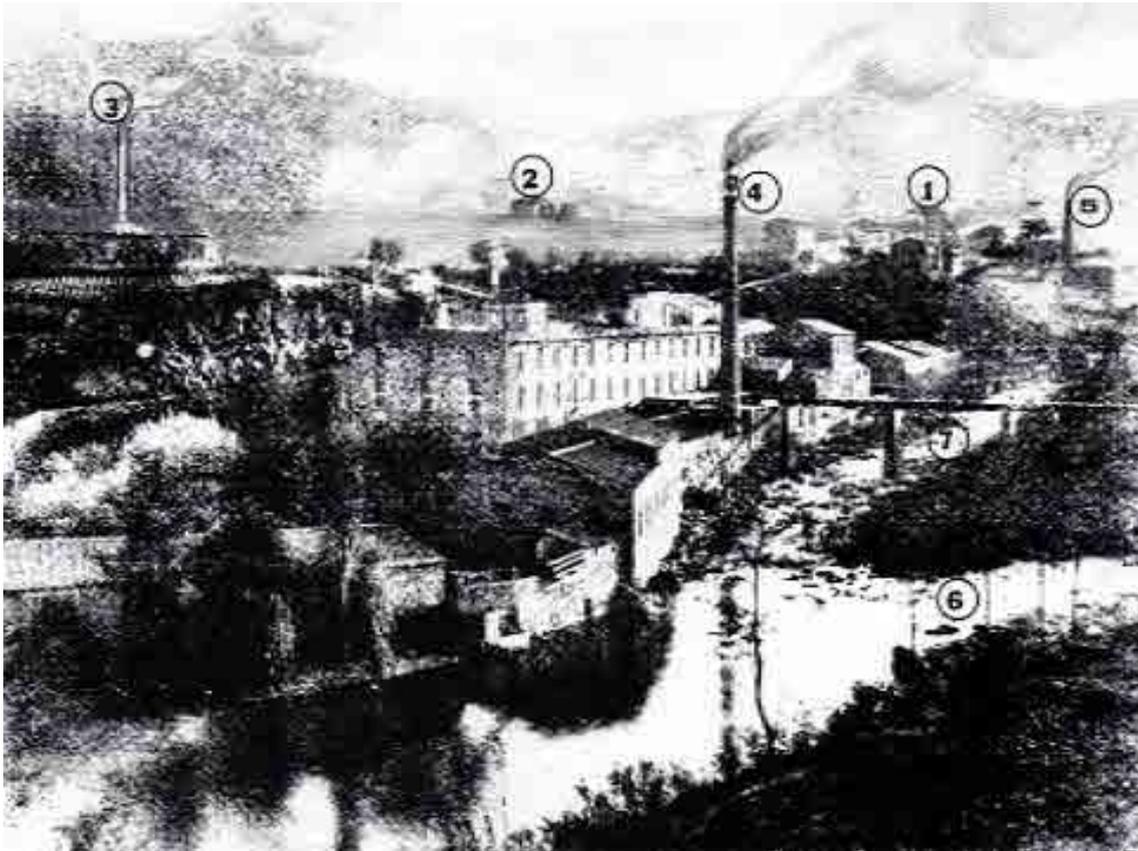
El "Molí Fondo" era uno más de los muchos molinos de papel existentes en las orillas del Fluviá como: el Molí Vell. "Can Gabarró", Cal Masell, Cal Patge o Molí d'en Ballús, "Can Porxas", Cal Sarjant. "Fabrica Nova" (La Canya), Molí d'en Xiques o "Can Molas" (Fábrica Coderch-La Canya), Can Coca (Juvinyá), Can Bó, Molí de Rossinyol...

En 1921 La Reformada sería comprada al Sr. Capdevila por D. Rafael Torras que con la fábrica de "L'Obra" (síntesis de "La Obra Nueva") llegarían a producir 10 Tm./día, de papel, en 1926.

(Cfr. Francesc Caula: "Les Parròquies i comuns de Sta. Eulalia de Begudá i Sant Joan les Fonts. Aubert Ed., 1930. (reeditado en:1991).

Antonio Plana Torras: "Retazos de la Historia Papelera", publicado en el Boletín informativo de la Papelera Torras Hosten, S.A,nos-29,30,31. 1977/78.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes



Fábrica de L'Obra, en una foto de principios de siglo, donde se distingue:

- Con el nº 1 casa de Avda. Rafael Torras nº 5, donde nació el pintor.
- Con el nº 2 barrio de "Cisteller", donde vivía su tía Carmeta, con la que el pintor pasó su infancia.
- Con el nº 3 chimenea del Pla.
- Con el nº 4 fábrica de la Obra Nueva, "L'Obra".
- Con el nº 5 "Molí Fondo", del mismo complejo fabril papelerero. Antiguamente: La Reformada, del Sr., Capdevila
- Con los nº 6 y 7 río Fluviá y Ribera de Bianya .

Si bien éste sería un paisaje fundamental a lo largo de toda su adolescencia, hay otros dos que, a menudo, son relevantes en su memoria: el del puente medieval, que atraviesa el río Fluviá, junto a la Iglesia Parroquial, que veía desde el taller de sus padres, y el correspondiente a la cascada del "Molí Fondo" vista desde el camino que desciende por detrás de la Iglesia Parroquial. Este último lo dibujaría varias veces con Marcel Barti, pero eran unos dibujos a los que nadie daba importancia, "cosas con las que el niño pasa el tiempo". No tenemos documentación de aquellos primeros balbuceos de lo que posteriormente sería parte de una importante obra del pintor, en relación con la luz y la naturaleza, en una primera etapa paisajística (Barcelona-Zaragoza) y posteriormente en relación con el paisaje industrial (Bilbao).

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes



Cascada del "Molí Fondo".

*Uno de los primeros paisajes que dibujó -junto a Marcel Bartien una de sus muchas incursiones por los alrededores del pueblo para admirar la belleza paisajística que encierra Sant Joan les Fonts.

Antecedentes Plástico-Culturales.

En Sant Joan les Fonts, primer pueblo industrial de la Garrotxa, el espíritu artístico era visto como algo distinguido que cualificaba a la persona pero que, como actividad profesional, distaba mucho de ser algo a lo que alguien se podía dedicar. Sólo Joan Granados Llimona y Eudaldo Camps empleaban parte de su tiempo libre en dibujar y pintar respectivamente.

Badosa se iniciaría en el dibujo con su amigo Marcel Barti, algunos años mayor que él, vecino de la tienda de sus padres, excelente dibujante técnico y con especial sensibilidad para las artes, fundamentalmente para el dibujo y la escultura. Con Marcel sostenía Luis largos debates sobre temas culturales de actualidad publicados en la revista "Destino" y, en ocasiones, como ya hemos apuntado, iban a dibujar incluso del natural por los alrededores del pueblo. Con él modelaría también unas figuras de pesebre que todavía conserva en barro sin cocer que, en su momento, ambientaron un original nacimiento instalado en el escaparate de la tienda paterna de la calle San Antonio.

Joan Granados Llimona, compañero de los hermanos Barti (Marcel y Miguel), tenía el estudio en una buhardilla de "El Pla" junto a la chimenea que presidía, cual monolito industrial, los campos de "Cisteller", "El Plansó" y "Sabater". En aquella buhardilla - cuenta Luis - que todo olía a arte y que Joan Granados siempre le animó en sus inquietudes artísticas, cuando le visitaba en aquel lugar.

"Joan ha sido un artista inquieto que ha sabido plasmar, con facilidad, una expresión apasionada surgida de lo más profundo de su sensibilidad. Sus dibujos tienen

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

un carácter inconfundible. En ocasiones es el parecido de sus retratos lo que cala en el espectador, en otras, lo que cautiva es el potente trazo, los fuertes contrastes o las delicadas líneas que captan, con singular personalidad, el motivo principal".⁷

Eudaldo Camps, algo mayor que Joan, era hijo del panadero que durante algunos años ostentó la alcaldía del pueblo. Curiosamente se dedicaba a hacer pan cuando realmente suspiraba, ante el fuego generador de su horno, por expresar con sus pinceles lo que debiera haber sido el alimento espiritual de su vida. Badosa me relata cómo, algunas veces, yendo al colegio de las monjas lo había visto pintar en medio mismo del puente medieval, mirando precisamente hacia la fachada trasera de las casas de la calle San Antonio, que dan al Fluviá.

"Fachadas descuidadas y sucias que, a simple vista, no tenían ningún interés pero que producían un efecto plástico pintoresco que Eudaldo sabía captar muy bien con sus virtuosos colores".⁸

Aquello hizo pensar a Luis sobre la relatividad de la belleza y sobre los inverosímiles motivos que un artista puede tomar para plasmar su obra en el lienzo. Quizás por esta razón no dudaría en dibujar, unos años más tarde, el salto de agua del "Molí Fondo", salto de agua que se enmarca en un contexto fabril, junto a "La Reformada", su chimenea y la casa donde naciera. Vista tan interesante y pintoresca que había sido utilizada por el Ayuntamiento, en tiempos de la República - entonces Sant Joan pertenecía al Ayuntamiento de Begudá - para reproducirla en el reverso de la moneda de una peseta que editó como dinero de curso legal para el pueblo.

Casa donde nació el pintor, en Avda. Rafael Torras, 5.



Anverso de la moneda de curso local obligatoria emitida por el Consell Municipal de Begudá, 1937.

7, 8. Conversaciones con el pintor, 1922/93.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes



Reverso del billete

Eudaldo ha sido - para Luis - el pintor de Sant Joan que mejor ha sabido captar los paisajes pintorescos de aquel lugar. Ahora, ya jubilado, disfruta plenamente de todo aquello que durante tantos años le resultó difícil de hacer. "Para Eudaldo la pintura es, por encima de todo, un goce personal, un trabajo al servicio de un sentimiento estético, más que una profesión al servicio de los intereses crematísticos de unos marchantes".⁹

Ante este elenco artístico, San Joan les Fonts fue reconociendo el arte fundamentalmente como materia útil para la formación integral de la persona y así, en febrero de 1978 un grupo de ciudadanos, sensibilizados por la cultura, crearon la que será Escuela Municipal de Bellas Artes. Un centro que desarrolla una encomiable labor al servicio de muchos alumnos que con vocación y espíritu creativo se aplican a diario en las disciplinas artísticas.

Ambientes Tertulianos.

Las tertulias, como los viajes, han interesado siempre al pintor. En ellas encontraba, por un lado, el calor de la amistad, y por otro, el interés de los temas que se trataban.

En las casas de payés existen fechas señaladas (la matanza del cerdo, descascarar el maíz, la siega, la trilla...) en las que se reúne mucha gente para dedicarse a unas puntuales labores agrícolas que necesitaban la ayuda comunitaria. En tales ocasiones, al anochecer, se producían tertulias que Luis recuerda con profunda emoción.

Allí se contaban historias, cuentos, relatos cortos, lances de amor, narraciones misteriosas y enigmáticas, chistes de todos los colores, situaciones épicas, sucesos mágicos... en las que, casi siempre, triunfaba el bien, la verdad, la valentía, el amor sacro. No importaba mucho el grado de verosimilitud, sino el ambiente entrañable que hacía que todas las historias parecieran reales. Aquellos ambientes permitían desarrollar la imaginación hasta límites insospechados.

9. Conversaciones con el pintor, 1922/93.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

La masía de Cisteller era uno de estos lugares donde se producían este tipo de reuniones. Luis recuerda infinidad de historias narradas allí, de la misma forma que recuerda con detalle los misteriosos lugares donde se produjeron y el espíritu que las iluminaba.

En la tienda de sus padres, donde su madre se dedicaba a coser las prendas que su padre cortaba, se organizaban también interesantes tertulias vecinales. A media tarde, solían acudir una serie de clientes, vecinas y amigas que, con la excusa de escuchar la novela o comprar algún que otro alimento, se pasaban mucho tiempo platicando amigablemente sobre "temas rosas", de no mucha trascendencia pero de auténtico impacto social, cual fueron los seriales radiofónicos de Guillermo Sautier Casaseca.

"A través de un buen receptor, creo que era de la marca Iberia, mi amigo Espadalé me recuerda, en su verdadera dimensión, el fenómeno radiofónico en el que después trabajaríamos, y en el que él conseguiría, más tarde, ser una verdadera autoridad profesional. Hoy es uno de los hombres que más y mejor conocen el campo del sonido y la grabación musical en España ".¹⁰

La otra tertulia realmente importante que recuerda el pintor era la que se organizaba en la zapatería de Rafael Rubio, un zapatero remendón de espíritu anárquico y liberal, polemista y dialogante, que tenía la zapatería y el taller al lado de la tienda de los padres de Luis, frente a la casa de los Barti, donde habitualmente se leía "Destino" y "Reader's Digest". En la tertulia de "Cal Sabater" se disponía, a diario, de "La Vanguardia" y los tertulianos, a menudo discutían sobre lo que en ella venía, a la vez que se jugaba al ajedrez y se planificaban algunas excursiones de montaña

En verano la tertulia de "Cal Sabater" se desplazaba a la mismísima calle con lo que se ampliaba el número de participantes. Resultaba fácil que se reunieran a diario ocho o diez personas de 7 a 10 de la noche. No puede decirse que se hablara mucho de arte pero, como Marcel Barti era un buen dibujante y hasta se habla atrevido con el modelado y la talla de alguna que otra escultura, les resultaba fácil, cuando Manolo del Arco entrevistaba a algún artista, hablar también de pintura o escultura. Además, la revista Destino prestaba especial atención al mundo artístico y, a través de sus páginas, Luis empezarla a conocer el arte catalán que más tarde verla con satisfacción en los Museos y en las prestigiosas galerías de la capital catalana.

Por último, hemos de citar las tertulias de café. Había, por aquel entonces, dos cafés en el pueblo: "Can Casita", en la plaza y "Cal Rei", en la calle de Santa Magdalena. En ellos se jugaba habitualmente a las cartas pero ambos servían también de lugares de encuentro social donde lo mismo se podía ver una representación de cabaret que un campeonato de billar, una reunión de cazadores o un encuentro de buenos aficionados a la música. Luis solía acercarse los domingos a ellos para leer algo y asomarse a aquellas tertulias de sus mayores que recuerda con admiración.

10. Conversaciones con el pintor, 1922/93.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

El sentido tertuliano que se forjó en el pueblo, alcanzarla su cénit en Barcelona cuando, estudiando ya Bellas Artes, se dedicaba a organizar semanalmente visitas a exposiciones y museos que permitían debatir, entre todos los compañeros asistentes, temas de mayor contenido artístico y nivel socio-político que los desarrollados en Sant Joan.

Al llegar a Bilbao esta inquietud tertuliana se concretaría en la participación, desde su fundación, en el Club "Saguzar" y en la organización anual de eventos como las denominadas Cenas afrodisiacas-erótico-táuricas que han ido adquiriendo interés y especial relevancia entre sus amigos, así como las cenas de ACFUL o las que, con fuegos de artificio y baile de dragón incluido, congrega anualmente a los Caballeros y Damas de la Real Orden de San Jorge, el Dragón y la Espada.

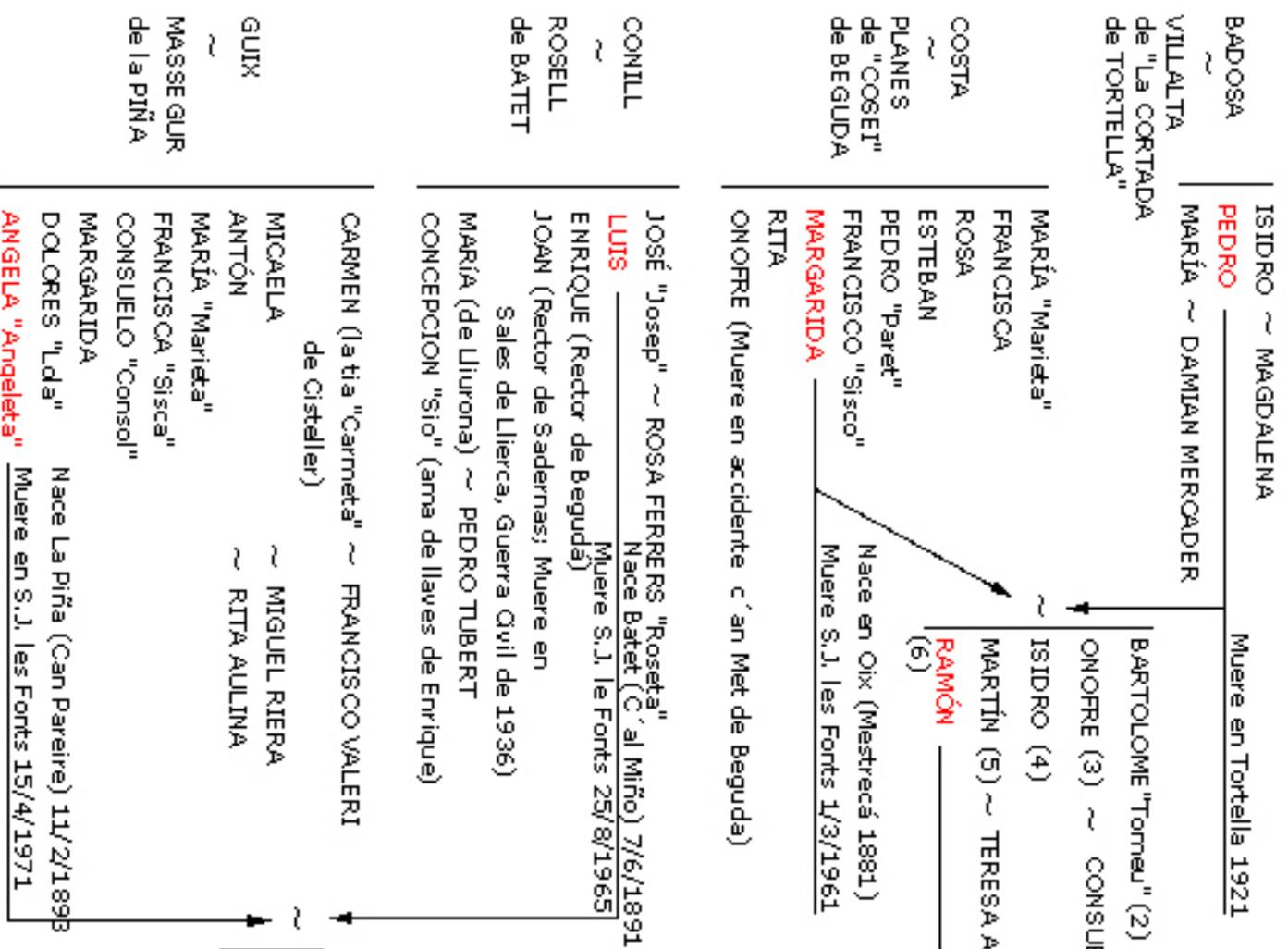
Badosa, orígenes y familia.

Badosa crece en el seno de una familia obrera. Su padre procedía de "La Cortada" de Tortellá, familia humilde dedicada al campo. Su abuela paterna Margarita se quedó viuda muy joven, con cinco hijos a los que sacar adelante, lo que para ella supuso una vida dura con muchos esfuerzos y franca penuria. Hubo de trasladar su hogar de Tortellá a Guardiola, en Sant Joan, pasando posteriormente a habitar una casa de payés en la Miana, a una hora de San Jaime de Llierca. De alguna manera esta mujer simboliza para el pintor los valores que encierran los hombres y mujeres del campo, los que comparten su ciclo vital con la naturaleza. Austeridad, nobleza de espíritu, sentido del tiempo natural y amor al trabajo bien hecho, valores en franca contraposición al materialismo devastador de la actual vida urbana.

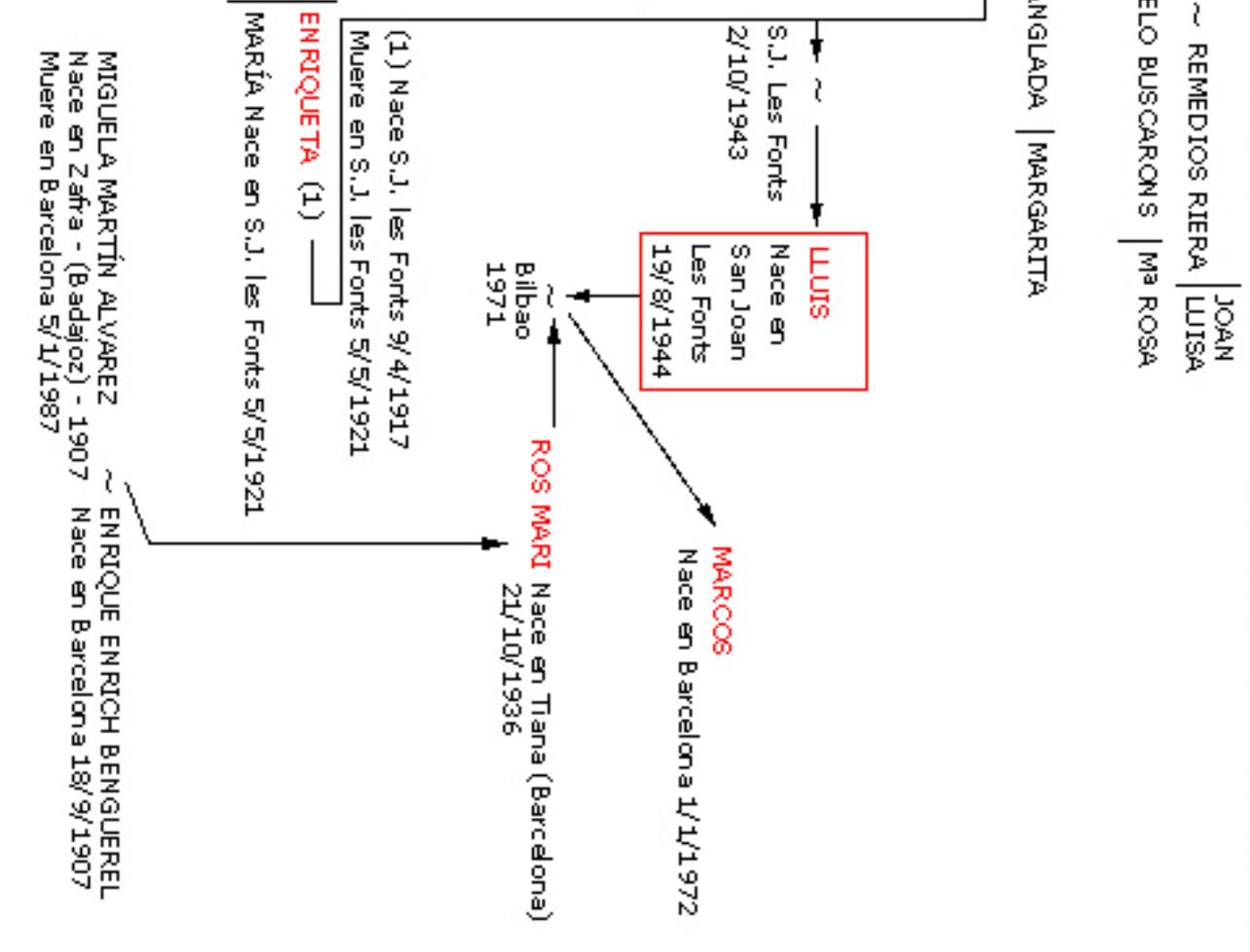


Familia Badosa Costa, hacia 1954.

SINOPSIS GENEALÓGICA DE LA FAMILIA BADOSA CONILL



- (2) Nace en Tortella en 1907 Muere en Santa Pau 22/10/91
- (3) Nace en Tortella 1908 Muere en S. J. las Abadesas 25/10/1988
- (4) Muere en la Guerra Civil española 1936
- (5) Nace en Tortella 10/8/1920
- (6) Nace en Tortella 17/2/1916 Muere en S.J. les Fonts 19/01/1993



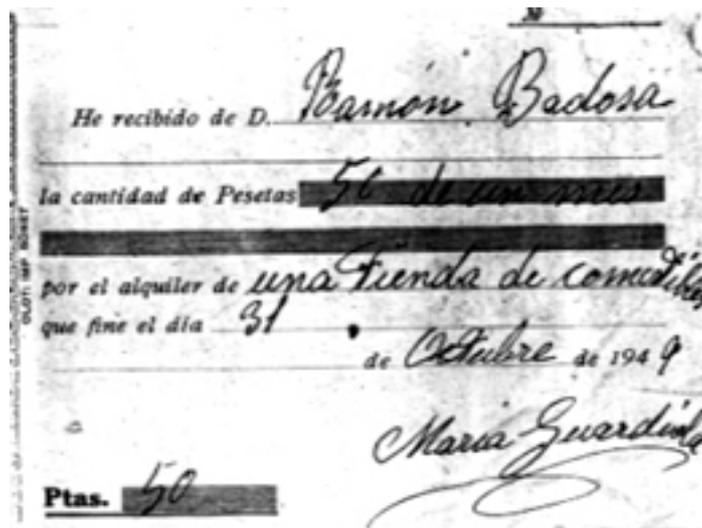
PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

La familia de su madre vivía en Sant Joan les Fonts, trabajaban en la industria papelera más importante del pueblo, la popularmente llamada fábrica de "L'Obra", donde, de pequeño, él jugaría a menudo en sus naves y conocería toda la grandiosidad de las máquinas y estructuras que redescubriera cuando llegó en Bilbao, en 1970. Sus padres, al casarse, trabajaron en una fábrica de hilados, situada en la colonia industrial denominada "La Sebastiana", de la Cooperativa Industrial Textil Ballvé.

A principios de los 40 su padre empieza como vendedor ambulante con 2.500 ptas., dejando - según constata en un diario - 500 ptas. para la contribución y dos mil para el negocio y sacando - según consta en documento acreditativo correspondiente - el permiso sindical como vendedor ambulante en 1945. En septiembre de 1949, cuando el negocio se va estabilizando, adquieren el traspaso de la tienda de D. José Casas Feliu, situada en la calle San Antonio nº 7, por 3.500 ptas., pagando 50 pesetas de alquiler mensual a la propietaria del local, Dña. María Guardiola.



Permiso sindical como comprador ambulante, del padre del pintor, 1945.



Primer recibo de alquiler de la tienda por importe de 50 pts/mes.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO. De su relación con su tierra y sus gentes



D. José Casas Delas, he recibido de D. Ramón Dadasa, bota, la cantidad de tres mil quinientos Ptas. (3500'00), importe de la tienda de comestibles que le he arrendado. Confección: Dos mostradores, tres mostradores para especias y frutos, alacena, alambres y pases. Motorillo de café, botina de hierro, escalera, ropas, botellas de Champán y cajas de platos, platos con queso y medidas para aceite. Muebles. Dos medidas una de un decalitro y otra de doble decalitros, varios jotes, vidrios, huchera, caja con botellas de vino "Blanquinos", Dos Hermanos, etc.

San Juan los Rios, 30 de Septiembre de 1949
paracibi

Recibo de traspaso de la tienda situada en la calle San Antonio, 7, con la que comenzarían sus padres el comercio de confección, ropas y comestibles, 1949.



Familia Conill Guix, hacia 1935. Sentados, sus abuelos maternos: Angela y Luis. De pié: su tía María y su madre Enriqueta.

PRIMERA PARTE - CAP.PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

Su madre deja la fábrica en 1949 para dedicarse a la confección de camisas y pantalones que los payeses demandan a su padre, que era el encargado de cortarlos, plancharlos y entregarlos. Este fue el ambiente en el que vivió hasta los 15 años (1960) en que, tras haber cursado Bachillerato Elemental en Olot, se trasladaría a Gerona para cursar Magisterio. En la trastienda del negocio familiar, Luis disfruta de un amplio habitáculo que servía tanto de almacén como de incipiente taller y zona de juegos.

Ramón Badosa i Costa, su padre; Luis Conill i Rosell, su abuelo materno, su tía Carmen Guix i Masegur "Carmeta" y el ambiente fabril que le rodeaba juegan un papel determinante en sus vivencias de niñez, y muchos factores de entonces influirán en el desarrollo posterior de su expresión plástica.

De su relación con sus padres.

Cuando Badosa nos habla de Ramón, su padre, deja traslucir en sus palabras cariño y admiración, al mismo tiempo que un profundo respeto por su personalidad. Personalidad que proviene necesariamente de una vida dura y difícil con ansias de superación y tenaz espíritu de trabajo. El pintor, admite que sus relaciones fueron entrañables pero complejas y reconoce en su padre un temperamento dominante que dificultaba cierto tipo de comunicación e inquietudes que a Luis le hubiese gustado compartir.

Desde un punto de vista crítico piensa que, en su pequeño universo, sus padres consideraron que su formación era ya suficiente al haberle dado el bachillerato y una carrera como magisterio que, de alguna forma, le permitía ganarse la vida. Les resultó por ello difícil aceptar que su hijo se fuera a Barcelona a estudiar BB.AA. El hecho les traumatizó por miedo a perderle y, sin saber reaccionar, no le apoyarían en su proyecto de futuro. La falta de ayuda económica provocó que el pintor tenga que desarrollar diferentes trabajos complementarios que compagina con sus estudios, lo que acepta de buen grado.



Matrimonio de R. Badosa con E. Conill el 2-10-1943

PRIMERA PARTE - CAP.PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes



Luis con barretina, en una boda familiar, hacia 1949

"Aprovecha la hora de comer para hacer de camarero en un comedor de estudiantes universitarios para solucionar su principal problema: la comida. Allí aprendió a servir y llevar sobre el brazo una fila de hasta diez platos. Resuelve, para atender a sus otros gastos, dar clases de bachiller a un compañero del mismo curso, por las noches, una vez acabadas las clases de BB.AA. Lo más asombroso fueron las clases que de la asignatura de Anatomía (...) imparte a una compañera del mismo curso, al mismo tiempo que él descubre la materia. Hizo también de cobrador de recibos de ex-combatientes de Cuba y Filipinas para una función de ópera, de extra de cine, vende libros a los propios compañeros y profesores..."¹¹

Desde otra perspectiva, la visión de su padre se asienta sobre la admiración profunda que siente por el hombre luchador y tenaz que, a pesar de su procedencia humilde, emerge de la masa obrera fabril, logrando un estatus de trabajador autónomo gracias al esfuerzo, tesón, imaginación y ahorro constante. Son muchas las lecciones de economía práctica, ética y moral que recibe de él cuando van juntos por la montaña para atender los pedidos que les hacían en una u otra casa de payés.

Nos refiere Luis otras constantes del carácter de su padre. Su amor por la vida, por la naturaleza, por el baile, en definitiva, su alegría de vivir que le acompañaría hasta sus últimos momentos. Con un profundo equilibrio entre utopía y realidad, su padre le transmitiría el sentido de la medida, de la reflexión, del pensamiento racional con el que actuar, de lo que en definitiva es el "seny" que caracteriza al pueblo catalán.

En ocasiones, yendo a Barcelona, recuerda cómo le comentaba diversas soluciones racionales al inverosímil trazado de la carretera y, curiosamente, pocos años después se convertían en realidad. Ramón sabía intuir el futuro y arriesgar con atinados criterios, lo que su hijo admiraba profundamente.

11. Enrich, R.M. Revista "Saguzar", nº 65, junio 1993.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

En 1964 compra al Sr. Savatella unos terrenos, por aquel entonces en las afueras del pueblo, para construir, con sus propias manos, la casa a la que se trasladarán a vivir hacia 1967. Una casa que se va ampliando con los años y que el pintor quiere transformar en un centro donde Arte e Industria constituyan las coordenadas de un desarrollo cultural importante para el pueblo.

El pintor no habla mucho de su madre pero, cuando lo hace, es fácil descubrir cómo su emotivo carácter se afecta al recordar sus desvelos, sus cuidados, su constante trabajo para sacar la tienda adelante, su abnegación y cariño que hacen de ella una auténtica madre de la que quizá no haya muchas cosas espectaculares que contar pero que en esencia fue fundamental en su vida, hasta que prematuramente un cáncer se la llevaría un 9 de abril de 1977, a los 60 años de edad.

"Todas las madres son fundamentales para sus hijos. Nos transmiten su vida y están siempre dispuestas a darla para defendernos. Lloran a menudo por nosotros y les gusta vernos bien. La mía no fue una excepción".¹²

Su Padrino y la tía Carmela.

Lluís Conill, su abuelo materno, al que el pintor siempre le llamaba "padrí" (padrino) y la tía Carmeta, fueron dos personas que, influyeron emotivamente en su infancia. Del abuelo hereda su espíritu ingenioso y sus "prontos de carácter". El pintor recuerda que, como mecánico de la fábrica Torras, recogía, limpiaba y arreglaba cuidadosamente piezas de maquinaria en desuso para construir otros artilugios como la "máquina de hacer fideos", recuperada por el pintor como un "Redy-made", homenaje a Marcel Duchamp, que aún conserva en su casa-estudio de Sant Joan.

Con su tía Carmeta de Cisteller tiene el pintor una gran vinculación desde que nace hasta los ocho años, ya que, exceptuando el horario escolar, pasa el resto del día con ella, debido al trabajo de sus padres. Al evocarla en su recuerdo, aparece como un personaje inmerso en un espacio vital de cálida atmósfera. Fuego de leña en el hogar de la planta baja, junto a una larga mesa, un viejo armario debajo de la escalera y un reloj de péndulo en la pared. En el único piso que tenía la vivienda, el granero en la parte derecha y en la izquierda el dormitorio, con la Virgen del Carmen sobre una cómoda y una gran cama con redondeadas formas. Todo ello cobra especial significación para aquel niño sensible y ávido por descubrir cosas, que vive en casa de su tía múltiples facetas de la vida rural. Cada año además, los Reyes Magos procuraban dejar en casa de la tía Carmeta, los regalos más sorprendentes.

12. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes



Lluís, su abuelo materno



Su tía "Carmeta"

En 1960 están fechados algunos dibujos de juventud que se conservan. Uno de ellos nos muestra una terraza de la Plaza del Conill, en Olot, mientras que otro recoge el ambiente del espacio-cocina del hogar de su tía Carmeta antes descrito. Con el título de "Interior", este dibujo, realizado a lápiz conté, fue presentado en un Certamen Juvenil gerundense, comentándose favorablemente el crítico D. José M^a Mir Mas de Xeixás, lo que le alentará a seguir dibujando. Experiencias como la referida y el contacto con Granados Llimona y Marcel Barti, o Julio Batallé, - pintor de la escuela olotina y profesor de la Escuela Municipal de Bellas Artes - propiciaron, que Luis Badosa tuviese como principal objetivo formarse como buen dibujante, condición que considera imprescindible para ser buen pintor. Pensamiento y actitud que explican el hecho de que sus primeras obras de color daten de 1965, cuando inicia en Barcelona sus estudios de Bellas Artes.



INTERIOR.
(Cocina tía Carmeta de Cisteller)
1960. Lápiz conte sobre cartulina, 34x 49 cm.

PRIMERA PARTE - CAP.PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

Otros parientes.

Otros parientes incidieron especialmente en la vida del pintor. Unos como su tío Martín Badosa iniciándolo en la filosofía de la vida, en el pensamiento de cuestiones metafísicas para lo que no había en el pueblo muchos maestros.

Su tío no tenía una formación escolástica pero su inquietud le hacía intuir teorías que posteriormente vería reflejadas en libros de autores relevantes.

"Siempre que voy a Sant Joan le visito y aún hoy continuamos platicando sobre lo mismo. Ahora está leyendo las obras completas de Octavio Paz con el que discrepa también en algunos puntos".¹³

Otros como su tío Bartolomé Badosa "Tomeu de la Miana" y su madrina Margarita Badosa lo iniciarían en el conocimiento vivencial de la naturaleza. Ellos vivían en una masía de "la Miana" y allí iba el pintor cada año por la festividad de San Miguel o por algún otro evento, lo que le permitía conocer de cerca los animales del bosque, las propiedades curativas de algunas plantas, y los sembrados donde nacía cada año la nueva cosecha que les permitía vivir. Allí conoció los sonidos de la noche, el silencio de la montaña, los tañidos de los diferentes cencerros, las luces de la mañana, el calor del mediodía cuando en verano era obligada una siesta, y los matices múltiples del atardecer y la noche con todo su misterio y enigmática oscuridad.



En la Miana, con su padre y familiares, hacia 1951.



Margarida, su abuela paterna.

"Ibamos con la madrina a los campos con muchos cencerros atados a la cintura, y un par de luces de carburo. Dormíamos en unas barracas hechas con ramas de árbol como estructura y paja como cubierta. Cuando venía el tejón o el jabalí nos levantábamos rápidamente y haciendo sonar los cencerros los ahuyentábamos de los campos de maíz".¹⁴

Son vivencias imborrables que permanecen en la memoria del entonces joven adolescente, que descubre en la naturaleza elementos que posteriormente serán importantes en su pintura.

13, 14 Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

En cuanto a familiares de su edad cabe citar a su primo Gabriel Villegas con el que Luis jugará a menudo dado que vivía en la misma casa donde sus padres tenían la tienda y del que realiza un magnífico retrato escultórico cuando estudia Bellas Artes. Gabriel constituiría con Bartolomé Espadalé, Jesús Coma, Josep M^a Vila ... el grupo de amigos más próximos de su infancia y juventud.



Con sus amigos celebrando El Jueves Graso en la Torre de Canadell, 1956.

El despertar de una sensibilidad.

A los 13 años, cuando cursa 3^o de bachillerato, padece una nefritis aguda que le obliga a guardar cama durante cuatro meses y hacer reposo un año. Duro golpe para un joven de su edad. En un principio tolera mal la ausencia de toda actividad a que le obliga su enfermedad pero, poco a poco, se adapta y encuentra placentera la soledad al desarrollarse su sensibilidad perceptiva y descubrir, a través de ella, todo un abanico de matices que definían su entorno. Las variaciones lumínicas de cada día, los atardeceres y los cambios atmosféricos que acontecían, acaparaban su atención.

Puede decirse que el sentido de su vida giraba en torno a percibir los cambios lumínicos que se producían hasta la llegada de la noche, en la que se adormecía entre el recuerdo de vivencias y poéticas ensoñaciones sobre lo que leía. Badosa recuerda y nos cuenta como al caer la noche veía bajar los coches por las montañas de Capsacosta y nos dice: "para mí todo era luz, luz de día, de atardecer, de noche, de coches... el factor luz se vincula con el factor tiempo, y a cada hora del día le corresponde un tipo diferente de mágica luz".¹⁵

Su tío Martín le visita frecuentemente cuando se recuperaba de su dolencia y en el comedor de su casa, frente al emotivo paisaje ya descrito, se enzarzaban en interminables charlas sobre el origen del universo y de la vida, el principio del bien y del mal, la relatividad conceptual del espacio / tiempo, el poder, el dinero, ...

15. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. PRIMERO: De su relación con su tierra y sus gentes

Trascurrido el tiempo y mejorando su estado de salud, a menudo suele dar largos y tranquilos paseos entre su casa y Cisteller, acercándose siempre a una naturaleza que le fascina y que considera como el factor más destacable que distingue a su pueblo natal.



Vista panorámica desde el comedor de su casa, donde el pintor hacía reposo por su dolencia, hacia 1957.

CAPITULO SEGUNDO

BACHILLERATO, MAGISTERIO Y EL DESPERTAR DE UNA VOCACIÓN

CAPITULO II

BACHILLERATO, MAGISTERIO Y EL DESPERTAR DE UNA VOCACIÓN

Visión cultural de Olot en los años 1955 -1965.

Tras cursar la Enseñanza Primaria en Sant Joan, a los once años hace el ingreso del Bachillerato en el denominado "Instituto" de Olot, sito en la Plaza del Carmen, precisamente encima del piso que ocupaba la Escuela Municipal de Bellas Artes donde, en alguna ocasión, se había asomado para descubrir el misterio de lo desconocido, que se acrecentaba al vincularse con lo artístico. Recuerda haberse cruzado en la escalera con algunos profesores de allí, Gussinyer, Carbonell o Mas Collellmir y confiesa que le producían hondo respeto y admiración. Posteriormente los conocería junto a otros que le dieron clases como el Sr. Batallé o el Sr. Puigdemont, profesores que siempre le apoyaron en su inquietud y le alentaron a proseguir en el dibujo.

Ninguno le habló de los estudios de Bellas Artes, seguramente porque la mayoría los desconocían. Sería en Magisterio donde conoció su existencia y animado por los profesores Rosa Gratacós y Barber, así como por su compañero Miguel de la Flor Algora, se plantea que, una vez acabada la carrera y el Bachillerato Superior, debía cursar Bellas Artes en Barcelona. Se prepara para el célebre dibujo de estatua con la ayuda del pintor Julio Batallé que le deja unos magníficos dibujos a carboncillo del "Niño de la Espina", "la Pomona" y "el Apoxiomeno", con el fin de que los copiara a distancia, como si en realidad viera la misma figura representada. Le corrige el trabajo y no debieron ir mal las cosas cuando logra aprobar el ingreso a la primera, en septiembre de 1965. En la Escuela de Bellas Artes de Olot se prepararía también de perspectiva con el Sr. Batallé, dibujo geométrico con el Sr. Puigdemont y grabado con el Sr. Mas Collellmir, en aquellos años, director del citado centro. Recuerda con agrado el ambiente artístico que allí se respiraba. Cuenta como, con su amigo Marcel Barti hacían, de vez en cuando, alguna incursión a una clase donde se dibujaba del natural y tan sólo sentir la atmósfera que allí se respiraba era ya para ellos suficiente aliento espiritual para seguir trabajando.

Recuerda, con no menos interés, aquellas célebres exposiciones que se realizaban por las Fiestas de Ntra. Sra. del Tura en las que, además de los trabajos de los alumnos más destacados, se solía hacer una exposición antológica de relevantes artistas.

En cuanto a los pintores de la llamada Escuela Olotina, le interesan: Joaquín Vayreda, Berga i Boix y Galwey que venía de Barcelona. De los seguidores, en la línea más escolástica, admira técnicamente las ajustadas pinturas de Julio Batallé, la inquietud plástica de Josep Pujol así como la maestría de Gussinyer e incluso Congost que, aún

PRIMERA PARTE - CAP. SEGUNDO: Bachillerato, magisterio y el despertar de una vocación.

manteniéndose en una tradición temática concreta, buscaban denodadamente una modernidad cromática y de factura.



El pintor con su amigo Marcel Barti, hacia 1962

De los pintores de la generación "noucentista" barcelonesa que tuvieron cierta vinculación con Olot, a raíz de la creación, en septiembre de 1934, de la Escuela Superior de Paisaje, por parte de la Generalidad, en su opinión, cabe destacar a: Xabier Nogués, Labarta, Humbert e Ivo Pascual. Artistas cuya obra conocería en Barcelona a través de la Galería Parés, donde descubrió también la pintura de: Sunyer, Vila Arrutat, Mompou y tantos otros.

En cuanto a escultura, conoce en Olot las obras de Clará, Blay, Claret y Casanovas que existían en la ciudad y en los claustros de la Escuela de Municipal de Bellas Artes. Posteriormente admira las de Leoncio Quera, del que considera hubiera podido dar un buen impulso a la renovación artística olotense, de no haberse truncado su vida a los treinta y siete años, en un trágico accidente de carretera en 1964.

Existían también en Olot unos talleres importantes relacionados con el arte y la industria que tuvieron una gran actividad en la década de los 60. Nos referimos a los talleres de imaginiería religiosa para los que trabajaron insignes escultores y no pocos

PRIMERA PARTE - CAP. SEGUNDO: Bachillerato magisterio y el despertar de una vocación.

pintores de los muchos que tiene la ciudad. "Mi padre conocía al propietario de uno de aquellos talleres y allí me mando para trabajar en algún que otro período vacacional, de la misma forma que antes lo había hecho en el taller de la Sastrería Domenech. Los santos de Olot, así como las camas del siglo XVIII, son productos que han dado nombre a la capital de la Garrotxa y he de decir que en aquellos talleres aprendí ciertas técnicas pictóricas, de modelado y trabajo del yeso que me sirvieron en Bellas Artes y en algún que otro trabajo que he realizado posteriormente".¹⁶

En este marco artístico-cultural de los años 50/60 la música - aunque no se considera un melómano - ocupa un lugar destacado. En 1956 se creó la Asociación de Música olotense a la que perteneció y a cuyos conciertos en el Teatro Principal fue asiduo asistente con algún otro amigo de Sant Joan, capitaneados por el malogrado Gabriel Granados Llimona.

No recuerda muchas más cosas relacionadas con la industria y el arte de aquellos años. Tan sólo el hoy ya desaparecido Tren de Olot, denominado popularmente "el carrilet" que le producía una lógica y normal admiración, aún tardando tres horas para ir a Gerona, y las Galerías de Arte que frecuentaba llamadas: "Cal Armengol", "La Viuda Armengol" y la "Sala Vayreda", cuando el Ayuntamiento se dignaba montar allí alguna exposición.

Bachillerato y Magisterio.

A Partir de septiembre de 1955 cursa el Bachillerato en el Colegio Municipal de Enseñanza Media de Olot y asiste, en el curso 59/60, a la Escuela Municipal de Bellas Artes. Sus compañeros le recuerdan como un gran amigo, de entusiasta y arrolladora personalidad. Le gustaba organizar actividades extraescolares y lo hacía con planificada meticulosidad.



Durante San Tomás de Aquino de 1959, junto a Campderrich, Molera, Riego y otros compañeros.

16. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. SEGUNDO: Bachillerato, magisterio y el despertar de una vocación.

Su compañero Pere Molera Solá escribe refiriéndose a él, en un pequeño artículo titulado "Desde Sant Joan les Fonts a Bilbao pasando por Navarra".

"Estas inquietudes ya demostradas en aquel entonces y que han ido incrementándose a lo largo del tiempo y a lo ancho de su vida, le llevaron a asistir, creo recordar en el verano del 62, a un curso en Alsásua (Navarra) del que estuvo un año deleitándonos con explicaciones, referencias y anécdotas curiosas. El paisaje, las gentes, las costumbres, el arte, la gastronomía... calaron muy hondo en la mente de Lluís".¹⁷

En octubre de 1960 llevado por su vocación pedagógica, se traslada a Gerona para cursar estudios de Magisterio que por aquel entonces se impartían en el edificio noucentista de la calle Anselmo Clavé, obra de Rafael Masó, donde estaba ubicada la Escuela Normal. Cursa los estudios con notas brillantes, recuerda a los amigos que hizo allí y a varios profesores de entre los que destaca a Casellas, Mariné, Agulló, Giberta, Barber, Gratacós... Termina la carrera en 1963 y cursa durante dos años el Bachillerato Superior en las Escuelas Pías de Olot, mientras da clases en el mismo centro y en el C.L.A. (Colegio Libre Adoptado) que dirigía Dña. Isabel Ibáñez, esposa de José Milicua, al que conoce en estos años y cuya relación se incrementa cuando el pintor va a Barcelona para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de "San Jorge", en la Plaza Verónica, junto a la famosa calle Aviñó.



En el Castillo de Javier (Navarra), con Vilardell y Miguel de la Flor, 1962.

José Milicua es para el joven Badosa el prototipo de hombre culto, gran conocedor del arte universal, especialista en José Ribera "El Españolito", y en el siglo XVII español, a la vez que domina también la mayor parte de temas relacionados sobre la guerra civil española, de la que tiene una amplísima biblioteca.

Don Florencio Milicua, padre de José, es un gran aficionado a los toros, e inicia a Badosa en el conocimiento del arte del toreo y de la fiesta que, por aquel entonces, tiene todavía, en la capital catalana, el eco importante de los grandes triunfos de

¹⁷ P.Molera Solá, revista "Saguzar", nº 65, Bilbao, 1993.

PRIMERA PARTE - CAP. SEGUNDO: Bachillerato, magisterio y el despertar de una vocación.

Manolete y Arruza, las espectaculares tardes de Chamaco, y los inicios de Bernadó. Don Florencio, amigo de los Camará, había vivido toda esta época gloriosa y en aquellos momentos era un fiel seguidor de Dámaso González. El joven pintor vive con admiración este conocimiento taurino de Don Florencio y artístico de Don José, cuya casa está repleta de libros de arte y pinturas que admira profundamente. Conocer a D. José Milicua se convirtió en un factor determinante para que se decidiera ir a Barcelona a cursar Bellas Artes y posteriormente a Bilbao para poner en marcha la Escuela Superior que se creará allí en 1970 y de la que José sería su primer director.

Incursión en prensa y radio.

En 1959, con su amigo Bartolomé Espadalé, inicia unas labores informativas dando cuenta de los triunfos de Bahamontes en el Tour de Francia, a los aficionados al deporte de la tertulia de Cal Sabater.

Recuerda que, con el incipiente francés que sabían, procuraban traducir las noticias que oían directamente de la radio. Pasaban el comentario de la etapa a máquina y daban incluso un avance de la calificación y de cómo quedaba la general. Los buenos tertulianos sabían así los resultados diez minutos después de haberse terminado cada etapa, mientras que las emisoras nacionales no los daban hasta mucho más tarde.

A partir de ahí empiezan ambos amigos a colaborar en los medios locales que existían en Olot, que por aquel entonces eran, en prensa: "Arriba España", portavoz de la antigua ideología política, "Misión", portavoz de la militancia religiosa y Radio Olot, surgida de la inquietud de unos aficionados locales que se aventuraron, por aquellos años, a seguir una vocación altruista.



Con sus compañeros de prensa, en una celebración de San Francisco de Sales, hacia 1962

PRIMERA PARTE - CAP. SEGUNDO: Bachillerato, magisterio y el despertar de una vocación.

"Todos los que escribíamos en el semanario "Arriba", al igual que su impresor, el Sr. Aubert, no teníamos afinidad política alguna vinculada al régimen, pero era el único medio en el que podíamos escribir. Recuerdo que sólo por San Francisco de Sales, cuando se nos invitaba a una comida, aparecía por allí algún que otro señor que me imagino debía ostentar algún cargo político".¹⁸

Al revisar algunas fotografías de entonces, recuerda a los hermanos Buch, a Brito que se ocupaba de los toros, por los que ya empezaba a sentir interés, a Grabiél Granados, el músico, Juan Desplans que se encargaba de los deportes, Callís (Llisca), Paco Pérez, el más relacionado con la política, y fundamentalmente a Domingo Moli -yerno del Sr. Aubert - que con su brillante pluma primero y al frente de la imprenta después, fue siempre el "alma mater" que les alentaba en el trabajo y lo que fue más importante, en su desarrollo integral como personas.

Con Domingo Molí iniciarían la aventura del "Puigsacalm" y de los "Papers del Vora Tosca". "Moli ha sido un espirita inquieto, liberal y sensible, con una competente formación literaria, que ha tenido que navegar siempre por aguas no muy profundas y, en no pocas ocasiones, ha tenido que desviar hacia la caza o la gastronomía - sus grandes aficiones - los valores básicos de su formación y temperamento, con el fin de no sucumbir en las pantanosas aguas de la tradicional y estática sociedad olotense".¹⁹

A nivel personal, la prensa permitió a Luis vincularse directamente a las actividades locales y regionales que le abrirían camino para conocer a personajes tan importantes como Dalí cuando en 1964 visitó Olot y al que posteriormente visitaría dos veces en Port Lligat, y sobre el que publicaría una entrevista el 4 de Junio de 1966, así como a Tarrassó (30-7-66), Marés (3-9-66), Cesc (4-2-67), Subirachs (6-5-67), Pujol (5-1-68), Fita (3-2-68) y Amat (13-7-68), por citar sólo a los más directamente relacionados con el arte.



El pintor con Dalí en la visita que realizó a Olot en Septiembre de 1964.

18, 19. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. SEGUNDO: Bachillerato, magisterio y el despertar de una vocación.

Badosa se inicia en la radio con un programa turístico. En Olot había fundado el Centro de Iniciativas Turísticas junto con el Sr. Pinedo, Director del Hotel Montsacopa y D. Angel Terma que fué su primer presidente. Posteriormente realizaría otro programa radiofónico de divulgación científico - cultural que presentaba la ciencia como algo atractivo y divertido, ofreciendo las últimas noticias en el campo de los nuevos inventos.

Realizó también algunos comentarios sobre arte pero, por aquel entonces, quien escribía sobre arte era D. José M^a Mir Mas de Xexás, hermano del médico de Olot. José M^a era el bohemio de la familia Mir. Para el pintor fue siempre un personaje muy interesante que le habló con tino y acierto, infundiéndole ánimos y alentándolo siempre para que siguiera desarrollando sus inquietudes artísticas.

La Importancia de viajar.

El carácter práctico del pintor genera una filosofía de vida en la que el eje fundamental gira en torno a la idea de que sólo nos enriquece aquello que se vive, y se siente. Partiendo de este principio, podemos entender la importancia que para este equilibrado soñador, que intuía amplios horizontes, cobró el hecho de viajar. "Cuando terminé Magisterio sentí que el pueblo, los talleres en los que había trabajado, todo lo que había vivido era muy limitado. A la vez, sentía una imperiosa necesidad de vivir y expresarme. Me encontraba inmerso en un estado de ansiedad y tenía necesidad de salir del pueblo, de conocer mundo, de profundizar en otras culturas, en definitiva, de viajar. Sólo así conseguiría canalizar mis inquietudes y logicamente, ampliar mis conocimientos".²⁰

Badosa cree y reivindica el viajar como técnica o ciencia del conocimiento ya que nos abre al mundo, nos permite ampliar nuestras vivencias y tener un sentimiento más profundo y fundamentado de las mismas, al facilitarnos establecer referencias objetivas sobre elementos concretos.

Los veranos del 64 y 65.

Son significativos los viajes que Luis solía realizar en verano. Pere Molera, nos describe los de 1964 y 1965.

"Durante el mes de septiembre, después de haber dado una serie de clases particulares en julio y agosto, que le tenían todo el día ocupado, hicimos sendos viajes muy "sui géneris" por España. El primero a Donostia, Bilbao y Madrid. El segundo lo realizamos hasta Finisterre, visitando fundamentalmente Galicia (Vigo, Santiago...) y País Vasco de nuevo. Digo "sui géneris" porque resultaron ser unos viajes tan interesantes como económicos. Comprábamos un kilométrico y hacíamos "auto stop". Algunas veces dormíamos en el tren. Interesantes viajes por la avidez de Lluís en conocer la cultura española en general y la vasca en particular. Ello nos condujo a visitar

²⁰. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP.SEGUNDO: Bachillerato, magisterio y el despertar de una vocación.

gran cantidad de museos, monumentos, paisajes, a entablar largas y profundas conversaciones con la gente que conocíamos, y a participar en fiestas y manifestaciones culturales con los personajes más diversos, lo que redundó en una variada y exuberante experiencia, muy difícil de repetir".²¹

Destaca este amigo la fascinación que despertó Bilbao en el ánimo de Luis. Cuenta como, en aquel primer viaje, conocieron las minas de la Franco-Belga, los Altos Hornos, la Ría, los pueblos de Sestao, Baracaldo, Portugalete... Todo ello le emocionó pero lo que verdaderamente despertó su pasión fueron las grúas, el Puente Colgante, los cargaderos de mineral, las chimeneas de las fábricas, las siete calles y el urbanismo radial del ensanche bilbaíno.

Para Badosa lo esencial de aquellos viajes era tener la oportunidad que tenía de vivir otra realidad, al compartir con las gentes de esos lugares sus costumbres, formas de vida, sentimientos y cultura.

Con respecto al País Vasco enfatiza sobre el paisaje industrial bilbaíno y la margen izquierda de la Ría. Comían en los barrios obreros de Baracaldo y Sestao, paseaban por entre las cintas transportadoras de mineral, las estructuras de hierro y los grandes tubos que después pintaría. Aquel viaje a Bilbao le descubrió parte de la realidad socio-industrial en la que ahora vive. Fueron viajes que le abrieron los ojos al mundo como los de Josep Pla que Luis había leído con apasionada admiración en las páginas de Destino.

El barco que no llegó.

En Olot, mientras trabaja y cursa el Bachillerato Superior conoce, en las Escuelas Pías, a un alumno interno cuyo padre dirigía una empresa de importación-exportación. Es entonces cuando, a través de este contacto, fragua en su ánimo la idea, emulando a Josep Pla, de enrolarse en un barco mercante con el fin de conocer mundo.

Prepara la Cartilla de Navegación que conserva todavía y, a principios de agosto de 1964, se va a Barcelona a esperar el barco en el que debía trabajar como camarero. Su padre le acompaña y el barco se retrasa. Luego, su plaza es ocupada por unos marineros de la misma nacionalidad del carguero, que se habían quedado en tierra, así lo exigía el código de la Marina Mercante. Viendo su padre el desengaño tan grande que había tenido, le ofrece la posibilidad de ir a París, hecho al que el pintor concede gran valor emocional y afectivo. Él carecía de medios y su padre se brinda para acompañarle durante siete días, en su furgoneta dos caballos. Cuando emprenden este primer viaje al extranjero tiene veintiún años y hasta entonces sólo había viajado por España. Recuerda que se gastaron unas doce mil pesetas. Comían y dormían en el coche y durante cuatro días se pasaron siete horas diarias conociendo el Louvre. Su padre quedaba lógicamente agotado de pintura pero Luis tenía ánimos todavía para, después de

21. P. Molera Solá, o.c.; 1993.

PRIMERA PARTE - CAP. SEGUNDO: Bachillerato, magisterio y el despertar de una vocación.

hacer la comida-cena que tomaban a las seis de la tarde, irse por diferentes barrios para conocer la vida en la calle, el espíritu nocturno de la ciudad más bohemia de Europa.

Al abordar desde el plano de lo artístico, sus impresiones y recuerdos de este viaje, Badosa se asemeja a un torrente desbordante de emociones. Describe con toda riqueza de detalles sus sensaciones ante la obra de algunos artistas que causaron una profunda impresión en su ánimo.

Me habla del Louvre, de la Escuela italiana, que allí conoció por primera vez, del hechizo de los primitivos, de la magia de Leonardo, de los paisajes en obras de Giorgione o Ticiano, de los contrastes de Caravaggio y las veladuras de los venecianos. Fue a ver "El Patizambo" y "La Adoración de los Pastores" de Ribera. De los flamencos le fascinó la "Virgen del Canciller Rolin" de Van Eyck y "Los cambistas" de Metsys que tenía reproducidas en un libro del Círculo de Lectores que casi aprendió de memoria. Puede decirse que contemplar al natural cualquier obra que conocía por reproducciones se convirtió en algo extraordinario y el hecho de conocer obras de todos aquellos pintores llegó a parecerle como haber tenido el privilegio de conocerles casi personalmente.

De los pintores más modernos existentes en el Louvre, recuerda "El taller del artista" de Courbet, "El Angelus" de Millet que utilizara Dalí en la "Estación de Perpiñán", varias obras de Delacroix. del que fue a conocer también su museo en el barrio latino, "La Balsa de la Medusa" de Gericault, algunas obras de Ingres... y tantos otros.

Los grandes formatos como "La Coronación de Napoleón" de David o "La vida de María de Medicis" de Rubens le dejan estupefacto. De aquella primera visita viene también a su memoria la sensibilidad descubierta en los bajorrelieves asirios y "La Estela de Hammurabi", así como la serena austeridad de "El escriba sentado".

Conoció entonces también, el "Jeu de Paume" y fueron hasta el Marmottan para ver de cerca todo el prodigio lumínico de "Los nenúfares" de Monet.

CAPITULO TERCERO

EL AMANECER DE SU PINTURA

CAPITULO III

EL AMANECER DE SU PINTURA

Barcelona.

En 1965 se traslada a Barcelona para realizar estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes. Su primer contacto con la gran ciudad le resulta angustioso. La diferencia de escala, en comparación con Gerona u Olot, fue una de las causas del sorprendente impacto, a las que habría de añadirse el ritmo trepidante de esta ciudad cosmopolita y la ausencia de conocidos o amigos que le propiciasen un clima favorable, necesario para integrarse al macro-ambiente urbano de la capital catalana.

La precariedad de medios económicos hizo que, desde un principio, tuviera que desarrollar ciertos aspectos y cualidades de su carácter importantes en su vida: tenacidad, voluntad, ingenio y mucha fe e ilusión para acometer proyectos de futuro. Aprendió a vivir en la gran ciudad, con todas las ventajas e inconvenientes que ello conlleva. Ventajas sobre todo de índole cultural y, como contrapunto, aislamiento y cierta soledad. La que sentimos aún cuando estando rodeados de gente sabemos que estamos solos.

Se instala en una pensión de la calle Puigmartí, en Gracia. De aquel ambiente recuerda con especial afecto al compañero de habitación: Ángel Grabulosa, cocinero del Ritz, hoy propietario del restaurante "El Molí de la Selva". Quizás aquella relación amistosa sea un primer antecedente de sus aficiones gastronómicas, que posteriormente le han inspirado las cenas afrodisiacas - erótico - taúricas - ígneas y su conocida afición por la buena mesa y los buenos vinos.

Otros dos compañeros que conoció en la segunda pensión en la que estuvo, en la calle Diputación, fueron el francés Antoine y el islandés Steinar Arnason. Antoine pasó un par de años en Barcelona, tras haber vivido en París el mayo del 68. "Era la viva personificación del espíritu marcusiano", nos dice el pintor. Es fácil adivinar que, para un "chico de pueblo", el contacto con este personaje de conciencia política profunda y psicología social tan desarrollada, le resultase sorprendente, a la vez que le descubrió facetas esenciales en el desarrollo del hombre como persona integrada en una sociedad política en la que debe sentirse responsable y comprometido.

Steinar, el islandés, que vive actualmente en Reykjavik y con el que el pintor mantiene todavía relaciones, era el extremo opuesto de Antoine. Joven tranquilo y reposado que sentía gran curiosidad por el conocimiento de Cataluña, su lengua y tradiciones, así como por el arte. Luis le pintaría un retrato apasionado con potentes colores y le enseñaría con agrado la zona volcánica de su Garrotxa natal.

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

Steinar, Antoine, Luis y Ros Mary - entonces compañera de curso - formaron una cuadrilla singular de amigos. Iban juntos a todas partes, se entendían perfectamente y hablaban, en todos los idiomas y de todos los temas que en aquellos momentos les preocupaban. Estos jóvenes amigos, de vida intensa y múltiples experiencias, se convirtieron para Luis en paladines a través de los cuales vivía andaduras y se aproximaba a lugares y realidades tan fascinantes como el volcán Surtsey aparecido hacía pocos años al sur de la misteriosa Islandia.



Con Ros Mary, en la costa del Maresma, hacia 1966.

Otros dos compañeros que conocería en el campos de Pedralbes, cuando la Escuela de Bellas Artes se trasladó allí, serían los jienenses: Juan de Dios González y Manolo Rubio. Dos estudiantes de ingeniería con los que mantuvo interminables charlas en la mullida hierba del césped de la Facultad. Temas filosóficos, estéticos - por aquel entonces Luis asistía también a las clases de Xabier Rubert de Ventós en Arquitectura aspectos antropológicos, sociales, políticos, literarios, etc., se desmenuzaban escrupulosamente por los contertulianos, puesto que, a menudo, además de Ros Mary, participaban en las charlas algún que otro amigo de Arquitectura (Modesto Masides, Asparó), Ciencias (Pedro Molera), Ingeniería (Pagés), Económicas (Fortet), Aparejadores o Bellas Artes.

Espíritu tertuliano que continúa siendo importante en la vida del pintor y que mantiene aún hoy, entre otros, con Jordi Fortet, un compañero de la Canya (junto a Sant Joan les Fonts) con el que habitualmente se sigue viendo en periodos vocacionales, junto con Bartolomé Espadalé, Gabriel Villegas, Manuel Castellet... y otros que se incorporan circunstancialmente.

Si bien más adelante, hablaré de sus relaciones y proyectos con sus compañeros de Bellas Artes, ahora he de referirme ya a su compañera Ros Mary.

Ros Mary, mujer de singular carácter y acentuada sensibilidad, cautiva a Luis por su personalidad, belleza y espíritu crítico que la hacen especialmente atractiva a sus ojos.

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

Había cursado ballet y estaba dotada de una especial percepción espacio-temporal, lo que le confería una gracia especial en sus movimientos y unas excelentes cualidades para la escultura. Desde que la conoció Luis, en el examen de Ingreso, apreció enseguida su personalidad, su particular manera de captar las formas, sus dibujos de sensible y enérgico trazo, su singular forma de percibir la tridimensionalidad. Nos la describe como persona de encantadora belleza, con un carácter fuerte que realmente la enriquece y la hace especialmente atractiva.

Por aquel entonces le ayudaría en el desarrollo de un mayor juicio crítico. Posteriormente, siendo ya su mujer desde 1971, ha continuado siendo una compañera importante para él. "Cuando pinto un cuadro siempre me interesan sus comentarios, porque es la persona que mejor me conoce y la que tiene un juicio crítico más ajustado en relación a lo que ella sabe que son mis valores plásticos; y cuando no pinto, porque es la persona cuyo pensamiento más me enriquece".²²

En cuanto a la imagen de la Ciudad Condal, recuerda como muy significativa la impresión causada por su modernismo arquitectónico: El Palau de la Música Catalana y el Hospital de Sant Pau, de Domènech y Montaner; la Pedrera, la casa Batlló, la Sagrada Familia y el Parque Güell, de Gaudí; el hoy museo de la Técnica de Tarrassa, de Moncunill; y las estructuras imaginativas de Puig i Cadafalch.

"Barcelona es una ciudad asentada sobre una excelente tradición cultural en casi todos los campos y una modernidad contemporánea sorprendente".²³

En lo que a escultura se refiere, evoca a Josep Llimona, emparentado con los Granados Llimona de Sant Joan, así como la "Diosa" de Clará, de la Plaza de Cataluña y las esculturas de Miguel Blay.

Respecto a pintura: Casas, Rusiñol y Utrillo formaban una triada esencial. Luis recuerda con especial admiración a Casas por las connotaciones industriales que tiene "La Cárrega", instalado en el Museo Comarcal de Olot, en el que la Guardia Civil carga contra los huelguistas de 1903. Nonell, Canals, Anglada Camarasa, Mir, Raurich... y tantos otros, los conocería a través del Museo de Arte Moderno de la Ciudadela donde acude, a menudo, para consultar libros de arte en la que considera es una de las mejores bibliotecas especializadas del país.

También en la colección del Real Circulo Artístico, del que será becario durante tres cursos, conoce las obras de algunos de estos pintores y escultores, como Manolo Hugué por el que siente una gran admiración.

Desde la falda del Tibidabo, que con Montjuich solía frecuentar para contemplar la ciudad y la variada vegetación mediterránea, realizó un cuadro que recogía una vista panorámica de Barcelona con unos reflejos. Posteriormente, en el 94, retornó esta obra añadiéndole algunos detalles e introduciendo un colorido más contrastado, lo que le confiere mayor luminosidad.

22, 23 . Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

Barcelona va cautivando a Luis a medida que va conociendo sus calles y plazas, parques y monumentos, museos y salas de exposiciones. "De su catedral recuerdo la magnífica portada, el trascoro de Ordoñez, el claustro cuadrado, donde por Pascua baila un huevo en el surtidor central, y algunos retablos góticos. No obstante, ahora recuerdo con más emoción los frescos de Ferrer Bassa en el monasterio de Pedralbes donde son un magnífico prelude para contemplar la magnífica colección Thyssen - Bornemissa".²⁴

Barcelona no le hace olvidar el Tapiz de la Creación ni la grandiosa nave de la Catedral gerundense, así como el románico que conoce a fondo por haber hecho, durante sus estudios de Bellas Artes, un buen trabajo sobre su desarrollo en su provincia natal.

En Barcelona frecuenta, a menudo, el Colegio de Arquitectos, delante del Círculo Artístico, donde acude cada noche a dibujar. En el Colegio de Arquitectos visita todas las exposiciones que se realizan en sus locales y asiste a las múltiples conferencias que allí se celebran. "La Bauhaus la conocí precisamente gracias a la exposición y conferencias que tuvieron lugar en dicho Colegio en octubre - noviembre de 1968".²⁵

Luis ha sentido siempre una especial atracción por la arquitectura. Cuando puede se acerca a la Facultad y asiste - como oyente - a algunas clases de entre las que recuerda las impartidas por el ya mencionado profesor Xabier Rubert de Véntos que con su "Teoría de la Sensibilidad" causó impacto entre los universitarios más inquietos de aquellos años.

Conoce también a Tous, que acababa de terminar el edificio de Banca Catalana en el Paseo de Gracia. Edificio que visita con él y que le sirve para plantear diversos interrogantes sobre identidad e integridad de la obra en el medio ambiente urbano.

Con Modest Masides que estudia arquitectura, a menudo debate conceptos arquitectónicos y de diseño. Por aquellos años se crea el Barcelona Centro de Diseño y Luis sigue con interés el desarrollo del diseño catalán valorado y apoyado también por ADI/FAD.

En la cúpula del Coliseum asiste a algunas sesiones que sobre expresión corporal daba Ricard Savat. Luis había ya admirado en Olot a su amigo Pedro Planella cuando se iniciara en la dirección teatral con el montaje de Antígona, a cuyos ensayos en la Sala Vayreda asistió varias veces. "La inquietud innovadora de Planella, que se proyectó primero en el teatro Lliure del que fué - con Puigcerber - uno de sus fundadores, y después en el Instituto del Teatro, siempre me resultó especialmente interesante".²⁶

Barcelona iba satisfaciendo así el espíritu inquieto de Badosa a quien lo mismo se le podía encontrar en la Biblioteca Central, en el Museo del Parque, en las salas René Metrás, Gaspar, Parés, en el cine "Publi" o en la "clá" de cualquier teatro del Paralelo dado que durante unos dos años viviría en la calle Tapiolas del Poble Sec.

24, 25, 26. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

Bellas Artes.

La Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, en la que ingresa en septiembre de 1965, estaba situada en un edificio singular de la Plaza Verónica, al principio de la calle Avinyó, en pleno corazón del casco antiguo de Barcelona.

"Acababa de morir "l'avi Lluís" cuando tuve que ir a examinarme de ingreso. La muerte, no por esperada resulta más llevadera, y no es precisamente su recuerdo la mejor compañía para un examen. Pero la fortuna me acompañó puesto que tuve la suerte de aprobar a la primera, lo que por aquel entonces era todo un éxito dado el tipo de dibujo que se exigía y el rigor con que se calificaba".²⁷

Luis tiene pocos recursos y ha de procurar sacar buenas notas desde el principio si quiere conseguir alguna ayuda. No es de extrañar pues que sea de los alumnos más aplicados de su promoción y, al final de la carrera, se le conceda el Premio del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona como alumno más destacado y con expediente académico más distinguido en todos los cursos.

"Curiosamente en dibujo, al que tanto me había dedicado, es la única asignatura en la que no alcancé el sobresaliente, dado que nos teníamos que ajustar a la estatua en Preparatorio y a la figura en los demás cursos. Sigo considerando no obstante el dibujo como elemento formativo fundamental en la carrera artística".²⁸

En octubre de 1967 la Escuela se traslada a la ciudad universitaria de Pedralbes. Allí un edificio nuevo albergaría la futura Facultad por la que tanto se luchó en la década del 65 al 75.

"Este cambio, que viví en Bilbao, representó un importante avance en cuanto a la integración de una serie de materias teóricas que vinieron a mejorar el nivel intelectual de la formación artística. Las Escuelas de Bellas Artes estaban dirigidas más bien a pintores y escultores artesanales, sin embargo, el artista actual hay que entenderlo en una concepción más plural y abierta. Las antiguas barreras que delimitaban campos del saber desde el S. XVIII, se han superado y actualmente se está buscando un equilibrio entre teoría/práctica, fundamentalidad/complementariedad, rigidez/flexibilidad, formación unidireccional/multidireccionalidad, etc. que, lógicamente, conllevará algunos años de cierta incomodidad, tanto para el profesorado como para el alumnado, pero hemos de confiar que tendrá un futuro prometedor si todos nos esforzamos en alcanzar y proyectar las mejoras sustanciales que implica este cambio. Los títulos hoy ya no sirven para nada y el alumno debe planificar bien su formación si quiere poder trabajar mañana y ser competente en lo que realice".²⁹

27, 28, 29. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

Sus profesores y compañeros.

Como alumno, recuerda a todos sus profesores con especial cariño y admiración. "Todos me enseñaron bien lo que mejor sabían y aunque de algunos de ellos guarde mejor recuerdo, todos merecen mi gratitud".³⁰

No obstante, del curso Preparatorio, recuerda la especial abnegación del profesor Ricardo Sala Olivella que les enseñaba Modelado. "Tanto su metodología como su sensibilidad para con la escultura figurativa, así como sus conocimientos técnicos del barro y yeso, me fueron muy útiles en aquellos años. Sus enseñanzas me ayudaron, no sólo a saber hacer, sino a saber valorar el tipo de escultura clásica de la que él es un verdadero maestro. Sala conoce bien el oficio de escultor y con abnegada vocación se dedicaba a transmitírnoslo. Gracias a sus enseñanzas fui capaz de realizar el busto de Gabriel, mi primo, y el de Miguel Casals que posteriormente pasaría a yeso y alabastro.

Durante la carrera, Luis sostenía, a menudo, conversaciones con Ricardo Sala que llegó a hacerle un retrato en bronce que conserva en el estudio de Sant Joan les Fonts, con admiración hacia su maestro.

El Profesor Miravalls será quien primero le enseñó a pintar, partiendo de los bodegones convencionales y naturalezas muertas que montaba en clase. "Al empezar el segundo trimestre, se acercó al cuadro y me dijo que, como no consiguiera el amarillo oscuro del plato, me suspendía. Sudé tinta para saber cómo oscurecer el amarillo. Compré mi primer libro de armonías cromáticas, y al finalizar el curso conseguí un sobresaliente".³¹

En una visita que realizó al estudio de Miravalls vió como estaba pintando el retrato de un negro y le sorprendió la cantidad de gamas del color de la piel. Este hecho le ayudó a darse cuenta que pintar no era tan sencillo como colocar simplemente el color sobre el lienzo, sino que el pintor debía tener la sensibilidad para poder percibir la policromía de lo que aparentemente parece monocromo y la técnica para saber resolver el colorido a través de mezclas, contrastes o armonías de los más diversos tipos. Tan importante es saber ver como saber hacer.

Recuerda también a los pintores Sanvicens, con el que a menudo hablarían tanto de Picasso, como de Anatomía; García Morales, exultantemente apasionado; Muxart, de elocuente expresividad, y Lluís Montané que daba dibujo de movimiento.

En clase de Jaime Muxart realizaría los primeros cuadros, que afortunadamente conserva, relacionados con las máquinas. Cuadros con una concreta referencia al reloj de pared de su tía Carmeta, uno de ellos, y a los cilindros industriales, seguramente de la fábrica de papel de "L'Obra", el otro. Muxart conocería posteriormente su obra industrial y le invitaría a exponer en la Galería Nártex en 1974, y a realizar su primera litografía en 1975.

^{30, 31} . Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.



Con: Martin de Retana, Francesc Galí, Muxart y Luis de Castresana en la presentación de su obra en la Galeria Nártex. Barcelona, Diciembre 1974.

En clase de Paisaje de Puigdangolas conoce al pintor Josep Amat, de quien valora fundamentalmente la potente luminosidad de sus paisajes. Amat tiene casa en San Feliu de Guixols, donde pasa los veranos. Luis lo visita a menudo, tanto en su taller de San Gervasio, donde le realiza una entrevista que publicaría en la prensa local olotense (13-7-68), como en Sant Feliu de Guixols, donde, en alguna ocasión, le acompaña incluso a pintar en el mismo paseo de la villa marinera.

"Lo que admiro de Amat es la capacidad que tenía para saber captar la luz con tan pocas pinceladas. Sus telas eran casi como apuntes de color en los que el dibujo consolidaba siempre una desbordante luminosidad ambiental. Amat supo aprender del que fuera su maestro: Joaquín Mir, otro de mis pintores preferidos".³²

Puigdengolas, cuyos paisajes derivaban también de la estética de Mir, tenía no menos sensibilidad que Amat a la hora de captar la específica luz mediterránea. Amante de la naturaleza, alternaba su residencia entre Barcelona, Mallorca y la Cerdanya. "A los pintores hay que conocerlos por lo que pintan, dónde pintan y con quién pintan".³³

Tanto a Amat como a Puigdengolas, Luis los recuerda con especial cariño porque fueron los que supieron valorarle cuando captaba la luz y el color de la naturaleza circundante de la Facultad, y porque le estimularon en lo que fue el descubrimiento de los reflejos que se producían sobre los grandes cristales que cerraban la pequeña clase de paisaje, en la terraza del centro.

De las clases de dibujo recuerda las impartidas por D. Rigoberto Soler que siempre encontraba gruesos los tobillos; las clases con modelo del profesor Santos, con

32. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

33. Semanario local "Arriba". Olot 1966.

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

verdadera vocación docente; las del Sr. Ribera, por aquel entonces director del centro, y las del Sr. Montané que lo tuvo precisamente en el último año de su docencia, antes de su jubilación.



Charlando con José Amat, en su taller de Sant Gervasi, hacia 1969.

El historiador de arte, Subías Galter, de Figueras, ejercía su magisterio en la Escuela Superior de BB.AA. de la Plaza Verónica cuando Luis entró en ella. Sabía explicar de forma amena, sugerente y tremendamente ilustrativa. Luis recuerda sus concurridas clases en aquel barroco Salón de Actos del Centro y no puede tampoco olvidar las magistrales clases de Santos Torroella de quien leía semanalmente las críticas y escritos en el "Noticiero Universal".

"Santos Torroella es de Port-Bou (Gerona) y siempre me trató con especial cariño, no se si por paisanaje, porque sabía de mi especial interés por la Hª del Arte, o por mi pintura, pero la verdad es que siempre me ha distinguido con su amistad y consideración".³⁴

En cuanto a la especialidad de escultura que cursaría simultáneamente con pintura, recuerda al profesor Montagut con quien aprendió a pasar puntos y picar diversas clases de piedras, así como a Mª Luisa Granero con la que hizo relieve y escultura exenta con modelo. "Luisa era encantadora pero no le gustaba que simultaneara las dos especialidades y en el último curso no me lo consintió".³⁵

Respecto a Mestres Cabanes, que impartía perspectiva, Luis recuerda la pasión que tenía por su profesión como escenógrafo del Gran Teatro del Liceo. "Con qué nostalgia y seguramente con qué dolor vería hoy desaparecido su estudio con el nuevo proyecto del Liceo que ha realizado Sola Morales. Con muy buen criterio la

34, 35. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

escenografía ya no se puede realizar materialmente en el mismo teatro. La gran sala superior será ahora un lugar de ensayo de orquestas u otros artistas del teatro, pero para nosotros, el espíritu de Mestres Cabanes seguirá estando presente en todas las representaciones de las grandes óperas de Verdi, Mozart o Wagner que él tanto amaba"³⁶

También asiste a clases de grabado como alumno libre. Allí conoció a Serra de Rivera, que con Artigau, Chanco, Arranz Bravo, Bartolozzi, Quílez, Carbó Bertold, Torrens Lladó... pertenecen a cursos superiores con los que, a menudo, compartía descansos en los que se planteaban sugerentes temas e inquietudes plásticas relevantes.

Del mismo curso recuerda a sus compañeros; Vila Sierra, Esteban Terrades, Cara, M^a Luisa Clols, Asumpta Serna, Teresa Llácer... y de cursos posteriores a Corbella, Paco Juan, Pedro Planells, Teresa Moreno... y lógicamente, a Ros Mary Enrich con la que continuaría su vida en Bilbao, donde tuvo el placer de conocerlos como profesores primero y amigos después, al cursar la carrera allí, en el penado 1973/78.

Algunos de sus pintores.

Cuando Luis estudiaba en Barcelona, además de los ya citados, diversas causas influyeron para que admirara también la obra de pintores como Dalí, Miró, Picasso y Vayreda.

Salvador Dalí.

En septiembre de 1965, cuando acaba de aprobar el examen para ingresar en Bellas Artes, Luis - con su amigo Pedro Molera - se dirige a Cadaqués para entrevistar a Salvador Dalí. En la visita que Dalí había efectuado a Olot (1964) había mostrado ya su admiración por los campos de alforfón que tan magistralmente pintara Vayreda en muchos de sus cuadros. Ambos amigos se presentan en Port Lligat con un ramo de esta blanca flor, propia de las tierras de la Garrotxa. Dalí los recibe a las 6 de la tarde con música de Wagner, y cava rosado de Perelada, pronto entran a charlar sobre diversos aspectos de su vida y obra.

Como puede verse en la entrevista publicada el 4 de junio de 1966, Dalí habla de sus tópicos habituales y de sus expulsiones de Bellas Artes de Madrid, "la primera vez por pintar un cuadro echando la pintura desde dos metros de distancia, cosa que hoy se hace bastante. Fue una apuesta. La segunda porque no quise hablar de Rafael en los exámenes. Sabía de Rafael mucho más que los propios catedráticos. Así se lo dije y se lo tomaron a mal considerándolo una ofensa y no sé que más".³⁷

36. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

37. Semanario local "Arriba". Olot 4 de junio de 1966

PRIMERA PARTE- CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

Luis admira la pintura de Salvador Dalí y le resulta imborrable aquella primera visita en la que descubre la intimidad de un genio que, en su "locura paranoica", pinta como los ángeles, vive como los dioses del olimpo, y se distrae con sus excentricidades.

A Dalí le gustaba la vida porque temía la muerte. En "Port Lligat" había unos cipreses que le recordaban los cementerios, como el que linda con su casa por la parte de arriba. Les cuenta que está en contacto con una asociación americana para que, una vez muerto, congele su cuerpo, lo que le permitirá resucitar en el momento deseado.

En el fondo no necesitará resucitar porque su obra es inmortal y él permanece vivo en su Museo de Figueras. El artista está siempre presente en su obra si ésta es realmente auténtica.

"Cuando uno va al Prado puede dialogar realmente con los pintores preferidos. Acercarte a Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán, El Greco o Goya es sentir su pensamiento a través de sus formas, luces y sombras, colores y organización espacial".³⁸

Con la modernidad es más difícil distinguir entre lo auténtico y lo falso, lo bueno, regular y malo, pero Luis, a través de sus clases, procura siempre ofrecer elementos de juicio válidos tanto para pintar una obra como para tener un criterio juicioso que permita analizarla y valorarla adecuadamente.

Recuerdo cómo nos habló en una ocasión de la organización cromática y espacial de "La Estación de Perpiñán", de Dalí que había visto pintar, así como de "Las Lavanderas", de Joaquín Vayreda que había estudiado escrupulosamente con láminas transparentes que se superponían al cuadro.

Cuando fallece Dalí, Luis escribe "Brindis a la inmortalidad de un genio" que lee en el Club "Saguzar" y publica en "Pérgola" (Bilbao, mayo 1989, nº 10). En este escrito hace un somero análisis de las etapas más importantes del artista, comentando las pinturas más significativas de cada periodo. "La obra de Dalí puede que no tenga la vigorosidad creativa de la de Picasso pero tiene toda la ternura de un amante fiel que cierra los ojos cuando besa a su amada".³⁹

Más que las últimas obras de su vida, le interesan los retratos de juventud (Buñuel, su padre y hermana, Paul Eluard...), y otros de su madurez como el de "Galarina", 1944/45, o la instalación Mae-West, así como el eros de "Aparato y mano" 1927, "Cenicitas" 1928 o "El gran masturbador" 1929, además de sus ya más conocidas obras maestras como los "Relojes Blandos", "Tentaciones de S. Antonio", "Leda", "Madonna de Port Lligat", "Crucifixión" y "Ultima Cena".

Joan Miró.

Luis conocería la vida y obra de Miró a través de la Revista Destino. Después,

³⁸, ³⁹. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

cuando estudia en Barcelona, se celebran dos grandes exposiciones que recuerda con verdadero interés: la gran retrospectiva en el Antiguo Hospital de la Santa Cruz, y la titulada "Miró, otro" en el Colegio de Arquitectos de la Plaza de la Catedral, en 1968 y 1969 respectivamente en Barcelona, el año 1968 fue considerado como Año Miró.

De ambas exposiciones dio testimonio visual un magnífico libro de la Polígrafa editado en 1970, con fotografías de Joaquín Gomis y Catalá-Roca que Luis conserva con cariño en su biblioteca porque le evoca las experiencias vividas en aquellos años de juventud. "Aquella exposición la fui a ver por lo menos tres veces y me permitió entender lo que, en principio, conocía sólo a través de la obra de James Thrall Soby, editada por la Universidad de Puerto Rico en 1960, que no recuerdo cómo había caído en mis manos. "Destino" le dedicaría un número extraordinario (23 noviembre 1968) con interesantes artículos de Perucho, Roland Penrose, Néstor Luján, Dupin, Sebastián Gasch, M^a Lluisa Borrás y Joan Teixidor. En 1973, con motivo de los años 80 del pintor, tanto La Vanguardia como Destino le dedicarían de nuevo la portada y varios artículos de Cirici Pellicer, Tápies, Francesc Vicens, además de los ya citados anteriormente. No obstante, la exposición en la Fundación Miró de Barcelona con motivo del centenario (1993) fue excepcional y, sin lugar a dudas, la más completa".⁴⁰

De Miró, - como en el caso de Dalí - le satisfacen las obras de juventud y primera mitad de su vida. Después son ya escogidas las que le gustan. "Miró va depurando su obra y si bien la esencia está en la síntesis poética de muchas de sus constelaciones finales, yo prefiero aquellas en las que, además de su exquisita y poética sensibilidad, existe un referente próximo a su motivación fonual".⁴¹

Luis escudriña la obra mironiana hasta encontrar vinculaciones de algunas de ellas con las formas mecanicistas e industriales que tanto le interesan. Tal es el caso de "La reina Luisa de Prusia" 1929, para cuya obra partió Miró de un dibujo preparatorio realizado junto al anuncio de un motor super diesel de la marca Junkers.

También destaca en su Tesis Doctoral⁴² cómo varios "collages" de 1933, de clara inspiración mecanicista, dieron lugar a sendas pinturas en las que se pierde ya el referente mecanicista que había actuado sólo de elemento motivador.

"Miró fue muy importante para nosotros porque desde su madurez nos obligaba siempre a mirar adelante. Fue un surrealista que transgredió las fronteras del movimiento francés para, desde Cataluña, desarrollar un universo plástico inteligible para todas las edades".⁴³

Luis ha sabido recoger de Miró la pasión por los colores saturados que tanta fuerza e interés adquieren en muchas de sus obras de la serie "Estructuras y Macroestructuras industriales". En el campo de la investigación ha realizado también

40, 41, 43. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

42. Vid - Apartado 2.4.8. "Las máquinas como motivo mironiano" de la Tesis Doctoral de L. Badosa: "Arte e Industria. Incidencia de las formas industriales en el arte del S. XX (1900 - 1945)" Bilbao, 1987.(Publicada en 1995).

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

varios trabajos a partir de la interpretación simbólica del color y fundamentalmente de los primarios que tanto utiliza Miró. Diríase que el joven pintor quedó impresionado al ver aquellas grandes superficies casi de un solo color que abundaban en la exposición del Hospital de la Santa Cruz y no es descabellado pensar en ciertas vinculaciones que podrían establecerse entre su obra y los grandes contrastes azulados de extensión, expuestos en la citada muestra mironiana.

"El azul tiene una inmediata relación con el mar, por donde sale el sol que ilumina toda la cultura mediterránea, y el cielo, por donde discurre para darnos su luz, calor y energía".⁴⁴

Connotaciones del azul no ajenas a la obra del gran maestro catalán que desde Mallorca vio desbordada su retina por una luz que transmite algo más que un hecho físico, una luz cegadora como el fuego de la cerámica de Llorens Artigas con el que tanto trabajó Miró.

Cuenta Joan Teixidor ("Destino", 21 abril, 1973) como, en la Academia Galí, Miró interpreta una naturaleza muerta como "una espléndida puesta de sol". No es difícil encontrar en la obra de Badosa un gran número de puestas de sol, tanto en su etapa escolástica como posteriormente en la luz de sus múltiples reflejos, en sus atmósferas, y los atardeceres que últimamente ha realizado sobre Portugal.

Otro pequeño detalle nos muestra la admiración que siente por Miró. Cuando construye su estudio de Sant Joan les Fonts, ampliación de la casa de su padre, diseña en la sala principal un pasillo circundante, a modo del que conocía del taller que Sert construyera para Miró en "Son Abrines", y que Luis había visto a través de una magnífica fotografía de Planas Muntanya que ilustraba un artículo de Baltasar Porcel, publicada en "Serra D'or", en abril de 1966.

Pablo Picasso.

Picasso le atrae por su creatividad, su enorme capacidad de trabajo y por su afición a los toros. "Picasso era un apasionado. Como amante debió ser tan excepcional como pintor y como pintor tan excepcional como dibujante, escultor, grabador... Cuando llegué a Barcelona en 1965, el primer Museo que visité fue el de Picasso, inaugurado en 1963 en la típica calle Montcada".⁴⁵

Luis admira fundamentalmente los grabados potentes, vigorosos, creativos, eróticos y simbólicos en los que el Minotauro adquiere un protagonismo relevante. "Siempre el toro en su memoria, y a su lado Luis Miguel Dominguín, para acercarle un poco más a esta fiesta que tanto admira".⁴⁶

En 1966, con motivo del 85 aniversario de Picasso, en el Gran Palais de Paris se organiza una gran retrospectiva de su obra pictórica y en el Petit Palais, de sus dibujos y

44, 45, 46. Conversaciones con el pintor, 1992/93.

PRIMERA PARTE - CAP TERCERO: El amanecer de su pintura.

esculturas. Badosa conoce estas exposiciones a través de la prensa, como la que en 1970 se celebra en el Palacio de los Papas de Avignon. No es de extrañar que cuando llega a Barcelona sea el Museo Picasso el primero en ir a visitar.

"Los primeros libros que compré sobre Picasso fueron los de Palau i Fabre sobre su vida, de Ed. Aymá (1972) y sobre su relación con Cataluña, el de la Polígrafa (1975). Hoy es el pintor del que, con Dalí y Miró, más libros tendré en la Biblioteca. El último que conseguí ha sido precisamente el Catálogo de la Exposición "Les Demoiselles d'Avignon" que editó el Ayuntamiento de Barcelona con motivo de la muestra celebrada en 1988".⁴⁷

En Barcelona, la Sala Gaspar era la que solía ofrecer, de vez en cuando, alguna buena exposición de Picasso que Luis recuerda con detalle al visitarlas habitualmente junto con las de René Metrás que cuidaba también su programación anual en base a destacados artistas catalanes y relevantes nombres extranjeros. "Allí conocí la obra de Joan Ponç que encuentro fascinante. Es una obra creativa, muy personal, tremendamente intimista, casi psicológica, auténtica y minoritaria. También colgaba, de vez en cuando, Modest Cuixart, en una línea más lírica y efectista. Tàpies solía exponer en la Gaspar. Tenía por aquel entonces ciertas obras que me gustaban tanto por lo novedosas que eran, en cuanto a los materiales, como por lo sugerentes, en cuanto a su contenido. A Tàpies le ha interesado siempre más sugerir que decir, pensar que hablar, ver que mirar. La calle Consejo de Ciento era, en aquel tramo entre Rambla Cataluña y Balmes, el centro neurálgico de la modernidad. Lógicamente Miró estaba también presente en la Gaspar. Todo un festival de color cuando exponía allí".⁴⁸

Vayreda y Arco - 95.

En el último año de carrera que, se denominaba "Profesorado", realizarla, para el historiador y crítico de arte D. Rafael Santos Torroella, un trabajo sobre el pintor olotense Joaquín Vayreda que mereció elogiosas palabras de su profesor y calificación de sobresaliente. "Aquel trabajo, realizado en el verano de 1969, me permitió profundizar en la obra de Vayreda y conocer, gracias a la amabilidad de la familia Vayreda de Olot, una serie de obras que tienen. Éstas, junto con otras de colecciones particulares y fundamentalmente las que existen en el Museo del Parque de la Ciudadela, constituyeron el "corpus" fundamental del estudio".⁴⁹

Luis habla con cariño tanto de Vayreda como de Berga i Boix que fueron los iniciadores de la denominada "Escuela Olotina", pero también tiene un juicio crítico hacia este tipo de pintura que, al recibir el favor de una burguesía conservadora, ha impedido que la inquietud artística de tan buenos pintores como existen por aquellas tierras prosperara en base a desarrollos más actuales. "... lamentablemente en Olot, salvo algún admirador de Picasso, el común denominador de los pintores son los clásicos locales o los impresionistas. No recuerdo foro alguno donde se citaran movimientos posteriores al "noucentisme" o al "modernismo", y si se hacía casualmente en alguna conversación,

47, 48, 49. Conversaciones con el pintor, 1993/95.

PRIMERA PARTE - CAP. TERCERO: El amanecer de su pintura.

era sólo para esbozar inmediatamente unas irónicas sonrisas de incredulidad".⁵⁰

Algunas obras de Vayreda las conocería también a través de la Galería Pares, donde muchos años antes las vieron otros jóvenes pintores barceloneses como Eliseo Meifrén, Joaquín Mir y Joan Llimona. En el catálogo de la Exposición "Cien años de Paisajismo Catalán (p.182) Jordi A. Carbonell cita como Santiago Rusiñol llegaría a conocer esta luz de montaña a través de "Can Parés".

"La luminosidad de la pintura catalana hay que buscarla en la inspiración de los amaneceres a través del mar y los potentes y profundos contrastes de los atardeceres a través de la montaña. El Mediterráneo y los Pirineos son los puntos neurálgicos de la mágica Luz catalana".⁵¹

Ciñéndonos a estas palabras nos resulta mas fácil entender su admiración por "Recança" (1876) de Vayreda, así como por "Montserrat desde la Roca Dreta" (1852), de Lluís Rigalt, o por "Naufragi" (1884) de Ramón Martí Alsina, maestro de Vayreda. Pinturas que tuve la ocasión de contemplar con Luis en la exposición "Cien años de Paisajismo Catalán" en Madrid, en Febrero de 1995, antes de visitar también conjuntamente la Feria de Arte Contemporáneo: ARCO, donde pudimos admirar otro tipo de obras, entre las que cabe destacar, el puente neoyorkino de hierro de Richard Estes, así como la pintura táurica de Francis Bacon, presentadas por la Galería Marlborough. Nos detuvimos también ante las máquinas de incubación que Pedro Mora presentaba en Soledad Lorenzo; así como ante la vespa con televisores de Naum Paik, en Hans Mayer; ante la escalera de J. M. Ballester y los paisajes de Roberto González Fernández, en la Galería Antonio de Barnola, de Barcelona; ante un magnífico paisaje industrial de Moreno Meyerhoff, en la galería barcelonesa Alejandro Sales; ante los paisajes exitosos de Luis M. Fernández, en la Levy; y ante unos pequeños cuadros de Gary Brotmeyer, en la Laurence Miller Gallery de New York.

Salimos del Parque Ferial Juan Carlos I hablando de los imborrables recuerdos de su viaje a Nueva York, Boston, Chicago y Washington, en 1988, lejos de los campos de alforfón que pintara el maestro Vayreda en su Garrotxa natal y que le abrieron las puertas de "Port Lligat".



Saliendo de Arco en 1995

50, 51 . Conversaciones con el pintor, 1995.

CAPITULO CUARTO

CALOR / EL CALOR, EN ZARAGOZA

PRIMERA PARTE - CAP. CUARTO: Calor / color, en Zaragoza.

CAPITULO IV

COLOR / CALOR, EN ZARAGOZA

Vida militar.

En Zaragoza, hace el servicio militar desde enero de 1970. Lo que en principio siente como una enorme contrariedad en su carrera docente, se convierte pronto en la posibilidad de sentir toda la potente sensualidad cromático - lumínica de aquellas tierras. Ahora recuerda aquella capital como maravillosa al haberle permitido liberarse del trabajo de profesor de dibujo en el Instituto de Olot y haberle facilitado la posibilidad de seguir pintando.



Jura de Bandera en el Campamento San Gregorio de Zaragoza, 1970.

Los tres meses en el campamento San Gregorio, a pocos kms. de la capital, los considera inútiles y aburridos. El único trabajo que se toma en serio y casi le cuesta un expediente militar, fue medir todas las construcciones militares para realizar un mural en las dependencias de la compañía. Esta operación fue vista y mal interpretada por un alto mando que se apresuró, no sólo a amonestarle, sino a comprobar que no se trataba de una operación de espionaje.

Al ser Maestro Nacional, pudo escoger destino y eligió el Cuartel de Sanidad, un oasis de paz y acomodo en la ajetreada vida castrense. Le asignaron a la secretaria del

PRIMERA PARTE - CAP. CUARTO: Calor / color, en Zaragoza.

almacén, a cargo de un sargento de Burgo de Osma, y afortunadamente pasaron más tiempo hablando del Cañón del río Lobo y de las maravillas de la naturaleza, que de hechos vinculados a la vida militar.

Tras la primera semana, pudo abandonar la compañía para alojarse en los almacenes por él custodiados, donde disponía de todas las mantas y algunos enseres a su disposición, y fundamentalmente cierta libertad horaria que le permitía disponer adecuadamente de su tiempo. Por las tardes, si el clima lo permitía, solía coger el "2 C.V." y se iba a pintar a las afueras con su amigo Javier Ribó. "En más de una ocasión procurábamos que el lugar escogido estuviera cerca de alguna taberna donde solían darnos buenas meriendas".⁵²

Todavía hoy recuerda, con nostalgia, aquellos paisajes románticos en los que el sol hacia reverberar los colores que vibran en las cálidas atmósferas veraniegas, de la ocre llanura aragonesa.

El pintor me cuenta cómo, en no pocas ocasiones, solía mostrar lo que pintaba a compañeros de diversa formación, cultura o condición social, observando que ciertos cuadros gustaban siempre a todos, mientras que los que no había profundizado tanto o no había logrado captar lo esencial, no conseguían un sólo voto. "Entonces comprendí que el arte no podía ser algo producido circunstancialmente, de forma gratuita, sino que debía estar impregnado de la sensibilidad, pensamiento y espíritu de su creador y esto sólo se consigue como fruto del ejercicio mágico de pintar, según el cual se debe procurar alcanzar un grado de unión e identificación máxima con la obra".⁵³

Zaragoza, vida social y religiosa.

Zaragoza, que de 1900 a 1936 favoreció el desarrollo de un movimiento obrero de signo anarco-sindicalista, sufre, a partir del régimen franquista, una profunda transformación, en cuanto a la vida social se refiere. Hacia 1970 la sociedad zaragozana estaba fuertemente marcada por el estamento militar y por una profunda devoción Mariana.

Por las tardes era fácil ver por el paseo, parques y avenidas al uniformado cuerpo militar. Luis y sus compañeros de cuartel, solían ir al Plata, en "El Tubo", donde - según me relata - unas maduritas "vedettes" intentaban amenizar la tarde con sus nostálgicas picantes y burlescas melodías, concebidas más para acallar al variopinto público popular que para satisfacer a espíritus sensibles.

Puede decirse que Luis tenía montado su estudio en el cuartel, por lo que, cuando le concedían quince o veinte días de permiso, solía quedarse allí para poder pintar todo el día y disfrutar, en verano, de las fiestas correspondientes. "Fiestas tan bonitas como las de Huesca o multitudinarias como las del Pilar, en octubre, cuando la temporada taurina toca a su fin".⁵⁴

52, 53, 54. Conversaciones con el pintor, 1993/94.

PRIMERA PARTE - CAP. CUARTO: Calor / color, en Zaragoza.

En el coso de Pignatelli, al lado de la iglesia del mismo nombre, junto a la Plaza del Portillo, emplazamiento del monumento a Agustina de Aragón, vió importantes faenas, y algunos detalles del gran maestro aragonés Fermín Murillo. "Insigne apellido para un torero valiente que, con pundonor y coraje, supo llevar su carrera con muchísima dignidad".⁵⁵

Durante las Fiestas del Pilar lo que más le impresionó fue la ofrenda floral a la Virgen. Para Badosa, las vírgenes siempre han estado envueltas por una excelsa atmósfera, y humana actitud por su benefactora labor mediadora.

"La Virgen es, según la tradición católica, la que siempre sabe darte aliento en momentos de desesperación, eligiendo parajes encantadores en sus apariciones, casi siempre junto a un río o fuente de la que afloran aguas cristalinas y milagrosas. Algunas aparecen junto a un toro o buey porque no están exentas de beneficiosos dones en cuanto a fecundidad se refiere".⁵⁶

Badosa, sigue hablando, infatigablemente, de más Vírgenes: la del Carmen, la del Tura, la Macarena, la Esperanza de Triana, la de Huelva, la del Rocío... y lo hace con tal riqueza de detalles, sentimiento y emoción, que hace que me percate del efecto que sobre él debió ejercer aquella imagen de la Virgen del Carmen que tenía su tía "Carmeta" a los pies de la cama. Mundo místico-religioso que veremos reflejado en obras de su etapa táurica.

"La Virgen del Pilar es luminosa y radiante. Sus ojos nos muestran siempre el camino correcto. La del Carmen es una Virgen con hábito marrón, color de vitalidad más sensorial y pasivamente receptivo que la vitalidad del rojo. La Virgen del Carmen ampara y acoge bajo su escapulario a todos sus fieles devotos sean o no de la mar, símbolo de fecundidad y dinámica de la vida".⁵⁷

La Macarena de Sevilla, simboliza para el pintor, la esperanza, al igual que la de Triana o la de Huelva. "Su belleza nos hace siempre suspirar de amor sublime, pensar en la vida como aliento en el camino de ascensión espiritual".⁵⁸ Y en Olot, la Virgen del Tara, regia como símbolo de la tierra aún no fecundada, con un toro a sus pies, que al igual que la de Nuria o la de la Gleva son especialmente recomendadas a mujeres con esperanza de fertilidad.

Para el pintor, Zaragoza es una ciudad, como su virgen, acogedora y cálida, limpia y despejada, noble y serena. En ocasiones apretaba el calor y en otras el "moncayo" soplaba con tal fuerza que le desbarataba el caballete y todos los bártulos de pintar. Pero los vientos, como "la tramontana", despejan la mente aunque, en ocasiones, pueden infundir ciertos ramalazos de locura que genialidades como Dalí supieron aprovechar.

55, 56, 57, 58. Conversaciones con el pintor, 1993/94.

PRIMERA PARTE - CAP. CUARTO: Calor / color, en Zaragoza.

Vida cultural.

Culturalmente, lo que más le interesó de Zaragoza fue su biblioteca, a la que acudía casi a diario para leer libros sobre arte y prepararse de dibujo geométrico, pensando en presentarse a unas oposiciones de Dibujo de Enseñanza Media; y su Museo pictórico y arqueológico, si bien echaba en falta una mayor atención por la modernidad, sobre todo por figuras como Gargallo y Pablo Serrano que en la actualidad tienen ya sus respectivos museos en aquella capital.

De sus monumentos históricos, recuerda la catedral de la Seo y el Palacio de la Aljafería, además de la Basílica del Pilar donde -se lamenta - sólo pudo contemplar la cúpula de Goya sobre la capilla de San Joaquín y la bóveda del Coreto los días de fiesta grande en que eran debidamente iluminadas dichas pinturas.

Goya le fascinaba desde que lo estudiara con D. Rafael Santos Torroella en Bellas Artes. También, en preparatorio, había oído, alguna clase sobre este maestro, del profesor Subías Galter, antes de que se jubilara. No es de extrañar pues que cuando fuera a Zaragoza tuviera especial interés en ir a Fuendetodos para conocer la casa donde nació, así como a Muel y Remolinos para ver las pinturas de los cuatro Santos Padres de la Iglesia (Gregorio, Ambrosio, Agustín y Jerónimo), pinturas realizadas en las pechinas de la ermita de Ntra. Sra. de la Fuente, y la iglesia Parroquial de San Juan Bautista, respectivamente.

En la Cartuja del Aula Dei contempló con mejor fortuna que en el Pilar, los frescos dedicados a la vida de la Virgen.

Argumenta el pintor que si en los frescos de los "Padres de la Iglesia" se detecta la fuerte personalidad y carácter del maestro, en las pinturas de la Cartuja se descubre ya su especial interés por esta luz mágica que forma parte del color y de la forma, impregnando el cuadro de un halo de singular misterio y embrujo. Su "Cristo Crucificado" del Prado, "La familia de Carlos IV", "La Condesa de Chinchón", "La maja desnuda"... y tantas otras que admira profundamente, así lo atestiguan.

Para Luis, Goya - sin olvidarse de Velázquez, Zurbarán, Murillo o el Greco - es el gran maestro de la pintura española, el que mejor supo articular el clasicismo con la modernidad, la academia con la vanguardia, la razón con el sentimiento, lo religioso con lo pagano, la emoción serena con la pasional, la visión cortesana con la popular, la quintaesencia de lo fundamental con la belleza de lo secundario, lo banal, lo folklórico; la sensualidad de una paleta extremadamente cromática con otra más austera, las veladuras más sutiles y delicadas con los empastes matéricos más potentes, precursores de la pintura del S. XX.

CAPITULO QUINTO

REENCUENTRO CON BILBAO Y SU RÍA

CAPITULO V

REENCUENTRO CON BILBAO Y SU RÍA

Chimeneas, Campanarios y Puentes.

Existe un discurso teórico importante sobre las connotaciones significativas que derivan de chimeneas y campanarios. Jean Starobinski (*La Vanguardia* 23 oct. 1990) recoge aportaciones de Flauvert, Baudelaire, Joyce, Proust y Claude Simón para plantear una interpretación de modernidad en base a la yuxtaposición de estos dos elementos, a los que - en virtud de los lugares donde ha estado el pintor - unirá los puentes, fundamentalmente de hierro, que han ido incrementando su importancia desde aquel primero que se construyera en Coalbrookdale (1779), y que George Robertson inmortalizara en una vista tomada desde la orilla del Severn (1788).

No son pocos los artículos que vinculan también las chimeneas en cuanto a su carácter fálico y los puentes como signo de modernidad y vanguardia, además de ser los que, permitiendo el paso de una a otra orilla, simbolizan el camino que une estados opuestos y, en ocasiones, complementarios como: humano - suprahumano, contingencia - inmortalidad, tierra-cielo..., siempre, como en el caso de los campanarios, más en relación, claro está, con las creencias religiosas que se profesen. La Iglesia Católica hace teñir las campanas cuyo sonido tiene una interpretación diferente según lugares y religiones (Vid. *Diccionario de Símbolos* de Chevalier y Gheerbrant, Ed. Herder, Barcelona, 1991).

En el paisaje de Sant Joan les Fonts, con el que el pintor mantiene un diálogo constante en su memoria, están presentes virtualmente unos puentes industriales de hierro que soportaban los enormes tubos que conducían el agua necesaria para la producción papelera de la fábrica Torras. Esbeltos puentes de hierro que, en su memoria, se superponen, aún hoy, al puente románico que, junto a la Iglesia Parroquial, podía contemplarse desde el taller de la tienda de sus padres. La construcción de una ventana baja en aquel taller, para que su madre pudiese disponer de luz natural para coser y mejor vista para distraerse, fue un empeño de su padre al que contribuyó Luis como ayudante. Así, en una unidad vivencial se fundirían los campanarios de la iglesia parroquial, el puente medieval y la máquina de coser que, como las chimeneas, eran claro exponente de la introducción en los hogares de la posguerra de la modernidad industrial.

En Olot, donde algunos veranos su padre le mandó a trabajar en un taller de confección (Sastrería Domenech), las máquinas de coser, con motores ya incorporados, se integran en su memoria con las múltiples chimeneas que emergen de la ciudad, los campanarios de San Esteban y Sant Francesc, y el puente de hierro que substituyera al de Colón, el de las Moras... y tantos otros que cruzan el Fluviá.

PRIMERA PARTE - CAP.QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

En Gerona recuerda, casi con añoranza, los fuertes puentes peatonales de hierro que cruzan el río Oñar, como el de "les Peixeteries" que está precisamente frente a la pensión en la que pasó su época de estudiante de Magisterio. Es un puente envolvente construido por Almeda, en 1877, que produce impacto atravesarlo.

"Cuántas veces me había detenido en medio de dicha construcción cual personaje pintado por Arteta en el "Puente de Burceña", del Museo de BB.AA. de Bilbao".⁵⁹

Cuando desde la Escuela Normal de Magisterio iban hasta la Devesa para hacer deporte, recuerda que pasaban por un puentecito de hierro, sobre el Güell, al lado de la carretera. "Creo que era un puente realizado por la compañía Eiffel, al igual que el de San Agustín de 1876, hoy desaparecido y sustituido por otro de hormigón".⁶⁰

Estos puentes de hierro que tiene Gerona, junto con su famoso Puente de Piedra son los que configuran una ciudad que viene determinada también por las siluetas de los campanarios de San Félix y la Catedral por un lado y las chimeneas de la papelera Torras de Sarriá por otro.

En Barcelona va a vivir primero a Gracia y posteriormente al barrio de Poblec Sec, en el Paralelo, donde se yerguen las tres chimeneas más emblemáticas de la ciudad.

Desde la Facultad ve el cementerio de las Corts, y como podemos ver en apuntes de aquella época, es en clase de Paisaje cuando Luis realiza los primeros cuadros en los que aparecen chimeneas que contrastaban ya con los verdes campos del Real Club de Polo.

Las torres de la Sagrada Familia que hoy se han multiplicado, junto con las de la Catedral, las de la iglesia del Pino o Ntra Sra. del Mar, son imágenes nítidamente conservadas en su memoria.

En cuanto a las construcciones industriales de las que guarda un recuerdo imborrable, describe, con admiración, la estación de Francia y el mercado del Borne como ejemplos de grandiosidad, belleza, esbeltez y funcionalidad que no ha pasado desapercibida al sensible y culto habitante de Barcelona que sabe como preservarlas de la demoledora piqueta de la vorágine actual

En Zaragoza, cuando abandonaba el campamento de San Gregorio y se dirigía a la capital maña, entraba, casi siempre, por un moderno puente llamado de Santiago, cerca del famoso Puente de Piedra y algo más lejos del de hierro que cruzaban cuando salían para Barcelona, prodigio de ingeniería y funcionalidad, como los construidos por Alzola en Bilbao para el tren de Santurce y que lamentablemente en la actualidad se están desmantelando.

De las torres de Zaragoza cabría citar, tras las de La Seo y las de la Basílica del Pilar, las de San Pablo y San Pedro Nolasco, la de la Magdalena, el Portillo, Pignatelli,

^{59, 60.} Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

Sta. Isabel, San Miguel de Navarros, San Ildefonso... y tantas más, en la mayoría de los casos, de apariencia mudejar, como el Torreón de la Zuda, símbolo de la antigua Cesaraugusta, frente al ya citado puente de Santiago.

Las chimeneas no abundaban en Zaragoza, pero el desarrollo industrial empezaba a apuntar, en los incipientes polos de desarrollo.

La carencia de chimeneas en la capital maña se vería compensada con la abundancia que de las mismas encontraría en Bilbao.

Desde que en 1971 se asentaron (Luis y Ros Mary) en la calle de San Francisco, disfruta, desde la fachada posterior norte de la casa-estudio, que da sobre la estación de Abando, de una magnífica vista sobre la hoy desaparecida fábrica de Echevarría, de la que, de sus chimeneas, - como se evidencia en varios cuadros de esta época- salían humos, en ocasiones de asombrosos colores, que destacaban sobre la montaña de Archanda por su cromatismo verdaderamente singular.

La chimenea principal de Echevarría único vestigio conservado de tan importante complejo industrial, se articula armónicamente con la magnífica torre campanario de la basílica de Begoña y, desde Conde Mirasol, la imagen del campanario de la catedral con la citada chimenea configuran un conjunto de destacable belleza.

El magnífico puente de hierro de las Arenas, conocido popularmente como Puente Colgante, o de Palacios para los más ilustrados, acaba de cumplir los cien años y curiosamente, su contemplación siempre se asocia con la iglesia de Santa María de Portugalete si lo miramos desde las Arenas, y con la de las Mercedes si lo hacemos desde el lado opuesto.

Ya hemos hablado de los puentes de hierro construidos para el ferrocarril, pero no se puede entender Bilbao sin sus otros puentes, los que comunican las dos caras de una misma ciudad.

El puente de San Antón está en el escudo de la Villa, y siguiendo el río, nos encontramos con el peatonal que substituyera al antiguo y cantado puente colgante que comunicaba la orilla de San Francisco con la Ribera; y el puente de la Merced, junto a la iglesia que le da nombre, con un esbelto campanario apuntando hacia el cielo gris como la alta chimenea de la fábrica que antaño estuviera a su lado.

El puente de Isabel II popularmente conocido como del Arenal, en su primera versión tenía el tramo levadizo, aspecto este que, tras clausurarse el de Deusto, ha quedado ya para el recuerdo.

Lamentablemente los puentes levadizos tan característicos de Bilbao y tan propios de la moderna industrialización se han quedado obsoletos y hoy en día permanecen en reposo, tras las duras jornadas laborales que tuvieron que soportar, dando paso a los barcos que venían de remotos lugares.

RIMERA PARTE - CAP.QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

La historia de Bilbao - según el pintor - es la historia de sus puentes, chimeneas y campanarios. Puentes que cruzan el Nervión como los de hierro que transportaban las vagonetas de mineral que se extraía de las montañas próximas, como los que conducen enormes tubos que cruzan carreteras, atraviesan rías y van de un lado a otro de las fábricas transportando los más diversos elementos útiles para la industria. Construcciones de hierro que, a modo de puentes industriales, servían para cargar mineral en la Ría. Cargaderos, en ocasiones de madera, como los de la Orconera, la Franco Belga, Covarón y de Díado-Mioño que van desapareciendo con los años como consecuencia del abandono insidioso y la insensibilidad por parte de quienes deberían velar por la conservación de este tipo de construcciones que configuran la identidad de un pueblo.

La chimenea de Echevarría se emparentaba con la esbelta y bella chimenea de la fábrica de maderas, ubicada en el solar donde hoy (1995) se construye el futuro Museo Guggenheim, al lado del moderno puente de la Salve, que por su altura y amplio vano, no necesita abrirse, como antes hacían sus hermanos. Nuevos puentes y museos que parece se apresuran a barrer las huellas de un pasado histórico cuyo esplendor será difícil de recuperar.

A Badosa, le encantaba vivir dentro de la inmensa fábrica que para él era Bilbao en los años 70. Le entusiasmaba la fabril actividad de la Ría a cuya orilla vivió unos años cuando la Escuela estaba en el Parque de Sarriko. "Me pasaba las horas viendo cargar y descargar buques, observando sus banderas, sus variadas cargas, sus colores."⁶¹



Voladura de Atos Hornos de Vizcaya, 1995.

No obstante, de los múltiples elementos, el que más le fascinó fue la enorme cabria amarilla que lentamente surcaba sus aguas para descargar pesadas mercancías. En ocasiones debía levantar incluso a alguna grúa que no había podido con el peso o tirar de alguna gruesa cadena que se resistía a entrar en las bodegas de algún carguero de un remoto país.

61. Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAPITULO QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

Bilbao, además de ser conocida por esta arteria vital que es el Nervión, era paradigma de desarrollo industrial, cultura y humanismo - dice el pintor - y sus chimeneas, puentes y campanarios evidenciaban su desarrollo histórico y daban fe de su ejemplaridad como ciudad.

A los 25 años de la llegada a Bilbao.

Badosa llegó con Ros Mary a Bilbao en Noviembre de 1970, pensando en instalarse en la capital vasca unos años, para poner en marcha la recién creada Escuela Superior de Bellas Artes.

Antes, cuando había llegado en tren con su amigo Pedro Molera para conocer la realidad industrial y social de esta capital, jamás había imaginado que, tras su servicio militar en Zaragoza, vendría a vivir precisamente junto a la admirable estación de Abando.

Ahora llegaría en su Citroen 2 C.V. furgoneta, cargado de cuadros y por la tortuosa carretera de Barázar.

"Del viaje que hicimos recuerdo sólo la industriosa visión que tuvimos de la llegada a Vizcaya. Bajamos el puerto de noche y aún conservo en la memoria el fuerte impacto que me causaron las luces de las numerosas industrias que se sucedían a lo largo del camino. Eran como fognazos resplandecientes de una mitológica fragua de Vulcano. Fue la señal más inequívoca de que nos acercábamos a un lugar donde el trabajo gozaba de una primacía significativa. Era el primer signo de identidad inequívoca de un pueblo que se distinguía por su laboriosidad y su amor a la tierra".⁶²

A principios de la década de los 70 Bilbao vivía aún el final esplendoroso de una era industrial. La Gran Vía era un continuo ir y venir de gente impecablemente vestida que se dedicaba a asuntos bancarios, comerciales, o simplemente a pasear y disfrutar de la solera de esta magnífica arteria bilbaína. Bilbao era una ciudad con un alto nivel de vida, un tipo de señorío anglosajón y una vida social repleta de acontecimientos relevantes.

Socialmente Bilbao giraba entorno a una oligarquía cada vez menos importante, una clase media compuesta por profesionales liberales, comerciantes y trabajadores cualificados, que iba en aumento, y un proletariado integrado fundamentalmente por emigrantes que, como en Cataluña y el cinturón industrial de Madrid, contribuyeron en gran medida al desarrollo económico que se produjo.

Políticamente la década empezaría con el juicio de Burgos que aceleró una radicalización de posturas y - como afirma Ana M^a Guasch (Arte e Ideología en el País Vasco (1940-1980), Akal, 1985,p.146)-"se adivina una progresiva implantación de

62. Conversaciones con el pintor, 1 994/95.

PRIMERA PARTE - CAP.QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

los presupuestos de ETA en ciertas capas de la sociedad vasca, al tiempo que la organización recibe la influencia de las ideas troskistas e incrementa las acciones armadas a partir de 1972".⁶³

El pintor, por aquellos años, no se interesa mucho por la política y sufre sin embargo, por el puesto que ocupa, las consecuencias de vivir en una sociedad fuertemente politizada, con una clara conciencia de lucha en pro de la recuperación de una identidad perdida o cuanto menos acallada.

"Para mí la lucha política tiene sentido si implica unas reivindicaciones culturales importantes y lamentablemente en este gran país la cultura ha ido siempre muy a remolque de otras realidades y necesidades que se han considerado más perentorias. Y cuando la política se ha ocupado de la cultura lo ha hecho muchas veces de forma excesivamente dirigista y sectaria".⁶⁴

Las primeras noches se hospedan en un hotel del Arenal, después pasan a una pensión de las siete calles y posteriormente se trasladan ya al luminoso estudio de la calle San Francisco, entre el desaparecido Cine Vizcaya y el puente de Cantalojas, donde, con el advenimiento de la democracia se produjeron una serie de acciones reivindicativas populares que motivaron algunas pinturas importantes como: "Génesis, o La batalla del puente de Cantalojas" de 1978.

El pintor recuerda como tan pronto llegó a Bilbao, en el mismo Arenal, mostró a José Milicua la última obra que acababa de pintar en el cuartel de Sanidad de Zaragoza, y la buena impresión que le causó a José. Luis estaba absorto en los estudios atmosféricos y lumínicos de los paisajes que pintaba. Le interesaban sus reflejos y trabajar cada día en su pintura. A ella se dedicó intensamente aquellos primeros años, de ahí que su vida social fuera austera y su núcleo de amistades relativamente corto.

Circulo de Amistades.

En cuanto a amistades relevantes que empieza a forjar tras su llegada a Bilbao, cabe destacar a Alfonso Carlos Saiz Valdivielso.

"Alfonso Carlos, que por aquel entonces trabajaba en el Banco de Bilbao, fue una de las primeras personas que se sorprendieron gratamente al ver mi obra y me animaron a seguir por el camino iniciado. Antonio Bilbao, excelente conocedor del arte contemporáneo español, amigo de José Milicua, vería también mis pinturas y me estimularía en el seguimiento de mis trabajos sobre las estructuras industriales".⁶⁵

Alfonso Carlos organizó una magnífica exposición de Luis en las Salas del Banco de Bilbao, en la Plaza Conde Aresti, donde el pintor presentaría lo más

63. Guasch, A. "Arte e Ideología en el País Vasco 1940-1980". Akal 1985, p.146

64, 65. Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

significativo de sus etapas: atmosférica, de reflejos, e industrial. A menudo le pide cuadros para participar en relevantes exposiciones colectivas como "Concordancias en la pintura española" que se expondrá en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro y en las Salas del Banco de Bilbao, en Madrid.

A Alfonso le gusta la sensibilidad del pintor y la capacidad organizativa de sus grandes cuadros de estructuras industriales que inicia aquellos años llevado por un arrebató personal que aún hoy perdura en su ánimo cuando tocamos ciertos temas.

"Siempre he sentido por estas formas una verdadera admiración porque estéticamente las encuentro bellas, arquitectónicamente funcionales, históricamente ejemplares, y son además el más fiel reflejo de una sociedad industrial que caracteriza por antonomasia la ciudad de Bilbao. Las admiro también porque plásticamente las encuentro de una gran fuerza expresiva y de un enorme interés organizativo en el cuadro".⁶⁶

Alfonso Carlos, como escritor taurino, y buen conocedor del mundo de los toros, apoyaría también el devenir pictórico de Badosa en lo que a su serie taurica se refiere.

El poeta Javier de Bengoechea, director durante varios años del Museo de Bellas Artes de Bilbao, buen amigo de Luis, escribiría un soneto sobre sus propuestas tauricas.

Cómo pintó el toreo, cosa fina,
Gitanillo de Triana. Hay un retrato
donde se ve que usaba el esfumato
en sus verónicas de muselina.

Pero en esta pintura se adivina
más el rigor, el cálculo y el dato.
Y a título de lúcido arrebató,
la llamarada de una chicuelina.

Ferocidad. Instinto. O norma pura.
Y debajo de tanta veladura,
yace una oscura humedecida rosa.

Hay toros serios y descomunales
Como hay toros, ¿no ves?, intelectuales:
los de la tauromaquia de Badosa.

66. Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría



El pintor con el Alcalde de Bilbao, D. José M^a Gorordo y el Concejal de Cultura Sr. Mikel Ortiz de Arratia, en la inauguración de su exposición en el Aula de Cultura de C.A.M., en 1989.

José Ramón Blanco que en 1974 publicaría su "Fábula de Ariadna y Teseo", escrito en octavas reales, sobre el minotauro de Creta que posteriormente tanto interesaría al pintor, mantuvo con Luis unas buenas relaciones que aún perduran, lo mismo que con el ilustre notario D. Eusebio Abásolo, uno de los hombres más cultos de la villa.

El malogrado Federico Eguillor, profundo conocedor del impresionismo musical, wagneriano de pro, y amante de todo lo relacionado con el arte, mantendría con Luis largas y substanciosas conversaciones sobre el románico catalán, francés o italiano, la pintura de Munch, Kokoschka o Klee, y las voces más destacadas de la lírica internacional, aspecto este último sobre el que también tenían mucho que decir los hermanos Ausín, ambos, buenos amigos también del pintor.

Manuel Llano Gorostiza, con el que Luis se iniciará en el conocimiento de la pintura vasca a través de su magnífico libro, departiría a menudo con el pintor sobre temas de arte, gastronomía y fundamentalmente enológicos. Manuel era un buen conocedor de los caldos riojanos y más de una vez se habían encontrado en las bodegas del Contino o Cune, compartiendo mesa y mantel con el anfitrión D. José Madrazo y otros gastrónomos como el arquitecto Fernando L. Barrio, el polifacético relojero Santos Alonso, o el escritor José Garzón.

Luis admira a los buenos restauradores bilbaínos, tanto a los clásicos: Genaro Pildain, Carmelo Gorrotxategi, Emilio Ureña o Fernando Canales, como los más innovadores: Daniel García, Alberto Zuluaga o Bernabé Rama, pasando por la buena

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

pléyade de excelentes cocineros que tiene Bilbao como Lorente, Emilio González, o la misma Maria Jesús de Ochandiano que Luis admira profundamente.



En los viñedos de Contino, cerca de Logroño, ante la atenta mirada del restaurador, Julián de Tolosa y el joven Fermín del Mesón Egües de la capital riojana, en 1989.

En cuanto a personalidades del campo artístico conoce a la mayoría de pintores y escultores de las tres provincias vascas y Navarra. Al empezar con la Escuela de Bellas Artes se relaciona específicamente con Ibarrola, Nestor Bastarretxea y Vicente Larrea. Conoce posteriormente a Jorge Oteiza "alma mater" de la escultura vasca y de los movimientos reivindicativos más relevantes.

En Bilbao se relaciona con Iñaki García Ergüin, de Vargas, Cundin... entre otros, y con J. Ramón Gómez Nazábal que además de ser un buen escritor, es un magnifico dibujante, escritor y pintor.

En el ámbito de la música es amigo de Antón Larrauri y conoce a Carmelo Bernaola, a los que considera los dos más importantes creadores vascos de música contemporánea, así como al musicólogo Rafael Castro, con el que mantiene, en la década de los 70, algunas tertulias con el común amigo Juan Andrés Elhazar.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

Luis Maria Iturri, antaño preocupado por las representaciones del grupo de teatro independiente Akelarre, trabajando ahora en la dirección del teatro Arriaga; el escritor y periodista Germán Yanke; los doctores Sánchez Mira, Martínez-Granizo, y Julio Agosti; el mago Ignacio Grassa; Eduardo Ruiz de Velasco, hombre de la radio y promotor de innumerables campañas benéficas; Luis del Olmo, Gómez Guadalupe, el cineasta Alex de la Iglesia; Pio Lindegaard, el amigo que más entiende de jazz; y tantas personalidades más que se encuentran en su amplio círculo de amistades del que Luis se siente orgulloso y siempre dispuesto al reencuentro para organizar alguno de sus peculiares eventos.



Con Alfredo Kraus en la Sociedad Bilbaína, en otoño de 1992.

Su capacidad organizativa le llevó, no sólo a encauzar adecuadamente la Escuela de Bellas Artes, sino a organizar encuentros relevantes como el curso de verano celebrado en San Sebastián, en Julio-Agosto de 1991, sobre "Los toros fenómeno cultural", en el que participaron Delgado Ruiz, Sabater, Gómez Pin, González Troyano, F. Zumbiehl, Araceli Guillaume, Martínez Flamarique, Azkune, Juaristi, J.M. Recondo... entre otros, o las Cenas Afrodisiacas-Erótico-Táuricas-Igneas que, en homenaje a San Jorge, se encuentran ya en su VIII edición; pasando por encuentros interdisciplinares como los celebrados este año en el Colegio de Arquitectos sobre valoración del Patrimonio Industrial en la Ría, en la que participarían personalidades tan relevantes como los sociólogos: Arpal, Gurrutxaga, Pérez-Agote, los historiadores: González Portilla, Manu Montero, Cárcamo, Maite Ibáñez, el arquitecto Ramón Garitano, el escultor José Angel Lasa y el dibujante Juan Carlos Eguillor.

PRIMERA PARTE - CAP.QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría



Entregando una litografía suya al arquitecto Sáenz de Oiza, Bilbao, 1989.

Es difícil acotar el círculo de amistades del pintor porque su vida, su obra, sus encuentros, reuniones, cenas, tertulias, etc... desarrolladas en Bilbao, Olot, Orense o Pekín, son siempre un cúmulo de aciertos de los que disfrutamos todos los participantes

Cuando Luis va a los San Fermín, a la Feria de Sevilla, a la de la Virgen Blanca, o San Mateo de Logroño, el rosario de amistades que tiene en todos los lugares es algo insólito, pero en el fondo, es una lógica consecuencia de su carácter extrovertido, apasionado, emotivo, sincero y leal.

La Ría.

Llegar a Bilbao tras haber acabado Bellas Artes en Barcelona, haber pintado bastante, tanto en la ciudad condal como en Zaragoza, haber madurado su sensibilidad plástica, definida ya su paleta, y con los cinco sentidos abiertos a la realidad, hace que el pintor sienta y viva la ría de manera diferente a cómo la había visto en sus anteriores visitas.

La realidad industrial le atrapa y este "río metalúrgico" según J.A. Zunzunegui o "cloaca navegable" según A. Maura, en cualquier caso "médula de acero" de una realidad industrial que generó niveles de riqueza que hoy son ya historia, empieza a convertirse en algo que irá haciendo mella en su espíritu y eclosionará definitivamente

PRIMERA PARTE - CAP.QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

hacia 1974, cuando las estructuras industriales de Altos Hornos y Dow Unquinesa se reflejan en las ventanas laterales y traseras de aquel pintoresco 2 C.V. furgoneta con la que el pintor viajó por media Europa.

"Ahora la ría está quedando algo más limpia pero es lamentable que esta limpieza vaya aparejada a una esterilidad productiva que será difícil recuperar. A mi personalmente me gustaba más cuando el tráfico por sus márgenes era lento, cuando sólo podías cruzar por el Puente Colgante, cuando teníamos tiempo para perder, para poder disfrutar contemplando como subían los barcos hasta el Ayuntamiento. Ahora ya se ha clausurado el puente de Deusto, incluso ya no existe junto a él, aquel viejo cargador que tanto me gustaba, ya en la ría se vuelve a pescar. No hay mal que por bien no venga, pero cada día somos menos los que estamos aquí para alimentarnos de la sabia vital que genera esta arteria en la que me sentí el hombre más feliz del mundo".⁶⁷

Como apunta muy acertadamente Sureda en la presentación de su obra en el Museo de San Telmo, de San Sebastián.



MACROESTRUCTURAS - 1
(Portuarias).
1975 Técnica mixta sobre lienzo, 97 x 130 cm.

"El mundo fabril de Badosa, el de sus estructuras portuarias, no sólo constituye una reflexión sobre el fenómeno industrial y un querer liberarlo de su asfixiante realidad, sino un singular motivo de construcción pictórica, básico para un más amplio análisis de la relación del hombre con su entorno, tanto social como vivencial".⁶⁸

Luis se siente atrapado por la Ría porque, a través de ella recupera la identidad fabril de su pueblo natal, las fábricas en donde habla jugado de pequeño, donde trabajaron sus padres y abuelos maternos, donde se encuentra familiarizado con sus formas en su apacible reposo juvenil. En Bilbao Luis se encuentra con algo que habla constituido su entorno familiar en los quince primeros años de su existencia.

⁶⁷ Conversaciones con el pintor, 1994/95.

⁶⁸ J. Sureda. "Arte y Producción". Cat. Exp. Musco de San Telmo. San Sebastián, 1978.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

La Ría - como dice el pintor - está algo más limpia, pero también más muerta. Mejor comunicada pero más sola que nunca, más aislada de la ciudad que antes se encargaba de vertebrar con el mundo entero.

"Yo prefiero la ría que pintara Adolfo Guiard en la que unos remeros practicaban su deporte favorito, frente a la casa de baños de Las Arenas, junto a un gran casco de buque del que cuelga una enorme áncora. Prefiero los Altos Hornos de Gómez Jimeno, de Ignacio Ugarte, de Ibarrola. La ría misteriosa y enigmática de Morera, Ricardo Arrúe o la cromática de Regoyos. No quiero que la nostalgia me pierda pero el corazón no puede dejar de sentir, aunque la cabeza piense en un futuro optimista en el que me gustaría confiar".⁶⁹

Una ría donde la industria fabrique el paisaje, es la que apasiona al pintor. En la actualidad se afronta su reconversión con una visión de futuro que se califica de ambiciosa, realista y eficaz, pero es difícil apostar por algo que está más próximo a las fantasías utópicas del futurismo italiano que a la realidad formal y social de un país que sufre una cruenta reconversión industrial. Una ría en la que se piensa articular un desarrollo urbanístico metropolitano en el que todos deseamos creer sin pecar de ilusos.

El Museo de Bellas Artes.

Cuando visitó por primera vez Bilbao, en Septiembre de 1964, el Museo de Bellas Artes fue la institución que primero admiró, por cuanto tiene una sección de Arte Vasco donde están representados todos los grandes maestros de este país, con especial atención a Regoyos, Zuloaga, Echevarría, Iturrino, Arteta y Ucelay, así como una sección de Arte Antiguo que, con el Prado y las pinturas existentes en los respectivos museos de Sevilla y Valencia, puede considerarse una colección ejemplar .

Curiosamente, tras la llegada del pintor a la capital vizcaína en 1970, se inauguraría el nuevo edificio del Museo que albergaría la sección dedicada al Arte Contemporáneo y los espacios dedicados a exposiciones temporales. Esta sección arranca con una magnífica pintura de Gauguin, amigo de Paco Durrio en París, procedente de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura celebrada en Bilbao, en Septiembre de 1919, para llegar hasta la actualidad, pasando por los más representativos artistas españoles de este siglo: Solana, Vázquez Díaz, Sunyer, Anglada Camarasa, Gargallo, Blanchard, Fernández, Oteiza, Chillida, Tápies y destacados artistas extranjeros como: Delaunay, Léger, Kokoschka, da Silva, Vasarely, Bacon, entre otros.

"En la primera exposición que hice en Algorta, en 1975, el Museo se interesó por mis pinturas y adquirió una obra de Macroestructuras que es casi una síntesis abstracta de los motivos que siempre tanto me han interesado. En aquella exposición conocí precisamente al pintor José M^a Ucelay con el que posteriormente, en su casa de Busturia,

⁶⁹ Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

compartí algunos buenos ratos hablando de arte. Quería hacerme un retrato pero el destino no quiso que confluyera la ocasión para que su deseo se convirtiera en realidad. El Museo de Bellas Artes tuvo, curiosamente, una vinculación colateral interesante con la Escuela de BB.AA.. "En aquellos primeros años de euforia creativa, los alumnos de las primeras promociones buscaban la forma de proyectar sus trabajos a la sociedad y encontraron una buena fórmula exponiendo sus obras en los bajos del nuevo edificio".⁷⁰



MACROESTRUCTURAS – 6 bis
(Refinería Petronor).
1975 Acrílico sobre lienzo, 130 x 162 cm.
Col. Museo de BB.AA., Bilbao

Un espacio abierto al parque que se mostró concurridísimo de aficionados y admiradores de aquel elenco de jóvenes que animosamente mostraban sus obras, todos los domingos, en una especie de Feria o Mercadillo de Arte que tuvo una excelente acogida popular y les proporcionaba además una pequeña ayuda económica para continuar sus estudios. Todavía conserva Luis algunas obras adquiridas allí de alumnos que hoy son ya destacados pintores del País.

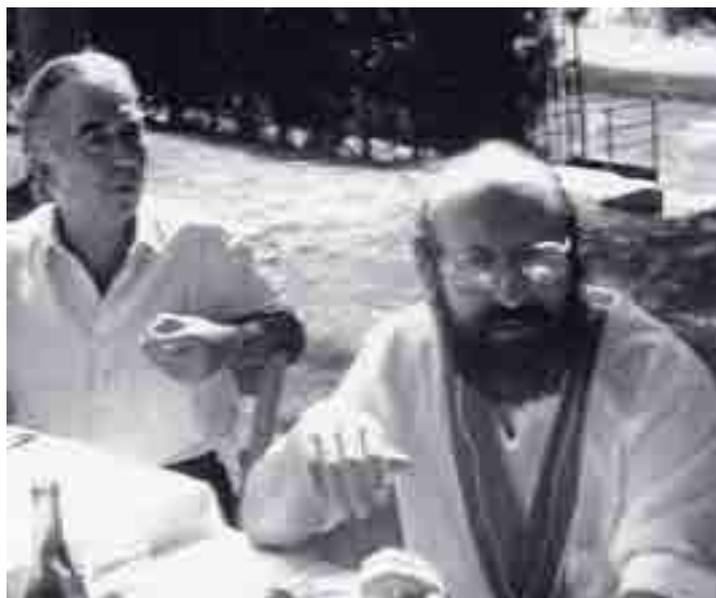
Luis solía visitar el Museo de Bellas Artes casi todos los domingos por la mañana, aleccionado por los elogiosos comentarios que de algunas piezas le había hecho José Milicua.

"Con Crisanto Lasterra y el pintor Rodet comentábamos, en ocasiones, detalles de cuadros o historias de adquisiciones que para mí tenían especial interés dado que me ilustraban en el conocimiento de aspectos curiosos que me permitían apreciar y valorar, más aún, lo que de por sí es ya un magnífico tesoro plástico".⁷¹

70, 71. Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su Ría

Al pintor le sorprendía ver cómo una ciudad, considerada cuna de la industria y el trabajo, tenía un Museo de primerísimo orden y cree que se ha destacado muy poco la labor de hombres como Lorenzo Hurtado de Saracho que lo hicieron posible y otros muchos que, apoyando la idea de su construcción, posibilitaron la inauguración del actual edificio en el Parque en Junio de 1945, siendo director el pintor Manuel Losada, así como a los que legaron obras que fueron la base de un coleccionismo ejemplar, único en España.



El pintor con Manuel Llano Gorostiza, crítico e historiador de arte vasco, gastrónomo y enólogo, en Logroño, 1989.

Hoy el Museo de Bellas Artes parece haberse quedado relegado a un segundo plano, deslumbrados los políticos por las promesas americanas de un futuro Museo de Arte Contemporáneo fruto del desarrollo expansionista de la firma: Guggenheim, que vendrá a poner al día a Bilbao en materia de arte, y a conferir a la capital vizcaína un marchamo de identidad internacional necesario para el desarrollo previsto.

"Nadie puede negar que Guggenheim posee hoy una de las más prestigiosas colecciones internacionales de Arte del S. XX, pero Guggenheim es lógicamente una entidad concebida y desarrollada de acuerdo con los intereses políticos, económicos y sociales americanos que poco tienen que ver con los del País Vasco. Así pues, una cosa es el nivel de calidad de unas obras que, en su mayoría, son excepcionales y otra muy diferente es su entronque con la sociedad vasca que tiene unas coordenadas estéticas, sociales y económicas muy diferentes de las sociedades que han generado y propagado aquel tipo de arte.

Si Bilbao decide asumir este reto no lo puede hacer de forma pasiva, pensando que el producto tiene suficiente interés como para que se venda solo, deberá saber

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su Ría

acompañarlo de los aditamentos necesarios para generar una comprensión coherente y escalonada que paulatinamente cree una sensibilización adecuada que genere, a su vez, una corriente alternativa hacia el desarrollo de este tipo de centros".⁷²

Luis cree en el Guggenheim siempre y cuando éste no coharte el desarrollo de otras manifestaciones culturales y se coordine adecuadamente con otros centros de arte tan relevantes como el Museo de Bellas Artes o la propia Facultad de BB.AA. de la UPV.

Vida Artística Ciudadana.

En Bilbao, como la mayoría de las ciudades, en aquellos años y en los sucesivos, el arte se vivía en grupos definidos por su ideología e inquietudes plásticas, políticas o económicas. Las galerías eran lógicamente un reflejo de aquella situación.

Grises, que había creado J.L. Merino en Noviembre de 1964, con una exposición de Millares, cerraba en junio de 1970, si bien se mantendría su nombre algún año más, subarrendada a una galería madrileña.

El pintor no tenía mucho tiempo para ver galerías, pero los domingos por la mañana solía visitar Illescas, departiendo buenos momentos con Antonio Otaño.

"Mikeldi desarrollaba también una ardua labor en el campo promocional del arte vasco. La capacidad gestora de Gotxone y su trabajo me parecía encomiable".⁷³

Más tarde abriría Lúzaró, regido por Asís Aznar y Jorge Barandiarán, actual director-gerente del Museo de Bellas Artes, donde, algunos años, expusieron alumnos del último curso de carrera, como lo hicieron también en Windsor, "singular galería al frente de la cual estaba Miguel Sáenz, buen conocedor de pintores de aquí, como lo es también Aquilino, de Tavira, que entre marco y marco, sabía dar buenos consejos a clientes y amigos".⁷⁴

"Y Arantxa, de Ederti, o Juan Elúa, de Arteta que supo promocionar un gran número de exposiciones con la publicación de unas magníficas monografías de artistas que seleccionaba con acierto".⁷⁵

Junto a las ya citadas, otras como Arte, Espín, Bay Sala, Caledonia, Decar, Lorca, Uranga, Echeva, Isalo..., solían ofrecer anualmente una programación ajustada al tipo de clientes que cada una de ellas tenía. Si algunas de las anteriores continúan todavía hoy su andadura, más corta vida tuvieron otras como Valera, filial de la Juana Mordó, o Mun creada como galería internacional de alto "standing", al amparo del "boom" inversor.

En cuanto a Galerías o Salas de Exposiciones vinculadas a entidades bancarias,

^{72, 73, 74, 75.} Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su Ría

cabe destacar la del Banco de Bilbao, primero en la plaza Conde de Aresti, donde expuso el pintor en 1977, y después en el edificio de San Nicolás; así como la primera galería Recalde, bajo la custodia de Induban y la dirección de C. López Niclós, que inauguraría, por aquel entonces con una revolucionaria exposición de obra gráfica de Miró. La Caja de Ahorros Municipal crearía las salas que configuran hoy el Aula de Cultura de la calle Elcano y la Vizcaína inauguraría la sala que existe en el edificio de la Gran Vía cuando se fusionaron ambas cajas como la nueva: BBK.

Al margen de las Galerías y Salas de Exposiciones, la Asociación Artística Vizcaína y la de Acuarelistas Vascos, fundadas en 1944 y 1945 respectivamente, aglutinaban buena parte de los artistas que - a juicio de Luis - han dado siempre pruebas de una excelente técnica y una especial sensibilidad para los pintorescos temas que habitualmente plasman en sus lienzos.

La Escuela de Bellas Artes aportó, en aquellos años, la posibilidad de que Bilbao contara con un centro de enseñanza superior que debía preparar buenos profesionales en el campo de las artes, para dedicarse, no sólo al campo de la pintura y la escultura, sino al desarrollo competente de una serie de trabajos que tienen que ver con el arte, entre las que cabe destacar la docencia artística.



Con el escultor Jorge Oteiza y un grupo de alumnos, en Madrid, con motivo de la visita a Arco 85.

El movimiento de la Escuela Vasca, que por aquel entonces centraba la figura indiscutible de Oteiza en Guipuzcoa e Ibarrola en Vizcaya, mantuvo relaciones con José Milicua para acceder al Centro pero al final, por una u otra causa, sólo impartió clases, durante un curso, el escultor Vicente Larrea que se encontraba, por aquel entonces, iniciando la fase orgánica experimental que más le caracteriza.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

Los inicios de la Escuela Superior de BB.AA.

La Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao creada por decreto ley, el 21 de Noviembre de 1969, siendo director General de Universidades D. Juan Echevarría fue, como apunta muy bien Ana M^a Guasch en su libro *Arte e Ideología en el País Vasco 1940-1980* (Akal, Madrid, 1985), "caballo de batalla tanto de artistas como de políticos".

La Escuela - nos dice Luis- fue, al principio, objeto de una serie de intervenciones que no facilitaban, desde luego, la docencia a desarrollar, pero afortunadamente, poco a poco, se fueron superando las dificultades y creciendo el optimismo tanto en el profesorado como en el alumnado.

"En aquellos primeros años, coincidentes con un proceso reivindicativo cultural y político, se llegaron a escribir ciertos calificativos que estaban muy lejos de la realidad y pienso que el tiempo ha dado la razón a todos los que trabajábamos para que la Escuela fuera la realidad que ha alcanzado ser y que nada tiene que ver con los aspectos "antivasquista, centralista, colonizador o catalanizante" con los que, en ocasiones, se nos había calificado".⁷⁶



Con Ros Mary y el profesor José Luis Casado en el Congreso Internacional de Historiadores de Arte de Granada, 1973.

La Escuela empezó en el 2º piso del edificio del Museo Histórico, en el Casco Viejo, como consecuencia de la oportuna ayuda temporal que tuvo a bien realizar la

76. Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

Diputación de Vizcaya, y posteriormente, gracias al Ayuntamiento de Bilbao, se compartieron aquellas primeras instalaciones con las del "edificio de Bomberos" en Ibañez de Bilbao.

Según consta en un magnífico trabajo inédito de la hoy profesora Mercedes Truán ("Artistas vascos y Facultad de Bellas Artes"), la Universidad Autónoma, dirigida por aquel entonces por D. Vicente Lozano López, a la que estaba adscrita la Escuela, custodió en todo momento su devenir dado que se estaban realizando ya las oportunas gestiones para la integración definitiva de estos centros a la Universidad. Hecho que se produce escalonadamente a partir de 1977. La de Bilbao se incorporaría por Decreto Ley del 14 de abril de 1978.

En el curso 72/73 se pasaría a ocupar el edificio de Sarriko, construido inicialmente para albergar una Escuela de Artes y Oficios.

"Aquel edificio era realmente bonito, acogedor y funcional. En el centro, la Biblioteca, que siempre he considerado como esencial en el desarrollo de toda labor docente; a la entrada: Secretaria y Dirección y, en el resto del edificio, las aulas distribuidas idóneamente alrededor de unos patios cubiertos que posibilitaban el intercambio de ideas y opiniones, cuyo debate contribuía también a forjar criterios con los que completar una sólida formación humanística".⁷⁷

En Sarriko, la Escuela se consolida y las actividades complementarias se incrementan. Acuden a dar conferencias Antonio Bilbao, M^a Llúisa Borrás, Victoria Combalía, Santiago Amón, entre otros y van ampliándose talleres de Fotografía (I. Jiménez - Sarasúa), Audiovisuales (P. Juan - P. Guasch), Plásticos (L. Ribet, J.L. Casado), Forja y Fundición (J. Sauras), Vaciado y Cerámica (R.M. Enrich). Leonardo Platón impartiría un taller sobre metales y J. Vilallonga con J. Carrillo otro sobre cerámica en años sucesivos.

En el curso 77/78 tienen lugar unas conferencias sobre Arte Actual con la participación de artistas y escritores vascos. Ibarrola da una conferencia sobre la Escuela Vasca y se inicia un período de buena disposición de los "artistas vascos" en relación al Centro, si bien se produjeron todavía ciertas incidencias con respecto a lo que se denominaba "proceso de vasquización", "alternativas docentes" y "nuevo Plan de Estudios".

En 1977 el edificio de Sarriko empieza a quedarse pequeño para los muchos alumnos que la Escuela debía acoger, de ahí que se empezaran a realizar gestiones para contar con aulas en el Campus de Lejona, lo que se consigue para los grupos de 1º (plan nuevo) en octubre de 1980. En el curso 1980/81 se inicia una nueva etapa dirigida por Pedro Manterola, "que zanja por fin el período "caliente" que había tenido la Escuela en sus diez primeros años de existencia, en relación a los denominados artistas vascos".⁷⁸ Afortunadamente las gestiones iniciadas con un escrito que firman Manterola,

77, 78. Conversaciones con el pintor, 1994/95

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

Badosa y Pedro Guasch, para que la Facultad cuente con un edificio nuevo, van por buen camino y si por un lado se inician unas Primeras Jornadas de Arte Vasco, por otro entran como profesores Agustín Ibarrola, Ramón Carrera, Jon Intxaústegi y Jesús Azkona. La Facultad empezaba con buen pie un largo camino a recorrer, tanto por lo que representaba la integración definitiva a la Universidad, como por las nuevas perspectivas socio-culturales que se abrían.



En la celebración de su Doctorado, 1987 (de pie, de izqd. a dcha.): Marcos Hernando, Luis Lumbreras, Marchán Fiz, Joan Sureda, Paloma Rodríguez Escudero, A. Bonet Correa, Iñaki Legarreta, Ros Mary Enrich, José Luis Casado, Carmen Crespo y Miguel Quílez.(sentados, de izqd. a dcha.) J. Ignacio Arruabarrena, el doctorando y Dulce D'Ocon.

Cuando con el pintor recordamos aquellos años, tiene palabras de gratitud por todas aquellas personas que bien desde la Administración (Sr. Bayona y Srta. Loly), o desde el estamento de alumnos de las primeras promociones, le ayudaron a que la Escuela pudiera alcanzar hoy la mayoría de edad al cumplir ya los veinticinco años de existencia.

Luis no se olvida del Sr. Feliciano, preocupado siempre en atender cualquier emergencia y al servicio real de las necesidades del centro, tanto en Sarriko como en el edificio "bomberos" .

"Había sábados y domingos incluso que allí estaba él para abrir algunas clases a alumnos arrebatados por una pasión artística y con una ilusión bárbara por el trabajo. Disponíamos de pocos medios pero sacábamos buen provecho de lo poco que teníamos".⁷⁹

En cuanto al profesorado, fueron tiempos difíciles porque la mayoría tuvo que venir de fuera al no haber titulados en el País Vasco, y la compensación económica que se podía ofrecer no era muy boyante que digamos. Alcanzaba -según Luis- sólo para lo más indispensable.

79. Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

"Los primeros años fueron duros, de ahí; que algún día tendrá que agradecerse a aquellas personas que, en la década de los 70, hicieron un verdadero esfuerzo para que el centro pudiera funcionar. La ilusión entre el profesorado fue también la piedra filosofal para llevar adelante la consolidación de la renovación de unas enseñanzas obsoletas que habíamos recibido y criticado desde mayo del 68".⁸⁰

Vivencias en torno al mundo del toro.

Para el pintor el toro es un animal mitológico cuya sola imagen tiene un enorme poder mágico, por las múltiples connotaciones semánticas que transmite.



Curioso dibujo del pintor bilbaíno Iñaki García Ergüin en el que representa a su amigo Luis con traje de luces y barretina.

Desde niño, que su padre le aupaba en la Plaza de Toros de Olot para que pudiera ver la lidia del último novillo, hasta el abono que actualmente tiene en algunas plazas donde suele acudir habitualmente en sus respectivas Ferias, han pasado muchas vicisitudes y anécdotas que constituyen una faceta importante en su vida. Anécdotas pintorescas y curiosas que algún día deberían formar parte de un libro de relatos personales que no dudamos tendría especial; interés.

⁸⁰. Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

En el campo charro y Aragón.

En uno de los viajes que realizó con su amigo Pedro Molera, en la década de los 60, el pintor se detuvo en Tudela para ver, desde la carretera, algunos toros de Martínez Elizondo que pastaban junto a la ribera del Ebro, en la finca "El Ventorrillo". Después, no duda en llegar hasta Salamanca y llamar a un Pérez Tabernero para que le enseñe sus toros. La sorpresa del ganadero es mayúscula pero acude a la cita para dar una vuelta por el campo con este insólito aficionado catalán.

"Pero las fuerzas de la naturaleza se aliaron con el toro y no permitieron que interrumpiésemos su paciente deambular por el campo. Una fuerte tormenta de verano, acompañada de aparatosa descarga eléctrica, impidió que pudiera consumarse el encuentro. Todo quedó reducido a una larga, distendida y substanciosa conversación en los cómodos butacones del Gran Hotel".⁸¹

Aquella frustración no haría más que acentuar su admiración por el toro que se vería potenciada cuando se traslada a estudiar a Barcelona donde acude a un mayor número de corridas e incluso a algún Festival que recuerda que se celebraba en invierno, en la Plaza de las Arenas.



Con el torero Antonio Ruiz. "Espartaco" con motivo de la entrega de la Medalla del Instituto Vasco de las Artes y las Letras, Bilbao, 1991.

En Zaragoza asiste a la tradicional Feria del Pilar que cierra el calendario taurino. Desde la capital maña va a la Feria de Huesca, a principios de Agosto, y a alguna que otra plaza más de Aragón.

⁸¹. Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

Para el pintor, sin embargo, el verdadero desarrollo de su afición se produce cuando llega a Bilbao, donde cualquier aficionado se siente orgulloso de la seriedad y rigor con que se presentan los toros y se vive la fiesta.

En el "bocho".

Luis llega a Bilbao y los dos primeros cuadros que pinta son precisamente dos temas taurinos: "La cogida-I y II", el segundo perteneciente a una colección inglesa de difícil localización.

En Bilbao, una prestigiosa afición que gira en torno al Club Cocherito y al Taurino ofrece al pintor una primera posibilidad de contactar seriamente con el mundo del toro. Después surgen ya una serie de aficionados como Alfonso Carlos, Sánchez Mira, Andrés Duque, "Goiko", Enrique Bidarte, "Gabi", Pedro M^a Azofra... que introducen al pintor en este vasto y complejo universo. Anualmente suele acudir a Carranza, Sopuerta, Orduña, Orozco, Llodio, Amurrio, Eibar, Tolosa, Deva, Cestona... y siempre que puede a Azpeitia, por los Sanignacios, donde -según nos dice- existe una magnífica afición, integrada también por buenos taurinos de Donostia que se quedaron sin plaza desaparición del viejo "Chofre" en 1973.



Con el torero Enrique Ponce, en la entrega del trofeo "Zortziko", Junio 1992.

Además de las corridas, los toros se viven en el País Vasco de forma popular y tan importantes como los encierros son los toros ensogados ("soka-muturra") o los toros

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

de fuego ("suzko zezena "). Ambos constituyen un evento importante en casi todas las fiestas patronales de los pueblos de Euskalherria.

En el enclave táurico del norte.

Si bien Bilbao y Pamplona ostentan la primacía de las Ferias norteñas, para el pintor, hay que tener muy en cuenta también cómo se vive el toro en los Sanjuanes de Soria. Cuando expone allí tanto Fernando Sánchez Dragó como Antonio Ruiz le hablan de las múltiples connotaciones simbólicas que persisten en aquellas tierras, como signo de identidad de un pueblo que se resiste a que ciertas huellas de su patrimonio cultural sean borradas por el edulcoramiento de una modernidad mal entendida



Con Antonio Ruiz y Fdo. Sánchez Dragó en la inauguración de la exposición en Soria, 1984.

En la Rioja son muchos también los pueblos que sienten el toro como algo muy arraigado en sus tradiciones y en los Sanmateos de Logroño se han vuelto a recuperar los encierros de la mañana y la feria discurre cada año con una mayor atención hacia el toro con trapío.

"Me parece una banalidad enredarse en estériles discusiones bizantinas sobre el origen geográfico del toreo. Como apunta muy bien Araceli Guillaume en su trabajo presentado en los Cursos de Verano de San Sebastián (1991), "el hombre de las regiones situadas desde el sur del Garona, en Francia, hasta el Estrecho de Gibraltar, lleva siglos jugando al toro y con el toro (...) y en el s. XVIII se recoge, acumula, organiza y codifica lo que ya existe para constituir la corrida de toros moderna, es decir, una tauromaquia profesional que irá dando preponderancia al hombre a pie, aunque nunca se llegue a

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

excluir del todo la presencia del hombre a caballo, que tendrá un cometido diferente", como diferente es el cometido del pastor vasco que quiebra las embestidas del ganado bravo que pasta en las montañas donde se asentara el viejo "uro", procedente seguramente de centroeuropa, y diferentes son las normas que en Navarra permitían la actuación de los matadores cuando en el resto de España, Felipe VI por ejemplo, las prohíbe en 1754 y Carlos III también las prohíbe en diversas ocasiones".⁸²

Luis admira el toreo de frente, con empaque, profundo y solemne, de los toreros con arte. Luis disfruta en la Feria de Abril, en Ronda, en Málaga o en Huelva, en la Alameda de Hércules, en Gines, en Sanlúcar, el Puerto, o Chiclana. Y cuando pasa Despeñaperros se encandila con la sobria austeridad del toreo de la Meseta, no exenta, como Extremadura, de un sinnúmero de festejos populares estrechamente enraizados en la tradición. En Madrid parada y fonda. Los San Isidros son punto y aparte en el deambular de todo buen aficionado.



Con Julián Baldúz y Marcelo Jiménez en el Museo Taurino de este último, Pamplona 1987.

"Y, al margen de las corridas, por qué no citar el toro de la Barrosa, el de Benavente, el de Tordesillas, el otoñal de Medinaceli, el del Cristo de Deza, y los ya anotados por Fernando Sánchez Dragó, en "Gárgoris y Habidis", de Fuentesauco, Cuéllar, Coria, Simancas, Peñafiel, Fuenteguinaldo, Montehermoso, Turégano, Puebla de Montalbán ... y tantos otros pueblos más que difícilmente podríamos agotar".⁸³

82, 83 . Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría



Con el matador de toros Victor Méndez y "Goico" de Eibar, en Azpeitia, 1987.

Por tierras lusitanas.

Luis contacta con Portugal a través de la amistad que, a partir de su exposición en el Hotel Ercilla de Bilbao en 1982, establece con dos excelentes aficionados lusos: Fernando Teixeira e Ildio Monteiro.

Luis y Fernando confluyen en una misma apreciación del fenómeno taurino, entroncado con los rituales Áuricos por un lado y las significativas connotaciones eróticas por otro. Fernando estudia los ritos taurobólicos peninsulares y conoce muy bien las ferias y fiestas populares en las que el toro tiene un singular protagonismo. Luis pinta por intuición, pero en su pintura surgen dos elementos relevantes que llaman la atención: las estructuras industriales y los elementos eróticos. Ciencia y Arte confluyen así en un interés común: profundizar en el conocimiento de la fiesta desde un punto de vista ritual y semántico.

"En Portugal son también muchísimos los festejos populares vinculados con el toro, y van desde unas simples vueltas a determinadas capillas hasta los "forcados" que actúan en las corridas donde los "cavaleiros" tienen un relevante protagonismo. Los encierros, las "touradas alentejanas", los toros a la cuerda, las capeas "arraianas" o "corridas de Forcao", las vacas de fuego... constituyen una evidente prueba de este rico patrimonio cultural lusitano".⁸⁴

En 1986 realiza un primer viaje a Portugal, conoce la ganadería de Murteira Grave y a la poetisa M^a Teresa Fernández de Vasconcelos e Sá Grave, casada con

⁸⁴. Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría

D. Joaquín y madre de cuatro "forcados" del Grupo de Santarém. Asiste por primera vez a una corrida portuguesa que se celebra el 30 de Marzo en la Plaza de Toros de Campo Pequeno y queda especialmente impresionado con la actuación de los "forcados". A Luis le gusta el paisaje lusitano, la hospitalidad de sus gentes, la magia de las puestas de sol en la playa de Guincho, la atmósfera entre mística y romántica de Buçaco, los buenos vinos y excelente gastronomía, los preciosos monumentos, la cerámica, las esculturas de su amigo Francisco Simoes, la obra gráfica de Antonio Inverno ... y tantas cosas más sobre las que tiene innumerables anécdotas que contar. En 1989 expone en Villafranca de Xira con motivo de un Primer Congreso Internacional de Cultura Tauromáquia y las fiestas del "Colete encarnado" que se celebran anualmente, a finales de Junio, en aquella destacada ciudad taurina portuguesa. Allí conoce a los hermanos Capucha (Luis y José Augusto) preocupados siempre por el devenir de la fiesta y por la cultura que de la misma se deriva.



En Cascais, con el escultor Francisco Simoes y el Dr. Fernando Teixeira, 1994.

En Marzo de 1992 es invitado a participar en el ciclo de conferencias que se programan en conmemoración del Centenario de la Plaza de Toros de Campo Pequeno. En el Palacio de Foz habla sobre "Los toros vistos a través de mi pintura. Una aproximación al vasto mundo de la simbología taurica". Consolida sus buenas relaciones con Antonio Manuel Morais, de la Comisión Ejecutiva, quien posteriormente publica un excelente libro, prologado por Fernando Teixeira, sobre los toros en Portugal, titulado "A Praça de Toiros de Lisboa. Campo Pequeno", y en 1994 un magnifico historial del "Grupo de Forcados Amadores de Lisboa", en conmemoración de su cincuenta aniversario.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría



En Portugal con el pintor Antonio Inverno y el Sr. Pardal, en el Museo taurino de este último.

En 1994 asiste, en la Universidad Nova de Lisboa, como miembro de la Comisión que ha de calificar la Tesis de "Mestrado" que presenta Fernando Teixeira sobre "A Festa e os Ritos do Touro Bravo", dirigida por el Dr. Moisés Espírito Santo, posteriormente publicada e ilustrada con varios cuadros del pintor.

En Abril de 1995 participa en el Seminario Internacional sobre Tauromaquias Populares que organiza la Universidad Nova de Lisboa conjuntamente con el Instituto Superior de Ciencias del Trabajo y de la Empresa, presentando una ponencia sobre "Simbología Cromática en la Tauromaquia Popular". Estrecha una mayor relación con el Prof. Moisés que le encarga dirigir un número de la revista "Mediterráneo", que publica el Dto. de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, al que pertenecen también los profesores Eduardo Costa Dias y Carlos Miguel, con quienes va hasta Setúbal para entrevistarse con Fernando Antonio Baptista Pereira, Director del Museo de aquella ciudad industrial para la que prepara una triple exposición que se inaugurará a finales de este año (1995).

"En aquel Seminario asistieron también los profesores Delgado Ruiz de la Universidad de Barcelona, Fernando Claramunt de Madrid, Frédérique Saumade de Francia y Pedro Romero de Solís, de la Universidad de Sevilla, además de una selecta participación de profesores lusos".⁸⁵

85. Conversaciones con el pintor, 1994/95.

PRIMERA PARTE - CAP. QUINTO: Reencuentro con Bilbao y su ría



En compañía de sus amigos portugueses y españoles en el Seminario Internacional sobre Tauromaquias Populares, Lisboa, Abril 1995.

SEGUNDA PARTE

APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO
DE SU OBRA

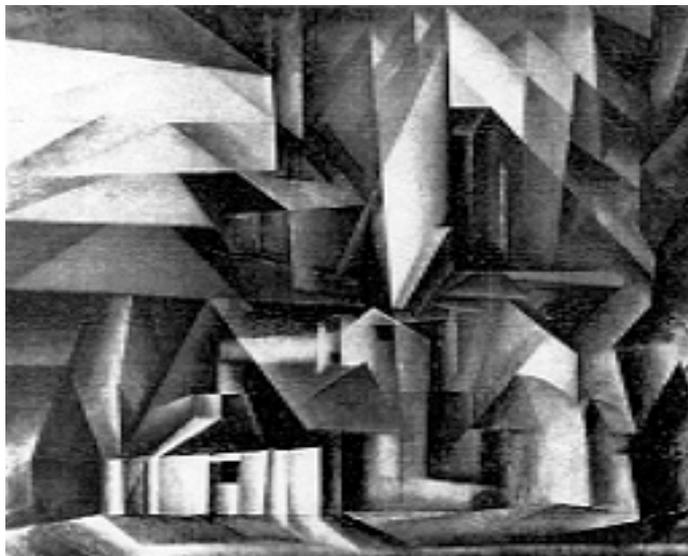
CAPITULO PRIMERO

APROXIMACIÓN HISTÓRICA A SU OBRA DE ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.

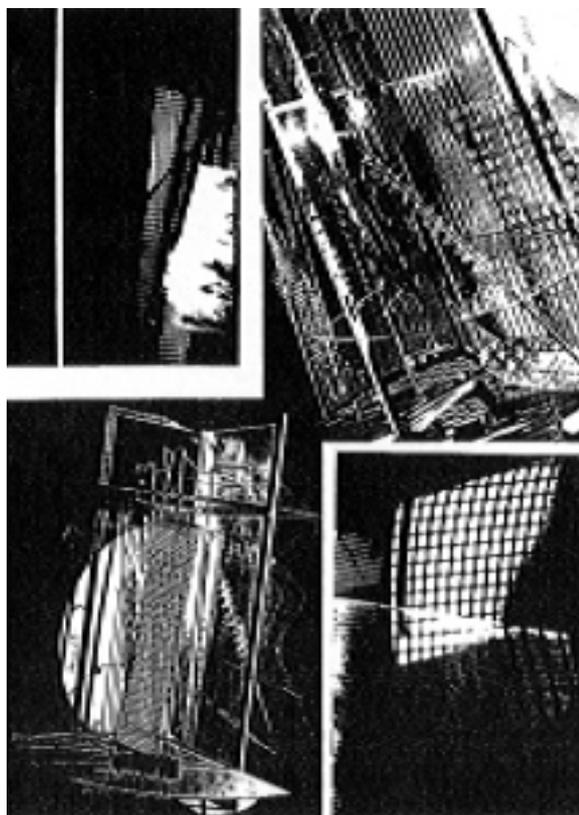


LEGER

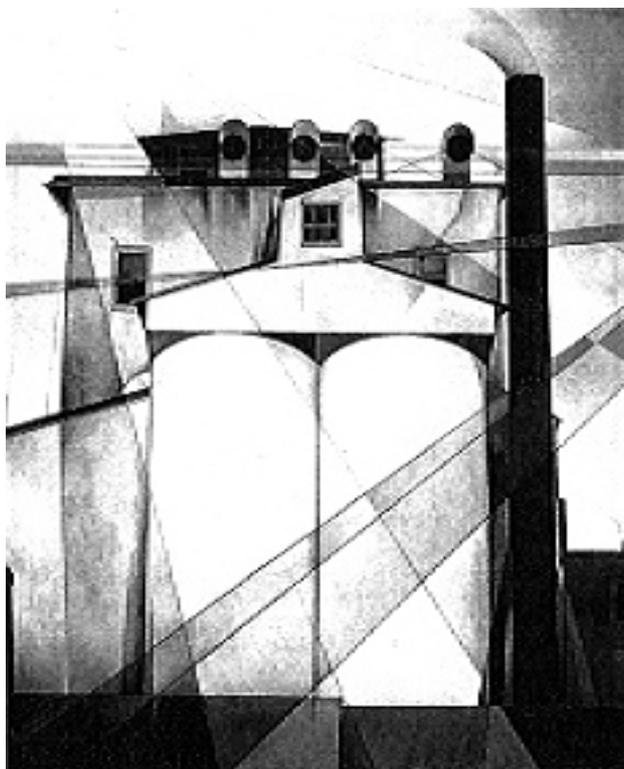


FEININGER

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



MOHOLY-NAGY



DEMUTH

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



ARTETA



IBARROLA

CAPITULO I

APROXIMACIÓN HISTÓRICA A SU OBRA DE ICONOGRAFÍA INDUSTRIAL

Ya en el catálogo de su presentación en Barcelona, José Milicua destaca las figuras de Léger, Moholy-Nagy, Feininger, Demuth, Arteta e Ibarrola, en relación a la obra de Luis Badosa.

Posteriormente, el pintor realizaría su Tesis Doctoral en busca de los antecedentes históricos que existen sobre el tema concreto de la iconografía industrial en este siglo.

Conociendo su obra, su interés específico por el tema en cuestión y sus preferencias, hemos de constatar, además de los ya citados, la figura de Robert Delaunay que interesa al pintor en un doble aspecto: por un lado su personal reacción contra la austera utilización del color en el cubismo científico, analizando, a través de sus "discos" y "contrastes", múltiples posibilidades expresivas, dinámicas y espaciales del color; y por otro, la investigación formal que realiza, tanto del estudio de las estructuras de la Torre Eiffel, como la experimentación de su simultaneismo perceptivo con el que capta fábricas, puentes, construcciones de hierro, movimientos de los aeroplanos, etc.

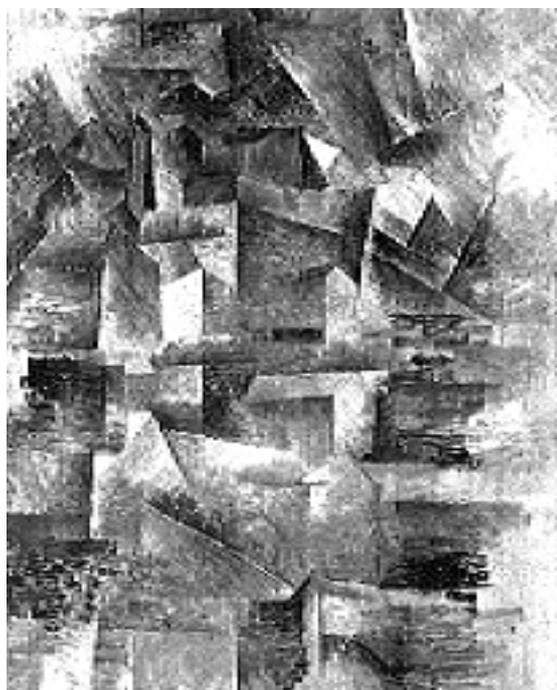
Simultaneismo que a Luis Badosa le sirve para, en ocasiones, para hacer coincidir incluso tres realidades diferentes sobre un mismo cuadro. Así, en los "Reflejos Estructuras Industriales" (1973/74), del Reina Sofía, simultanea la realidad de la factoría Dow con las estructuras azules que se reflejan, y el mundo de los Altos Hornos que se evidencia también sobre la caja del camión rojo. En ocasiones esta complejidad formal derivará incluso hacia una síntesis casi abstracta: "Estructuras sobre edificios" (1979/80) o "Estructuras sobre arquitectura popular" (1986).

Otros artistas afines al movimiento cubista como Kupka, Valensi, Gleizes, Metzinger, Lhote, Rossine o Baumeister realizaron también diversas obras que tuvieron que ver con las formas industriales, así como otros vinculados al Vorticismo británico, surgido a partir de la incidencia cubista y futurista, que el pintor conoce bien.

No podemos tampoco dejar de citar, a Picasso y Braque, que Badosa admira profundamente, respecto a sus representaciones fabriles de Horta de Ebro (1909) y Río Tinto (1910) respectivamente, así como los estudios y pinturas que Cézanne realizaría en l'Estaque, o Delaunay en París, sobre la torre Eiffel.

En cuanto al expresionismo, que en general toca sólo circunstancialmente las formas industriales, existe una pintura en el Museo Recklinghausen denominada "La Era de la Técnica" (1925), de Max Schulze-Sölde que el pintor siempre ha destacado como

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



BRAQUE

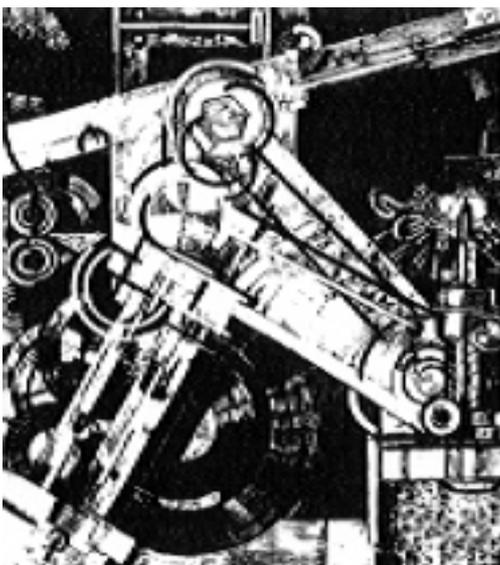


PICASSO

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



DELAUNAY

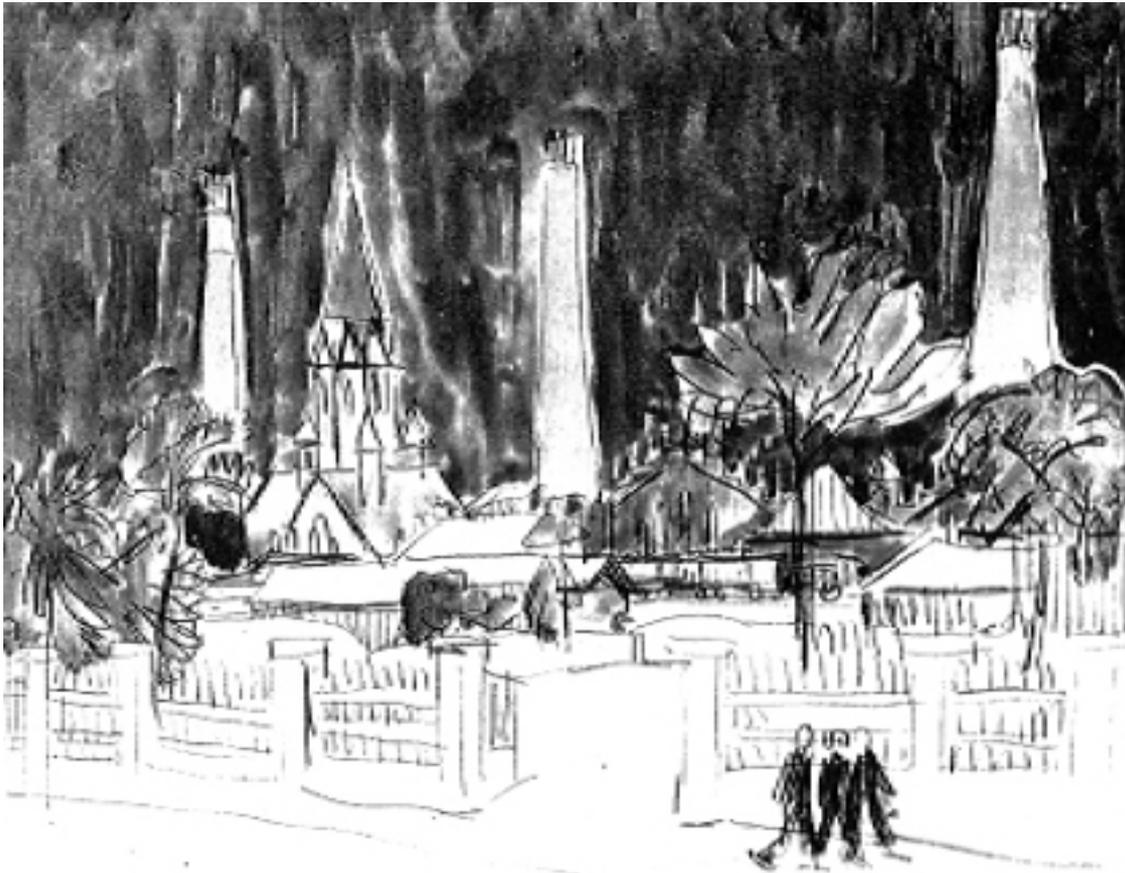


KUPKA



CÉZANNE

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



KIRCHNER



MAX SCHULZE-SÖLDE



BECKMANN

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.

una de las más expresivas en cuanto a la potencia gigantesca de las formas industriales que se yerguen sobre la ciudad, si bien en cuanto a color está muy superada por otras importantes obras de Kirchner, Macke o Beckmann .

Si Sölde refleja una industria gris que aplasta la ciudad, Boccioni, con un potente colorido refleja la ciudad industrial que se yergue contando todavía con la fuerza motriz del caballo, y Depero, con su esplendor geométrico, la ciudad mecanizada de la que hablaba Marinetti.

Florencio Martínez, en el curso de una entrevista que realiza al pintor en Octubre de 1975, con motivo de su exposición en Algorta apunta ya a Marinetti tras descubrir la admiración que Luis Badosa siente por las máquinas, pero al pintor lo que más le interesa del futurismo es su concepto de movimiento, de configurar el espacio plástico en razón de nuevas formas dinámicas que exaltan estados de ánimo, emociones y sentimientos a través de un lenguaje propio de nuestra época. Cuando estando en Zaragoza pinta "Paracaidismo", (1970) parece intuir ya ciertas connotaciones futuristas (aeropintura del paracaidista Tullio Crali). Posteriormente en Bilbao desarrollará unas experiencias plásticas con una preocupación fundamental por el espacio y por el movimiento, si bien a lo largo de toda su obra encontramos relaciones tanto con este "ismo" como con el cubismo, en el tratamiento del color y en la organización dinámica del plano.

En cuanto al Dadaísmo admira especialmente la vinculación obra-vida de Picabia y Duchamp y las connotaciones erótico-mecanicistas de muchas obras de ambos artistas. El erotismo mecanicista ya tocado por autores literarios como Poe, Kafka, Lautreamont, Roussel, Jarry... (Vid. Michel Carrouges, "Las machines célibataires", Arcanes, París, 1954, reed. por Chêne, París, 1976) tendrá tanto en Duchamp como en Picabia sus más insignes representantes, cuya herencia sería recogida tanto por el dadá de Nueva York (Man Ray y Morton Schamberg) como por los respectivos dadá que se desarrollan en Europa.

Luis Badosa tiene algunas piezas tridimensionales de carácter experimental donde sí acusa esta incidencia erótica-mecanicista, que se desarrolla con un carácter simbólico profundo en su serie erótico-táurica, pero sus estructuras industriales están por lo general más vinculadas al carácter constructivista de un Tatlin o un Lissitzky en Rusia; de Nerlinger en la ARBKD (Asoc. de Art. Plásticos Revol. Alemanes) en Alemania; de Scholz, Wunderwald, Grossberg, Radziwill, Hubbuch o Baluschek dentro de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), o incluso de Deineka dentro del Realismo soviético que entró en las fábricas, tanto para exaltar una visión optimista del mundo industrial, (nacional socialismo de Merkel), como para expresar un cierto sentido crítico de la vida laboral.

"Algún día -dice Badosa- deberán reconsiderarse otras obras de ciertos realistas soviéticos que, aún teniendo un carácter de exaltación sociopolítica del trabajo y la industria, están realizadas con una plástica realmente encomiable".⁸⁶

86. Conversaciones con el pintor, 1995.

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



BOCCIONI



BALLA



MORTON SHAMBERG

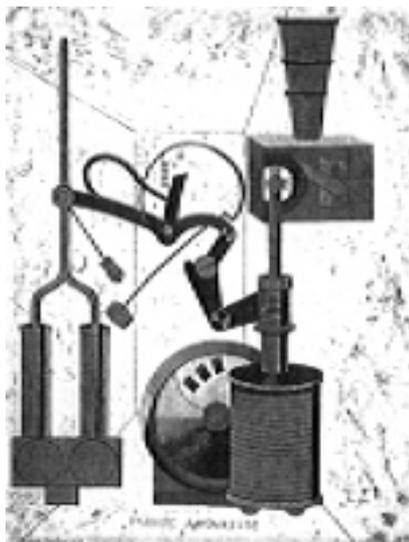


TULLIO CRAI

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



DUCHAMP

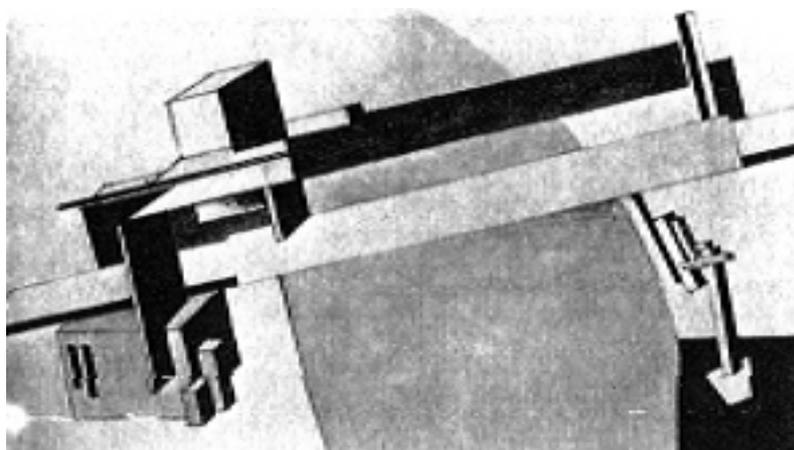


PICABIA



DEPERO

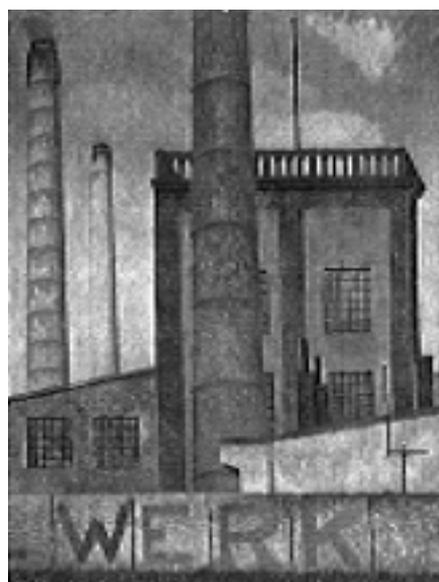
SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



LISSITZKY

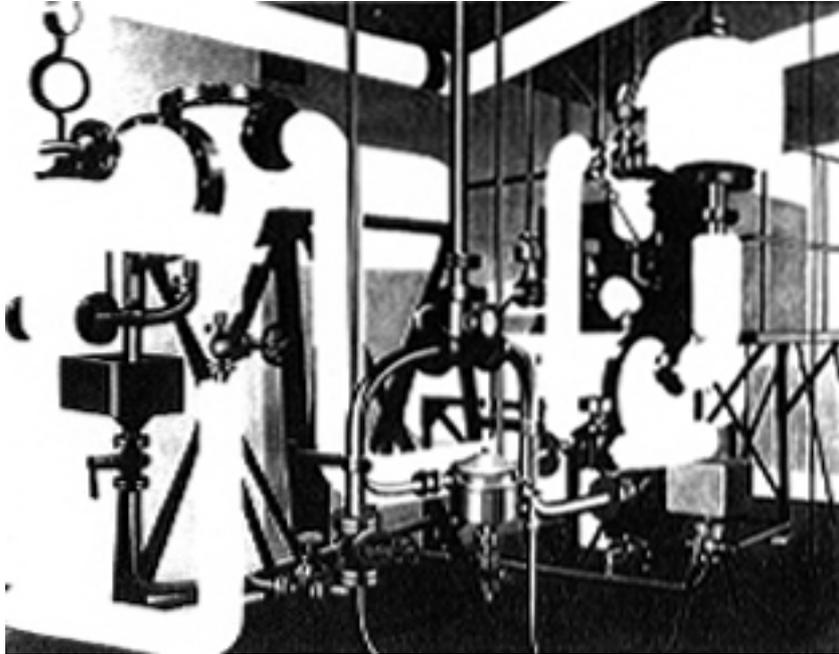


NERLINGER

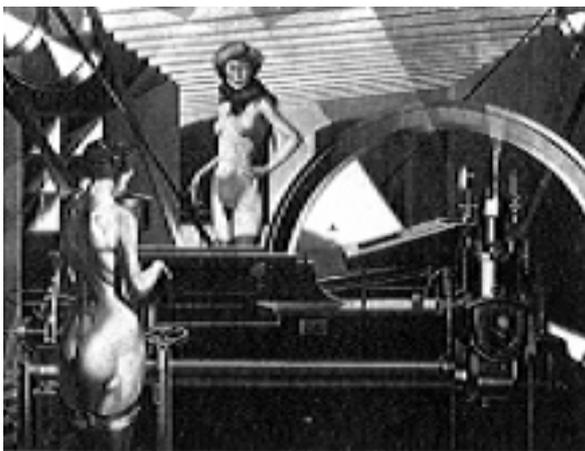


WUNDERWALD

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



GROSSBERG



SCHOLZ



TATLIN

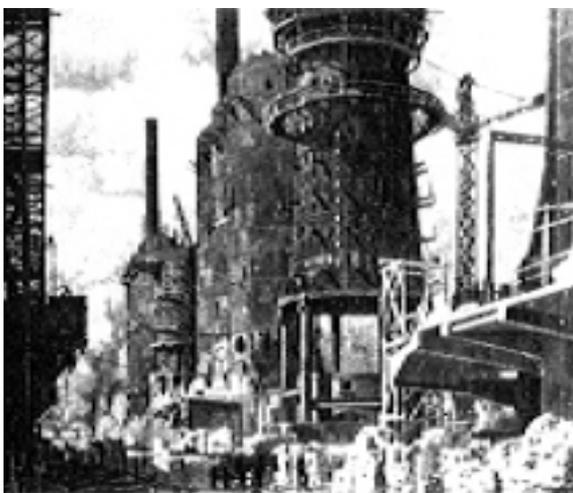
SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



DEINEKA



RADZIWILL



MERKER



HUBBUCH

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



GROSSBERG



BALUSCHEK

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.

El pintor admira tanto la tradición como los artistas más críticos y rupturistas que, en Colonia por ejemplo, formaron en 1921 el Grupo de Artistas Progresivos (Seiwert, Hoerle, Arntz, Tschinkel, Schmitz, Kubicka, Frenndlich y Adler) que pretendieron desarrollar contenidos sociales a través de medios constructivistas.

También Badosa, a partir de la obra "Síntesis Macroestructural" (1989), desarrolló un logotipo para la Asociación pro Derechos Humanos de la Cruz Roja Española, publicado en "Derechos Capitales" 1982, en el que puede observarse cierta afinidad plástica con la obra gráfica de aquellos artistas alemanes, algunas de cuyas obras llegamos a ver acompañados por el artista, en una exposición presentada en el Museo de Bilbao hace unos años.

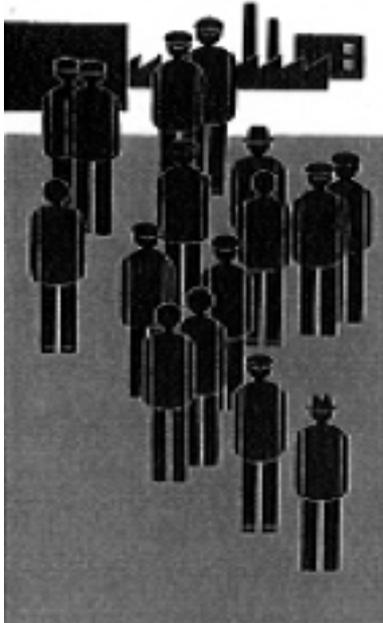
Respecto a la Bauhaus que desarrollaría un tipo de enseñanza adaptada a la era de la máquina, el pintor se ha interesado por los análisis cromáticos de Itten, Albers y Kandinsky que ha explicado siempre en sus clases de color; por las formas dinámicas tridimensionales de Oscar Schlemmer que realizaría su "Ballet mecánico" en 1923, un año antes de que Léger estrenara el suyo; así como por las máquinas de Moholy-Nagy que supo articularlas con la luz para generar imágenes sorprendentes. Luz y estructuras, atmósferas y formas industriales, claro-oscuro en retículas fabriles, unas constantes en la pintura de Luis Badosa de carácter industrial

Existe también otro artista de la Bauhaus por el que el pintor siente especial admiración. Se trata de Lyonel Feininger que tenía una verdadera pasión por los trenes, locomotoras y vapores.

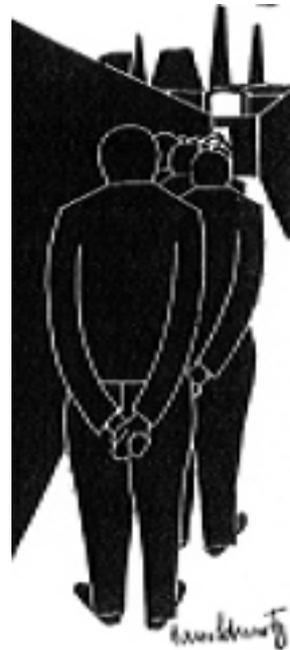
"De Feininger, como de Klee, me interesa fundamentalmente su sensibilidad plástica y su organización compositiva del plano. Ambos son artistas capaces de escribir una sinfonía cromática a partir del detalle más insignificante de la vida cotidiana".⁸⁷

Desde su llegada a Bilbao Luis Badosa tiene su estudio en la calle San Francisco 38, cuya parte trasera da a la Estación de Abando o del Norte. Desde siempre los trenes le han interesado y bien podemos recordar como, en uno de sus primeros "R

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



TSCHINKEL



HANS SCHMITZ



SEIWERT



KUBICKA

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



ARNTZ

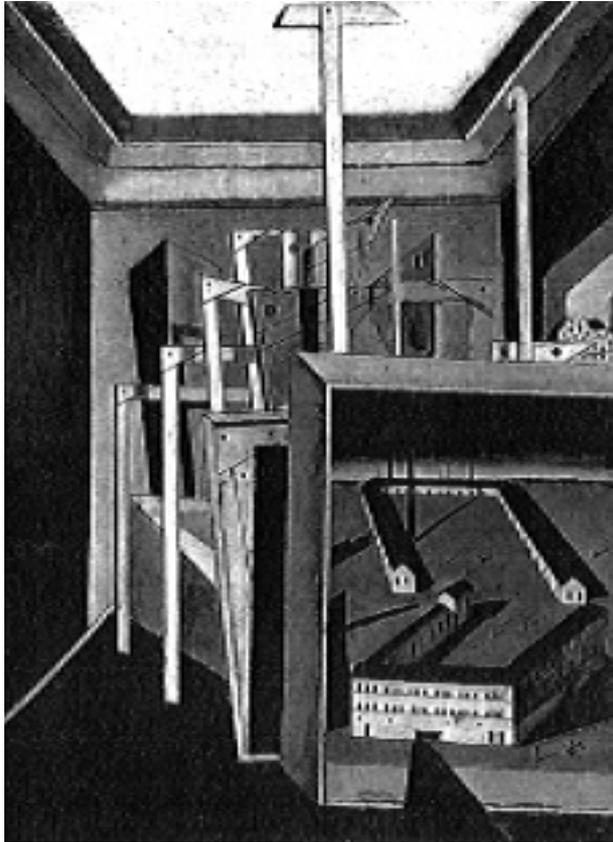


HOERLE



KUBICKA

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.

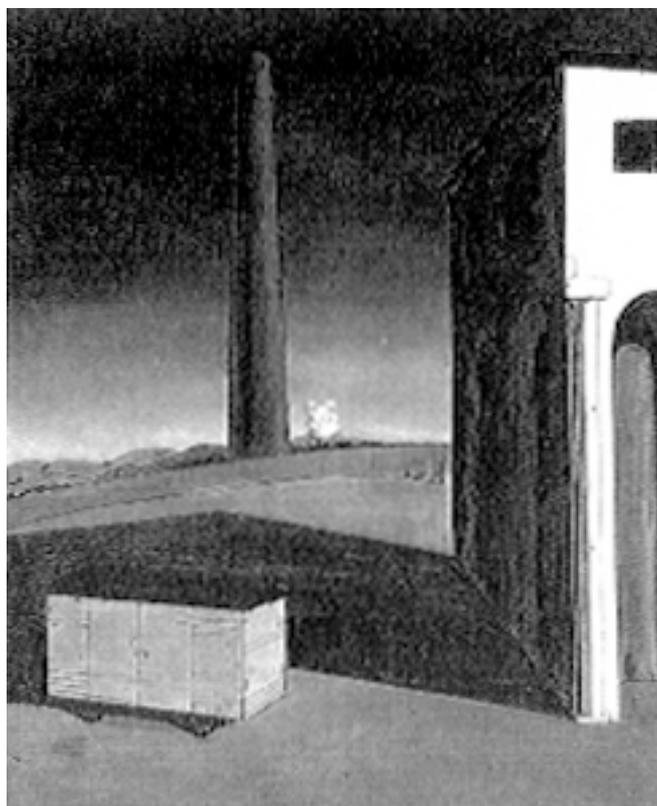


DE CHIRICO



SCHLEMMER

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



DE CHIRICO



FEININGER

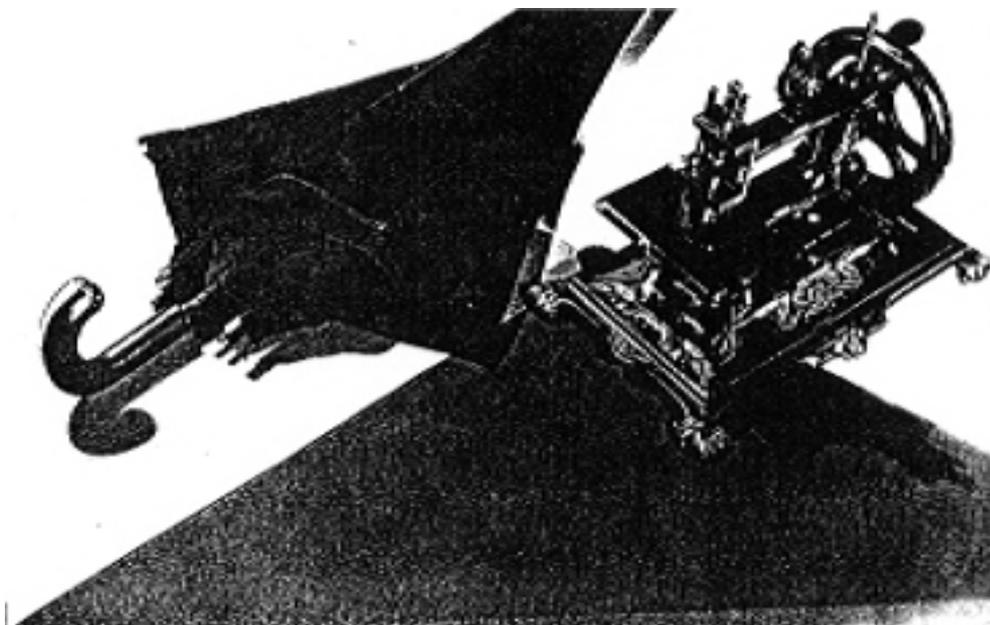


FEININGER



FEININGER

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



MAN RAY

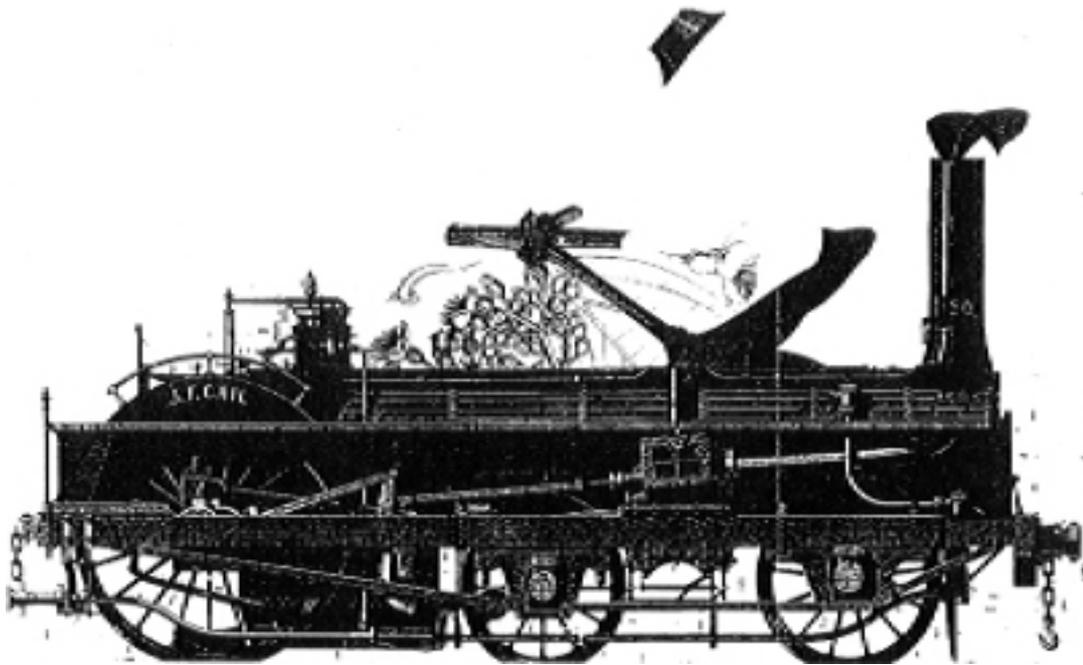


KLEE

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



OSCAR DOMÍNGUEZ



MAX ERNST

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



DALÍ



DELVAUX



MAGRITTE

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.

Son cuadros dentro de cuadros, cuadros contrastados, articulados, en una unidad equilibrada".⁸⁸

La atmósfera surrealista se respira más en su serie táurica. Un surrealismo impregnado siempre de un potente simbolismo que nos recuerda, en ocasiones, a Delvaux, así como a Moreau, Puvis de Chavannes, Sérusier, Gauguin o los Nabis en Francia, Böcklin, en Suiza o Burne-Jones en Inglaterra, artistas de los que nos habla apasionadamente el pintor. Oscar Domínguez tiene una obra titulada "Máquina de coser electro-sexual", (1934), pero cuando Luis Badosa recurre en 1979 a representar una máquina de coser acaba convirtiéndose en una "Máquina de coser estructuras lumínicas constructivistas". Las connotaciones eróticas no surgen hasta la serie táurica iniciada en 1982, cuando de un poste de tendido eléctrico surge la energía que penetra en el interior del toro generando elementos mecanicistas y eróticos en una obra que el pintor titula "Tauro-ero-energímetro " .

Entrando ya en la plástica americana y llevados de sus comentarios más emotivos, hemos cuanto menos de referirnos a Joseph Stella y a sus personales visiones del puente de Brooklyn que marcan un hito importante en la historia del arte americano, tanto por la simbología de modernidad de esta osada construcción, como por el avanzado carácter plástico de aquellas pinturas.

Bilbao tiene también puentes especialmente relevantes como los levadizos del Ayuntamiento y Deusto, o el colgante de Las Arenas, reflejados por una buena pléyade de artistas locales. En los 70 se construye el de La Salve y posteriormente el de Rontegui. Luis admira estas construcciones como las de Calatrava, Javier Manterola, Fernández Casado... que construyen excelentes obras de ingeniería de singular belleza.

Tan dinámicas y bellas como las curvaturas de los tirantes de hierro de los puentes, resultan también atractivas para el pintor las curvaturas de las cuerdas de veleros, cargueros, o puertos como los de Bermeo (Vid: "Estructuras-4", 1976/77, "Velamen del bergantín Libertad", 1981, "Estructuras-7", 1980), así como las suaves y potentes curvaturas de las nervaciones de las cúpulas. En 1980 pinta "Homenaje a Fuller" que exalta toda la fuerza, especialidad y espiritualidad de este tipo de construcciones, y en 1980 la cúpula del Grand Palais de París.

Y no menos importantes que Stella resultan para el pintor los precisionistas como Charles Demuth y sus representaciones de silos de Lancaster, así como Charles Sheeler y sus panorámicas visiones del complejo industrial de River Rouge que la Ford tenía cerca de Detroit.

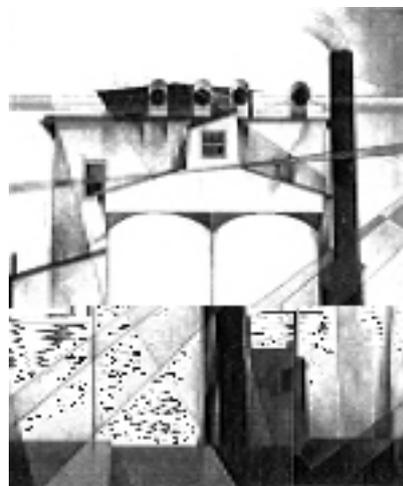
El realismo detallista no ha interesado demasiado al pintor, pero siempre ha reconocido el virtuosismo de quienes han sido capaces de realizarlo. Más que el detalle, el acabado formal de todas y cada uno de los elementos que configuran el cuadro, al pintor lo que le interesa es la luz porque constituye la vida del cuadro, la esencia de su espiritualidad.

⁸⁸. Conversaciones con el pintor, 1995.

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



SHEELER



DEMUTH

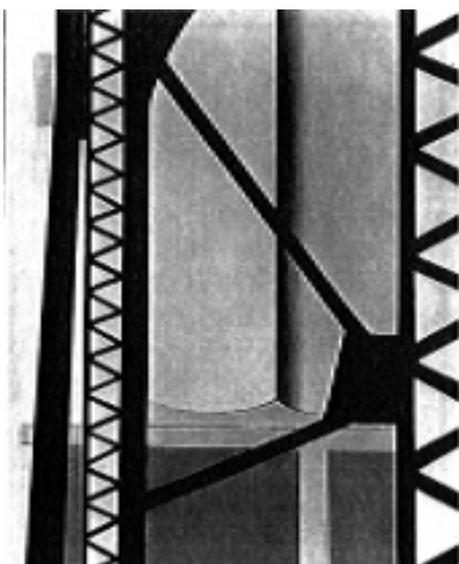


JOSEPH STELLA

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



LOZOWICK

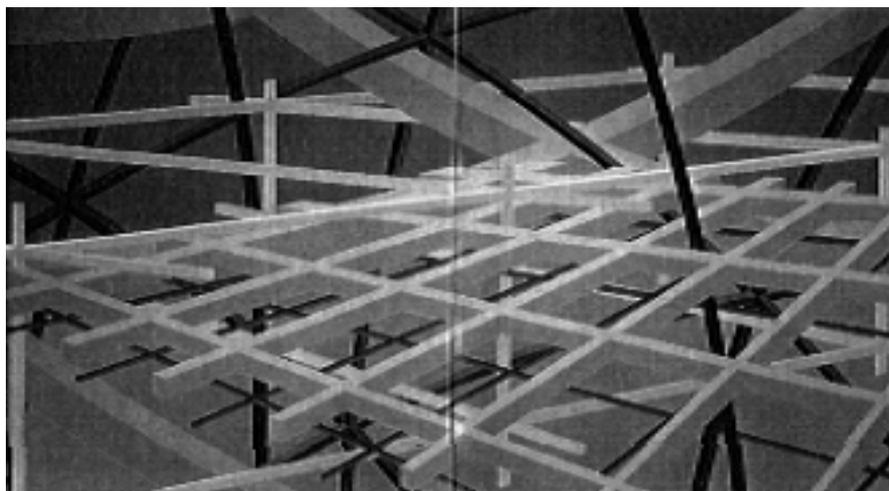


CRAWFORD

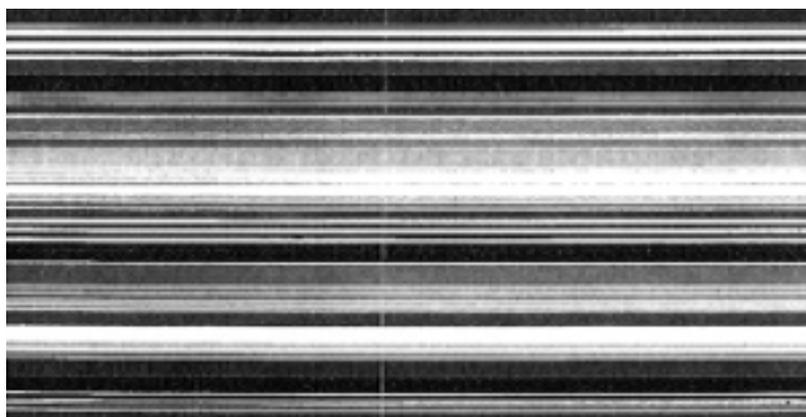


DRIGGS

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



AL HELD



NOLAND



ESTES

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.

"Hay obras que nacen ya cadáveres y el pintor se limita a maquillarlos con más o menos fortuna, adornándolos, en ocasiones, con muchas sedas y flores, pero toda es artificioso. Lo importante es la luz porque, como está escrito en el Génesis, ella es el principio de la vida".⁸⁹

Cuando Luis viaja a Nueva York en 1988 tiene la oportunidad de admirar una magnífica retrospectiva de Sheeler en el Whitney Museum y otra de Georgia O'Keefe, en el Art Institut de Chicago, y conocer de cerca otros precisionistas como Lozowick, Blume, Crawford, Spencer, Ault, Hirst, Driggs o Preston Dickinson.

La pintura de la "American Scene" recurre a veces también a formas industriales en sus murales pero, para el pintor, los muralistas mejicanos superan a los americanos.

De los hiperrealistas americanos actuales el pintor admira a Richard Estes tanto por sus reflejos como por el interés que, en ocasiones, tiene también por temas vinculados a la industria, como el magnífico puente de hierro que pudimos contemplar en ARCO-1995, y, entre otros, cabe citar también a Al Held conocido gracias a una publicación que le comentó su compañero Agustín Reche.

En cuanto a artistas españoles contemporáneos, tema en el que Luis Badosa ha investigado también, podemos citar a los valencianos Anzo y Quero, así como al catedrático de Dibujo, Francisco Echauz, con el que le une una sincera amistad y profunda admiración por su obra.

Cuando Luis expone en Madrid (1977), en las Salas de la Dirección Gral. del Patrimonio, conoce personalmente a Juana Francés que exponía sus cabezas configuradas a partir de materiales electrónicos de desecho. Ángel Orcajo expondría también en el Museo de Arte Contemporáneo sus estructuras industriales y de obras públicas con las que evidencia su compromiso crítico.

En 1987 Antonio Lorenzo expone sus personajes mecanicistas en la Galería Soledad Lorenzo y posteriormente en la Capilla del Oidor de Alcalá de Henares, muestra su obra gráfica construida a partir de curiosos artilugios mecanicistas.

Elena Santoja participa con sus ingravidas fábricas en la exposición que el Banco de Bilbao organiza para el Museo de BB.AA. de Brasil.

Enrique Queipo presenta en Málaga sus visiones utópicas y fantasiosas construcciones industriales, y Pilar Gómez Cossio, que vive y trabaja en Roma desde 1992, ha presentado últimamente, una serie de trabajos inspirados en una particular visión del tema ferroviario y los viejos "docks" de la capital londinense.

Dos figuras internacionales podrían cerrar esta breve incursión por el panorama español: José M^aRiera Aragón que centra casi toda su creación plástica en unas máquinas voladoras donde el protagonismo recae fundamentalmente sobre la hélice, la ruedas y el

⁸⁹ Conversaciones con el pintor, 1995.

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.

REFLEJOS MACROESTRUCTURAS CON VENTANAS DEL 2 C.V.

1973/74 Óleo sobre lienzo, 162x130 cm.



PARACAIDISMO

1970/71. Mixta sobre tabla, 116x60 cm.



REFLEJOS MACROESTRUCTURAS -7

"Reflejos Estructuras Industriales"

(Altos Hornos sobre camión rojo)

1973/74. Óleo sobre lienzo, 170x170 cm.

Col. M.N.C.A.R.S. (Reina Sofia), Madrid.

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



PAISAJE -3
(Neblina matinal sobre Bilbao).
1971. Óleo sobre tabla, 30x36 cm.



PAISAJE FERROVIARIO BILBAÍNO CON LOCOMOTORA VERDE.
1971. Mixta sobre tabla, 102x117 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.

timón de cola, y Wolf Vostell que sin ser español, vive y trabaja aquí y muchas de sus creaciones están vinculadas a lo industrial.

En el campo tridimensional, además de los ya citados, podríamos añadir -a su juicio- a: Abad, Carrillo, Marqués, Rom, Sinaga, Torres...

Y centrándonos ya en el País Vasco hemos de destacar la obra de Agustín Ibarrola y los nombres de algunos de sus compañeros de Facultad que han tocado también circunstancialmente el tema, como es el caso de Agustín Reche, Lazkano, Tamayo, Iñaki Bilbao, Iñaki Bengoetxea, David García, Elorriaga, Hurtado, Grupo Mostra... El pintor, sin embargo, no puede dejar de hablarnos de la fábrica de Vázquez Díaz y el puente de Burceña de Arteta, ambas obras en el Museo de Bilbao, y de los magníficos paisajes industriales de Ricardo Gómez Jiménez sobre Altos Hornos de Vizcaya, y tantos otros excelentes pintores como Morera, Guinea, Regoyos, Ugarte, Guiard, Losada, Arrue... y tantos otros que supieron captar magistralmente el espíritu industrial y comercial de esta arteria bilbaína de hierro que constituye la ría del Nervión.

No son pocos pues los artistas que tienen en cuenta el interés de las formas industriales para concebir sus creaciones, Luis Badosa se acercó a ellas porque vivió entre ellas y elaboró un lenguaje plástico característico que lo distingue, además de interesarse, teóricamente, por el tema iconográfico que le ha llevado a desarrollar varios proyectos de investigación.

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.

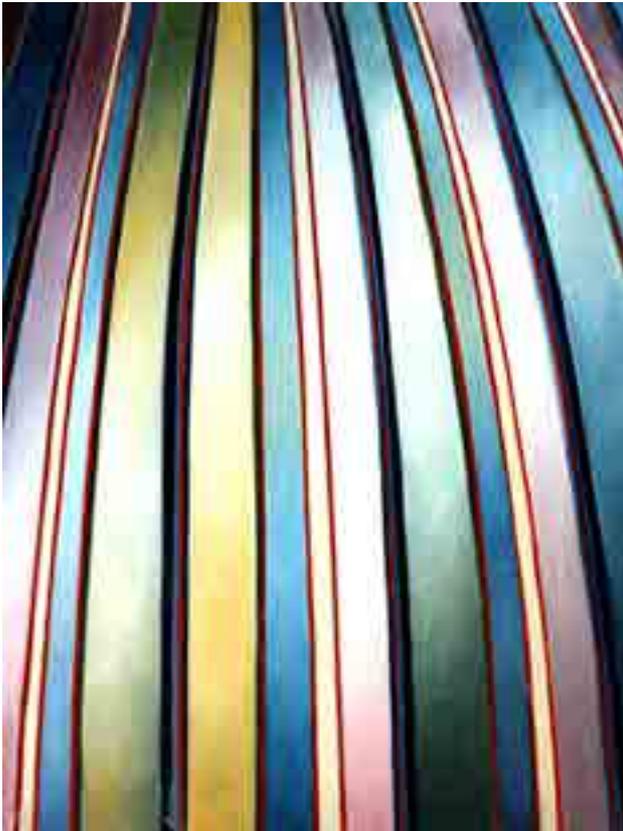


ESPACIO LUMÍNICO
(Puerto de Pasajes)
1979. Óleo sobre lienzo, 104x84 cm.



**MÁQUINA DE COSER
ESTRUCTURAS LUMÍNICAS
CONSTRUCTIVISTAS**
1979 Óleo sobre liezo, 100x81 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. PRIMERO: Aproximación histórica a su obra.



HOMENAJE A FULLER
1980. Óleo sobre lienzo. 116x89.

ESTRUCTURAS -7

"Tela Marinera"

1980. Óleo sobre lienzo, 85x121 cm.



CAPITULO SEGUNDO

FORMA, COLOR Y EMOCION

CAPITULO II

FORMA, COLOR Y EMOCION

Apariencia formal e intención expresiva.

La estética, sea pictórica o de cualquier otra naturaleza, tiene un doble basamento racional en el que sustentarse. Unas razones son formales, ideales otras. La terminología puede ser diversa para aludir a estas dos realidades. Hildebrand utilizaba, tanto para pintura como para escultura, las expresiones de valor arquitectural y valor formal, y D'Ors las de valores espaciales y expresivos, pero siempre se dan los dos. En última instancia, ni siquiera la expresión más etérea y vaporosa deja de parecer, en cuanto se concreta en realidad plástica, un lugar en el espacio. Por contra, ni siquiera la forma espacial más simple o minimalista está desposeída de algún indicio, huella o sugerencia de dicción, es decir, de un cierto valor expresivo racional. Los estilos, tendencias o escuelas, a lo largo de la historia del arte, son la distinta ponderación, el peso diverso que da atribuciones al valor formal o ideal de su respectiva producción estética.

Las denominaciones mismas de las tendencias que desde las postrimerías del XIX abren la puerta a las vanguardias y al arte actual, ya denotan el empeño de acentuar el elemento formal para forzar la sensación, el impacto emotivo y sensible inmediato. Los términos de impresionismo o expresionismo así lo quieren indicar con claridad. Otras corrientes pictóricas de este siglo, sino en el nombre, lo atestiguan en una intención transgresora y de revulsión emocional que confiesan claramente en sus manifiestos. Algunas de tales corrientes persiguen la pura y simple provocación que genere una reacción emotiva de rechazo o admiración por parte del espectador.

Las grandes revoluciones pictóricas, desde el Renacimiento hasta los albores del Arte Contemporáneo, han sido golpes pendulares de emoción frente al exceso y rigor del racionalismo pictórico del período precedente. La suprema perfección técnica y racional a que había llegado la pintura renacentista, encuentra pronto su antagonismo en los seguidores del manierismo del XVI y del barroco más tarde, que se complacen en aliviar los ideales de claridad reposada, de equilibrio y de absoluta perfección que identificaron el hacer del Renacimiento. Frente al mundo seguro, diáfano y definitivo pensado por los valores clásicos de la pintura del XV, el manierismo ("maniera", estilo, modo en la terminología de Vasari) ya sin la connotación peyorativa con que, al igual que el Barroco, se ha utilizado el término, explora los campos de una mayor emoción formal, se complace en lo insólito, lo desconcertante o incluso lo artificioso que, en ocasiones, alcanza cotas máximas de eficacia estética. Todos los elementos del lenguaje pictórico son sometidos a esa pasión emocionada y directa.

Los cuerpos se alargan, se retuercen en complicados giros, se estiran con ímpetu místico, adquieren consistencia pétreo o tienden a desmaterializarse. Con una motivación semejante de expresión y emoción, la luz o el espacio coadyuva también al mismo fin. Se

SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.



FÁBRICA DE LAS CORTS - BARCELONA
1969. Óleo sobre tabla, 41x34 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP.SEGUNDO: Forma. color y emoción.

complican los escorzos, las composiciones evitan las estructuras de perfección simétrica, y se concentran, se fugan o dispersan, en una clara oposición al racionalismo renacentista.

La perfección clásica y el academicismo neoclásico del siglo XVIII, con la precisión y el carácter analítico del dibujo, que inmoviliza el movimiento, había de desatar también, por reacción, la pintura romántica del XIX, que supone, ante todo, un estado de exaltación en donde no es concebible la serenidad, el reposo o la perfección formal del neoclásico. Es una exacerbación pasional, una huida de lo real hacia lo imaginativo, que a modo de impulso actúa como acicate del alma. Pero la consumación de la gran revolución pictórica que llevarla a primer término los elementos de pura impresión anímica atmosférica, la realizaría el impresionismo, que añadió a la representación la idea de instantaneidad, mediante la técnica de pinceladas sueltas, pequeñas, perceptibles y superpuestas, y una preferencia por los fenómenos más fugaces de la naturaleza. El amor por el paisaje, por la captación pictórica de atmósferas, supone ya un acercamiento a la riquísima gama de emociones que proporcionan lo exterior, la plena luz y el aire abierto, frente al fino rigor conceptual del trabajo en estudio. Y sobre todas las cosas la emoción de ambientes, tan anímica y espontánea que podía decirse que fue casi casual el descubrimiento de la nueva técnica, y casual la circunstancia que determinó aquella pasión por la captación de la atmósfera y la luz y su carrera cambiante e imprevisible sobre el objeto real de la representación. Renoir y Monet consideraron de interés pictórico un lugar como la Grenoullere, una islita en el Sena, y ambos resultaron tentados por la ilusión de captar el mariposeo lumínico de las aguas y el movimiento de las manchas del sol sobre el follaje y el río. Pero la eliminación de los volúmenes corporales y de las formas definidas del objeto que aquella luminosidad sumía en un contorno incierto, determinaron la creación de una escuela que perseguía la emoción cambiante, efímera y en gamas riquísimas de color. Era la impresión, la emoción máxima alcanzada a través de efectos lumínicos.

Pero como casi todos los caminos en el arte, el nuevo fenómeno llevaba en si el estigma de su próxima consunción. La evanescencia de las formas que impone la introducción de atmósferas y luces que hacen difusos los límites del objeto de representación y, sobre todo, la corriente post impresionista que con el puntillismo de Seurat y Signac, concluye por difuminar el elemento formal la yuxtaposición sobre la tela de pequeños puntos de color puro para conseguir una mezcla óptica, reduce a sólo vagas siluetas la rotunda presencia del objeto en la naturaleza. Cézanne retama la realidad y para asegurarse de su firmeza en la estructuración general del cuadro, exagera los elementos estructurales de la misma, que establecen ya el futuro germen de las intenciones estilísticas del cubismo, que adquirirá carta de naturaleza un año después de la muerte del pintor.

Todos los elementos enunciados son necesarios para una aproximación coherente a la obra de Luis Badosa. Tras el montaje del singular espectáculo cromático de sus construcciones fabriles y estructuras industriales - por citar sólo una de sus etapas más representativas - está su sensibilidad para sugerir, a partir de ese artificio, el secreto más profundo y recreado de cuantos se ocultan en sus apariencias pictóricas. Hay siempre una clara dualidad de representación y de intención, en las apariencias formales y

SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.

expresivas sugeridas en su pintura. Es permanente la sinceridad de su temática que se convierte así en expresión de su propia emoción. Le arrebató la captación de atmósferas, la introducción de los reflejos que son, en parte, unos elementos recurrentes y objetivos que el autor utiliza para destacar su propia presencia subjetiva. Le emociona la soberbia pujanza de las estructuras industriales que le sirven como elemento primordial para la construcción del cuadro, ya sea en su serie iconográfica industrial o en sus trabajos de la serie táurica. Siempre hay una permanente preocupación formal, pero también una preocupación expresiva, ideal, reveladora de los significados y las razones del pintor. Es la suya una apasionada pintura de razón, donde emoción e intención se ensamblan para la armonía general del cuadro. Si las atmósferas son un elemento de impresión emotiva, las estructuras lo son de construcción meditada y racional.

Es ahí donde la pintura de Badosa acentúa sus características de equilibrio y misterio como consecuencia de su inagotable capacidad para la paradójica dualidad. Dualidad como resultado inevitable del ensamblaje entre lo emotivo, lo formal, y el valor expresivo de cuanto encierra su realidad recreada y personal. Porque los paisajes de su pintura -exclusión hecha de los primeros tiempos tras su paso por Bellas Artes- no son nunca paisajes, ni son fábricas sus industrias, ni pintura taurina su serie táurica, ni en general su representación formal guarda sino una lejana relación con el referente figurativo.

En el plano formal, lo insólito de sus construcciones y de su tratamiento del color nos remiten siempre al impacto emocional. Badosa nos produce este impacto por la fuerza de sus poderosas estructuras pictóricas, sobre un fondo desnudo y plano. Quiere que nos fijemos en sus esqueletos férreos, como elemento de base con el que aquietar nuestra sensibilidad. Y quiere, con su conocimiento del valor de los contrastes, que nos resulten de impresión inmediata los cortantes perfiles de la luz y la sombra. En las siluetas enigmáticas y algo apocalípticas de sus estructuras, en la disforme confusión y entrecruzamiento de sus formas, late permanentemente la intención de comunicar a la vez, una presencia y una ausencia. Otra vez entramos en esa permanente dualidad del pintor, que utiliza todos sus recursos, no para desplazar la realidad sino para situarla en el centro mismo de nuestra impresión pero todo eso es el efecto sensible y formal inmediato. ¿Qué hay después?, ¿Cuál es el elemento racional, expresivo que se esconde tras la apariencia del cuadro?, ¿Cuál es el verdadero significado, su intención consciente en sus persistentes reflejos, de esos lienzos que al tiempo que nos descubren lo que encaramos, pretenden también mostrarnos la realidad a nuestra espalda?, ¿Cuál es la simbología de esas composiciones estructurales que él lleva desde el puro arabesco al constructivismo fabril o al linde mismo de la abstracción geométrica?. Es necesario distinguir la forma de la expresión, la emoción de la razón. Sólo así será posible una aproximación al verdadero sentido y alcance de la obra de un artista que piensa con la cabeza lo que va a ejecutar y pinta con el corazón.

El color como esencia y la luz como pasión.

Es claro que el dibujo puede constituir un elemento de fuerte expresividad emocional que la pintura ha utilizado a lo largo de la historia, pero sabe Badosa que,

SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.



ATMÓFERAS-5
(Patio cuartel de sanidad).
1970. Óleo sobre tabla, 100x73 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP.SEGUNDO: Forma, color y emoción.

como opción contemporánea, la gran batalla de la emoción en la pintura se sustenta, en el color. Es curioso constatar que, pese a la permuta de los diversos objetos de su representación, desde los primeros tiempos académicos hasta sus últimas pinturas táuricas, el color, en lo esencial, ha permanecido casi inalterado a lo largo de los años. Han variado los grandes temas o motivos que separan las diferentes etapas de su devenir pictórico. Han variado sus arquetipos de representación, su paleta apenas ha variado. Las tonalidades y armonías de su más reciente producción, nos refieren al color de sus primeros desnudos o de sus primeros bodegones de su etapa de formación. Éstas son unas obras en las que el color hace inconfundible la huella de su paleta, que se mantiene firme en la lumínica visión cromática de un principio. Es como una huella inalterable, como los ritmos muy semejantes de una caligrafía, o los pulsos inalterados de un dibujante. El color es en Luis Badosa el más persistido y característico de sus ritmos y ni siquiera las fábricas de su personalísima etapa industrial, podrían definirle mejor. Tampoco podría ser de otra manera ya que es el color de su propio ser, de su propia actitud vital, abierta, extrovertida e ingeniosa; de su equilibrado talante y de una rotunda y sincera expresión de criterios manifestados siempre en tonalidades coloquiales y abiertas, como grandes zonas lumínicas de color. Como si llevase aun en la retina, un no sé qué prendido de la luz de su Garrotxa y de su Mediterráneo natal.

Es difícil caminar por la vida, y más difícil todavía transitar por los senderos del arte, sin que no acabemos por hacer propias muchas de las sensaciones recibidas. Las influencias son lógicas en cualquier plástico, y su asimilación, indispensable para seguir trabajando. La historia de cada artista debe ser la historia de un dilatado recorrido de asimilaciones. El artista debe estar siempre abierto a cuantas influencias le puedan llegar, pero con la necesaria madurez para asimilar lo esencial de lo que de tales experiencias pueda interesarle.

Badosa pudo tener afortunadamente muy ricas y sugestivas influencias a través de los artistas que admira y de los que habitualmente me habla con especial cariño. En su juventud admiró a pintores que fueron sus maestros, o aquellos otros que provocaron su decidida vocación para hacerse pintor. Admiración por la potencia cromática y transformadora de Mir, por las transparencias atmosféricas de Cabanyes o Pascual, por la luz reflexiva de Mompou o Amat, por las luminosidades de Vayreda o Berga i Boix, por Urgell, Rusiñol, Rigalt o Anglada Camarasa ... por citar sólo a los catalanes. Como se ve, demasiados como para que no sea una admiración genérica, y más que influencias directas, representan concomitancias con la fuerza lumínica de una tierra común. Sin duda, el pintor ha admirado la clara transparencia de su coloración meridional. Todas estas admiraciones y otras tantas que podrían traerse a colación, explican el hecho de que sea la luz la que lleva grabada en su retina y en su emoción, y la que determina la personalísima coloración de su obra.

Su obsesión por la luz, y más exactamente por la captación de atmósferas - al compás de su admiración por Goya y Velázquez, o por la pintura holandesa del XVII - es uno de los patrimonios más propios del autor. La peculiar coloración de sus formas está tan enraizada en su personalidad, y tan traída desde su infancia mediterránea, que sigue proyectándose aún fuera de su ámbito territorial de nacimiento. Las brumas del Norte peninsular podrían haber marcado su paleta hacia coloraciones más frías y difusas

SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.

pero, con excepción de algunos paisajes atmosféricos bilbaínos, continúa aplicando las gamas de su coloración vital a las grandes construcciones industriales o a los cuadros de su serie táurica.

Luis Badosa se siente en su tierra de adopción subyugado, no por el paisaje, al que sólo accede de manera ocasional por un corto periodo, sino por las estructuras industriales y grandes complejos fabriles; es decir, por un añadido del hombre que transforma la realidad del entorno ecológico. Es verdad que como obra humana que son, las fábricas y las grandes máquinas de producción, debieran hacer parecer más nuestro, más próximo el paisaje, sin embargo, la naturaleza misma del complejo fabril, el ambiente agresivo e inhóspito de la actividad de producción, la contaminante suciedad y la atmósfera espesa e irrespirable de su halo, deshumanizan el paisaje en que se asientan.

La intención del pintor no es la de testimoniar la existencia del mundo industrial que le rodea, sino la de transformar radicalmente esta realidad a través fundamentalmente del color.

Esa coloración tan peculiar a la que Luis Badosa no renuncia ni ante el paisaje industrial, es lo que ha dado lugar a interpretaciones varias sobre el alcance y contenido de su plástica fabril. Incluso se ha idealizado sobre- el aspecto y el afán del artista en mostrarnos una propuesta formal ideal de ese mundo fabril. Dice Sureda⁹⁰ que la realidad que el pintor intenta transcribir en sus telas, no es una realidad simple. El entorno fabril no es válido para Badosa. Existe pero no debiera existir así. Por eso -según el profesor de la Universidad de Barcelona- el pintor no cree que las fábricas deban exaltarse en aras a los humos que cubren el cielo, al tiempo que rompen la monotonía de la naturaleza. Muy al contrario, las fábricas, las dragas y gánguiles, gabarras o muelles y, en general, la compleja acumulación de tales construcciones, perturban un deseable acontecer para el hombre, y eso, tanto para quien trabaja en ellas y se agobia en su agresivo espacio de producción, como para todo hombre que ha de resignarse a la permanente condena de ese degradado telón de fondo en su vivir de cada día. Resultaría así que Luis Badosa se alza contra cuanto rompa la relación armónica del vivir del hombre, contra cuanto le supera y hace de su hábitat un triste lugar inhabitable, sustrayéndole el color a la naturaleza y, evitando cualquier tipo de expresión vivencial.

Es por todo ello que Badosa - según concluye el profesor Sureda -, no quiere transcribir lo que ve ante si, ni aquello por lo que sufre, sino lo que le gustaría ver al tiempo que disfrutar. No son las fábricas de Luis Badosa las que existen, sino las que debieran existir. Son así como el paradigma, como la bella utopía de una realidad distinta y enriquecida. Reconoce Sureda, sin embargo, que el artista acude a la transformación cromática de la realidad sensible, haciéndola vivir en otro espacio.

Otros analistas⁹¹ de la obra del pintor, se preguntan acerca de si la carga social que sus obras industriales insinúan, ha sido un objetivo consciente e inicial del artista, o

90. J. Sureda. "Badosa". Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1979, pp. 21 ss.

91. Vid. en Bibliografía escritos de Frco. J. Sánchez Ortiz, Ana M^a Guasch, J. Millicua y J. Sureda.

SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.



VENTANAL -2
1973. Óleo sobre lienzo, 162x97 cm.
Col. Induban (BBV.), Barcelona.



VENTANAL -2
1973. Óleo sobre lienzo, 162x97 cm.
Col. Induban (BBV.), Barcelona.

SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.

por el contrario, duda Francisco Javier Sánchez Ortiz, ¿queda su labor en la experimentación con el color, con la composición en una utilización de paisaje industrial como elemento típico y fuente de inspiración de ese peculiar sentido de la belleza?, ¿o es incluso un canto exaltado y vehemente a la técnica y al progreso en una línea pareja a la de los constructivistas?.

De algún modo, Ana María Guasch parece aceptar estas interpretaciones cuando considera que Badosa parte de una realidad modificada por la luz o el color que, en sus macroestructuras responde a un planteamiento cósmico en que la pintura es la traducción de una realidad existente, que el pintor ha desreferenciado y convertido en modelo paradigmático de otra realidad.

José Milicua sustenta la tesis según la cual Luis Badosa ha renunciado a todo registro realista o naturalista mediante una iluminación unívoca y una coloración caliente de filiación pop que coadyuva a la monumentalidad.

Algunos de los autores citados, atribuyen también al pintor una intencionalidad social y utópica en sus persistidas estructuras fabriles. No obstante cualquiera que sea la opinión acerca de la intención o el fondo de su pintura (elemento ideal), resulta clara la coincidencia de todos los criterios en considerar que la transformación del objeto exterior, su recreación, se produce básicamente a través del color. Para Sureda, Badosa acude al elemento cromático para lograr la transformación de la realidad. Se refiere Ana María Guasch a una modificación de la realidad a través de la luz y el color. Y Milicua abunda en idéntico aspecto, al considerar que la huida de Badosa de todo registro naturalista, se realiza a través de una iluminación y una coloración peculiar.

Es necesario destacar la importancia de la luz y el color, como elemento formal, en la obra de Badosa. Una utilización colorista de amplia gama, a la que el autor no puede substraerse, ni siquiera ante una realidad de humos y brumas, en las antípodas climáticas y paisajistas de su panorama de nacimiento. Joan Sureda afirma que "el artista utiliza las mismas formas, las mismas estructuras que se yerguen junto a la ría bilbaína, pero varía su definición cromática, y lo que es primordial, el ambiente en que aparecen inmersas; es decir, las hace vivir en otro espacio".⁹²

La importancia del color en Luis Badosa debe corresponderse con una especial atención de ese elemento emocional. Su paleta se caracteriza por un cierto predominio de colores calientes, en gamas próximas a coloraciones saturadas, que él aplica, en ocasiones, de forma plana, creando efectos próximos, en apariencia cromática, a ciertos representantes de la corriente pop. No obstante los colores fríos aparecen también abundantemente en sus pinturas y diríase que el armónico equilibrio del contraste caliente-frío sí es una constante característica de su obra, como lo es su particular gradación valorativa con la que evidencia la presencia lumínica.

Ya se ha dicho y lo corrobora Ángel Marsá cuando escribe: "que la luz -el color-, no es en Luis Badosa la luz de Bilbao, sino la luz mediterránea transportada al País

92. J. Sureda, o.c.; 1979, pp. 22.

SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.

Vasco por el mágico medio de su paleta".⁹³ Los colores se ordenan en su obra no como una mimética traslación de la realidad, sino como una realidad propia y distinta, diferente de la realidad visible del nuevo entorno bilbaíno.

Su etapa de formación (1965-1970) es un período de cierto predominio de los colores calientes, atemperados siempre por una gran mancha azul, del celeste al ultramar oscuro. A principios de 1970, en sus paisajes atmosféricos (alrededores de Barcelona, el Maresme, o paisajes de su comarca natal) prefiere hacer predominar sus tonos fríos, que considera más apropiados para la captación de esas transparencias de atardeceres, amaneceres o paisajes de otoño, horas y estaciones muy propias de una sensible personalidad cromática. Hay un predominio de azules en gamas no saturadas, con la compensación de otras coloraciones armónicas ajustadas a sus valoraciones lumínicas.

Durante su estancia en Zaragoza (1970) retoma, y aún exagera, el calor de su coloración académica, en la captación de las atmósferas de canícula propias de las áridas tierras de Aragón. Títulos como "Atmósfera de calor-fuego", son suficientemente expresivos de la fuerza de sus amarillos y naranjas derritiéndose al sol. Regresa nuevamente al predominio de los fríos en la captación de las atmósferas urbanas bilbaínas (1971). Tonalidades muy bajas en rosas, grises y azules, que parecen marcar, lenta pero decididamente, el final de un permanente movimiento pendular en la búsqueda de su color. La indiscutible madurez cromática del pintor aflora, por fin, resuelta y sin titubeos, a partir de 1974. Sin embargo, no hay en estos años un predominio claro de uno u otro grupo tonal. Su etapa de reflejos es quizás la de más ponderado equilibrio, aunque también con muestras aisladas de cuadros entonados enteramente, unas veces en fríos, y otras en calientes.

No es exacto hablar de una "etapa de reflejos", por cuanto este recurso es una constante en la obra del pintor, desde sus paisajes barceloneses a su período estructural y taurino. Pero al hablar de "etapa de reflejos" nos estamos refiriendo a toda su producción barcelonesa que gira en torno a sus paisajes de la Plaza de Cataluña y Ramblas, en donde el reflejo constituye su principal preocupación, convirtiéndose en el protagonista del cuadro. La etapa industrial no hace sino enriquecer después, esa síntesis espléndida y ponderada de color que ya se iniciara en la Plaza de Cataluña. Masas amarillas se equilibran con espacios de tonalidades verdes, o más frecuentemente azules, un color característico en su paleta. Es la eterna y reiterada presencia del azul en las composiciones del artista.

Badosa desarrolla una síntesis cromática conciliadora de la idea de emoción con su ponderado racionalismo. No hay un solo tono dejado libremente al azar. Quiere que sus pinturas vibren a través del color y piensa e investiga hasta la total armonía cromática del cuadro. Un equilibrio que en Badosa es el resultado de una insistente disciplina para evitar que la obra se le extravié al compás del solo impulso emocional. Es así que incluso cuando en sus estructuras industriales introduce su toro, también arquetipo, no se deja arrastrar por el color propio del acontecimiento taurino, un espectáculo cuya esencia es

93. A. Marsá. "Luis Badosa, pintor de Bilbao". Revista JANO . Las Artes, nº 162, 31-1-75.

SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.



ESTRUCTURA -1

"Reflejo Lumínico".

(Homenaje a Mondrian).

1976. Técnica mixta sobre lienzo, 162x130 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.

el abigarrado predominio de los colores más calientes de la paleta. También ahí, como en la etapa de reflejos o macroestructuras, frena los impulsos del color en ese permanente equilibrio que otorga al cuadro.

Las gamas de los colores fríos son, en ocasiones, de tan baja gradación tonal, que sirven sólo como contrapunto y alivio a un excesivo fulgor cromático. Así, el efecto en el ánimo del contemplador es siempre de emoción contenida pero esperanzada. Se separa, tanto de lo riguroso, lo frío o aséptico pictórico, como de lo arrebatado. Es el evidente logro de un nuevo equilibrio plástico a través del color. Ese mismo juego compensatorio es el que hace que frente a la tinta casi plana del cielo -sobre todo en su etapa industrial- la forma cobre una insospechada sensación de relieve, más sorprendente aún, si se tiene en cuenta el carácter aparentemente plano de su tonalidad general.

Esta aplicación cromática aparentemente plana en alguna de sus obras ha hecho que se destaque una cierta connotación cartelística. El cartel como elemento integrado al decorado diario de la vida actual, ha desempeñado un papel determinante en el arte actual y, a través de él, se ha ejercido una determinada influencia en cierto realismo europeo, que ha encontrado en este medio uno de sus elementos más directos de inspiración.

Como escribe el pintor: "el color influye en nuestras vidas porque tiene una acción sobre nuestro subconsciente mucho más importante de lo que en principio pudiéramos pensar".⁹⁴ Así, no es de extrañar que Badosa se vuelque en ese aspecto de su pintura y haga del color un elemento básico y sustantivo para la transmisión de sus sentimientos. No sólo alterna las compensaciones de su paleta, sino que lo hace en un permanente equilibrio de masas cromáticas, en que las tonalidades frías y calientes aseguran la armonía del conjunto compositivo de su pintura.

El cartelismo utiliza la tinta plana como recurso para atraer la atención del público y, en cierto modo, esa es también la finalidad cromática del pop art, como medio facilitador de la identificación del público con el objeto representado. El color es en ambos casos, un medio de aproximación popular. La finalidad del color plano en Luis Badosa tiene, sin embargo, un sentido bien distinto. Él no exige una mirada ni pretende simplificar su pintura a los ojos del gran público. Sus tintas planas son el resultado de un elaborado proceso de síntesis.

Pretende el pintor la acentuación de sus formas, que su "realidad pictórica" viva de por sí y que el color sea el elemento sobre el que se sustente el objeto de representación. Aunque Badosa es un colorista en el sentido de su dominio técnico y de la rica gama que utiliza, no es el color un fin en sí. Sólo es el soporte más adecuado para que vivan y se agiganten sus formas. Es sobre esas coloraciones planas y sin textura en donde resalta y se valora la riqueza y el poder de la forma. Tintas planas que se combinan en luces y sombras, y se entrecruzan para producir nuevas coloraciones de

94. L. Badosa. "Simbología del color en los toros". Ponencia. Cursos de Verano U.P.V. San Sebastian, 1991.

SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.

ESTRUCTURA LUMÍNICA ESPACIAL - 4

1979/93. Óleo sobre lienzo, 104x169 cm.



SEGUNDA PARTE - CAP. SEGUNDO: Forma, color y emoción.

intersección, hasta lograr, en base al color, la sorprendente potencia y grandiosidad de sus construcciones. Las tintas planas no aparecen en su etapa de formación, ni en sus paisajes barceloneses o zaragozanos, ni siquiera en sus primeras atmósferas bilbaínas. Aparecen decididamente a medida que avanza en su etapa estructural y macroestructural; a medida que, en un proceso de síntesis de color, descubre que es sobre tintas planas, sobre las que cobran un mayor sentido, relevancia y poder, sus grandes construcciones industriales.

Si bien los conceptos de luz y color pueden llegar a ser sinónimos en el ejercicio pictórico, no resulta fácil una distinción que no sea puramente mental o conceptual. Obsérvese sino la difícil distinción de ambos términos en la obra de los pintores impresionistas, que llevaron su preocupación por la luz hasta fijarla como protagonista casi exclusiva del cuadro, en el que el motivo era un puro recurso circunstancial.

Luis Badosa no persigue, de por sí, la riqueza del color. Para él el color es esencial y emocionadamente luz. Y ésta es la única característica cromática inalterable de su continuada aventura pictórica: la búsqueda de la luz. Esa es la razón de su cromatismo y de toda su permanente preocupación colorista. Esta luz es la que, como oxígeno, hará que se alimenten y cobren vida sus formas. Él titula atmósferas a la luz que deviene de su color. Atmósferas en los paisajes de su etapa formación, atmósferas de su estancia en Zaragoza, atmósferas de su llegada a Bilbao... Y su luz otra vez, en forma de reflejos, ya sea sobre paisajes, sobre estructuras y macroestructuras industriales, nuevamente espacios atmosféricos en que encerrar las construcciones de ese paisaje fabril que le emociona. Quizás, hasta las formas parecen, en ocasiones, ser una excusa de circunstancias. Lo que no es de circunstancias es su obsesión por la luz.

CAPITULO TERCERO

**LA LUZ Y LA FORMA COMO GENERADORAS
DE NUEVOS ESPACIOS, EXPRESIONES
Y EMOCIONES**

SEGUNDA PARTE - CAP.TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

CAPITULO III

LA LUZ Y LA FORMA COMO GENERADORAS DE NUEVOS ESPACIOS, EXPRESIONES Y EMOCIONES

Atmósferas y Reflejos.

Luis Badosa es un pintor figurativo para el que la realidad que nos envuelve sirve de punto de partida para la creación de un mundo personal, articulado con la realidad. El pintor de Sant Joan Les Fonts es un pintor de vivencias; sólo se recrea y pinta aquello que le emociona, en la esperanza de poder transmitir al contemplador esa misma emoción. Sus primeros paisajes convencionales atraen, no tanto por su belleza paisajística intrínseca, sino por la captación de la atmósfera que le imprime carácter y dota a sus formas de un especial y fugaz encanto. Luis Badosa pretende atrapar esa atmósfera con idéntica pasión a como los impresionistas trataban de introducir el elemento lumínico-atmosférico en sus telas. Es el dominio de la impresión, de lo fugaz, de lo emocional, frente a la realidad definitiva de las formas. En este sentido, al menos y durante aquellos primeros años de andadura pictórica, Luis Badosa es un pintor a quien le atrae, no tanto el motivo, sino su tratamiento lumínico. La realidad es un algo relativamente secundario y de mera anécdota pictórica. Si le preocupa en cambio las alteraciones atmosféricas de esta realidad, el espacio envolvente, de la misma. La fase paisajista en Barcelona o Zaragoza pretende la aprehensión del ambiente que es, ante todo, el planteamiento de una vivencia. En ese arrebatado deseo de captar con el pincel aquel mundo de sensaciones, es tal su fuerza vivencial, que puede alterar la propia realidad del objeto. El motivo objetual varía al contacto con una realidad ambiente más fuerte y poderosa que las formas que lo constituyen. Es la fuerza transformadora de la luz, o como el pintor lo expresa en sus títulos, la fuerza transformadora del ambiente, de la atmósfera. A ese descubrimiento subordina el artista su técnica, y se recrea en las más nítidas veladuras de su carrera, lejos de las tintas planas de algunas pinturas posteriores. Delicada pincelada de materia fluida, con la que trata de reflejar los atardeceres de Barcelona, las reverberaciones de un sol canicular en Aragón, o las variaciones de la luz atlántica sobre las húmedas atmósferas de Bilbao.

Ante el paisaje que tiene delante de su casa, cuando a los trece años convalece de su nefritis, es la variabilidad climatológica, lumínica y atmosférica la que se fija en su mente. Aún hoy es capaz de señalar, sobre el paisaje que él compone con cuatro o cinco fotografías acopladas, que completan los 180° de su visión, los puntos exactos por donde el sol salía o se ocultaba en cada una de las estaciones del año. Es capaz de describir con precisión las tonalidades dominantes del estío, del otoño sobre la vegetación sepia y verde pizarra, o del frío de invierno que azulaba la luz y el color de las montañas. Pero más que colores, él describe atmósferas de aquella larga convalecencia. Otros, en la

SEGUNDA PARTE - CAP.TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



ATMÓSFERA LUMÍNICA SOBRE BARCELONA
1969. Óleo sobre tabla, 20x34 cm.
Col. C.G. Sobrino, Orense.

ATMÓSFERA LUMÍNICA SOBRE BARCELONA II
1969. Óleo sobre tabla, 18x31 cm.
Col. G. Rubira, Bilbao.



SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

eterna soledad de la enfermedad, juegan a adivinar rostros y gestos en la cambiante anatomía de las nubes, o las humedades del techo. Badosa jugaba a descubrir las señas de identidad de cada atmósfera, a desvelar los enigmáticos paisajes determinados por sugerentes luces que le cautivan a lo largo de cada día.

Sabemos que son sólo emociones, que son sólo un lejano recuerdo, y que permanecen en el inconsciente durante años, hibernadas, a la espera de salir a flor de piel. Tras dos bodegones y seis o siete desnudos, seguramente de ejecución obligada en la disciplina de Bellas Artes, en el momento mismo en que se abre al paisaje como motivo, la atmósfera se revela de nuevo como su verdadera preocupación, como portadora de lo auténtico, de la verdadera realidad del cuadro. Contraluces, amaneceres, contrastes lumínicos, días lluviosos..., son títulos y objeto de sus cuadros. Montjuich, y el pinar, el cementerio de las Corts y el Camp Nou, son pura anécdota paisajística sobre la que destacar el "ambiente". Ocurre todo esto doce años después de aquella convalecencia ante el balcón de su casa, donde contemplaba la amplia panorámica de su prototípico paisaje.

Pero hay algo muy significativo, que inesperadamente aflora en este mismo año de 1969, casi a punto de concluir su carrera de Bellas Artes, y que constituirá, en lo sucesivo, uno de los elementos más persistidos y recurrentes de su pintura: los reflejos. El pintor observa, no sólo lo que tiene delante, sino el ambiente que le circunda, es decir, el paisaje envolvente con la luz siempre cambiante y en ocasiones cegadora. Descubre Badosa que estos elementos son los que realmente le conmueven y emocionan, no sólo por su efímera belleza, sino porque constituyen la esencia espiritual de su pintura. ¿Cuántos sólo verán montañas y bosques donde, en la aparente realidad, no hay sino montañas y bosques?. ¿El alma de las cosas, no es sólo un algo reservado a la subjetividad enamorada y caprichosa del observador?. En el paisaje de Badosa no está sólo el paisaje, está el paisaje y él. ¿De qué forma reflejar esa existencia, propia, interpretadora, como parte también incrustada en el paisaje objeto?. ¿Cómo introducir, siquiera en reflejo, su propio ser de observador e intérprete?.

El pintor se sitúa como centro de un universo visual donde se refleja toda la realidad envolvente. Seguramente, un recurso inconsciente también, e impensado que, con apariencia casual, va incorporándose sucesivamente al cuadro. En la obra "Reflejos atmosféricos - 1" (reflejos sobre Montjuich, 1969) incorpora el reflejo por primera vez. No hay en su pintura anterior más antecedentes de "reflejos" que un desnudo femenino en espejo convexo, en una esquina de un cuadro realizado en Bellas Artes. En los ventanales del estudio, sobre el cementerio de las Corts, en la sobreposición de los cristales del tren en que viaja por la costa del Maresme, en el marco de ventanas sobre Barcelona, sobre el Tibidabo..., está el reflejo, está su punto de observación, está sobre todo él. Son observatorios desde los que él contempla el paisaje, pero no hay observatorios sin la existencia de un buen observador. Ese es el hombre, paradójicamente ausente pero siempre presente, que está en su pintura. La ventana en reflejo o la ventana en presencia material y un rotundo primer plano, serán un tema repetido, a menudo, en las sucesivas etapas de su obra.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

Hay un instante en que los sutiles reflejos cobran una especial potencialidad de presencia casi física, hasta disputar casi el protagonismo al propio objeto representado. Es la etapa de su vivencia existencial en los cuadros de la Plaza de Cataluña y Ramblas, fechados hacia 1974, aunque algunos de ellos han sido modificados o retocados en fechas posteriores. El aspecto de mayor interés viene representado por el hecho de que ya no estamos ante un mero reflejo de un cristal que se proyecta sobre el frontal de un paisaje. Ahora conviven, en un mismo espacio plástico, los elementos frontales con los existentes a espaldas del pintor, que se sobreponen y se entremezclan con el paisaje. Él crea una nueva realidad, a partir de la acumulación, en un sólo plano, de las realidades representables ante y tras de sí. Es la totalización del entorno del observador, del intérprete. Nos parece muy acertada la consideración del profesor Sureda sobre ese fenómeno de síntesis en un sólo plano, de la pluralidad de realidades que lo componen, aunque no sean apreciables con un sólo golpe visual, sino mediante el recurso formal del reflejo. Esa polirealidad ambiental es la que pretende introducir Badosa, como realidad de su propia existencia personal.

"El hombre es capaz de asimilar y retener ópticamente no sólo aquello que tiene en frente de sus ojos, sino lo que ve si gira la cabeza entorno suyo; las posibles instantáneas puede recordarlas superpuestas;(...).Badosa hace propios tales presupuestos y abandona la realidad presumiblemente absoluta de las cosas, interesándose por una integración de éstas en un espacio común, en un espacio en el que se interrelacionen los distintos elementos conformadores de un entorno".⁹⁵

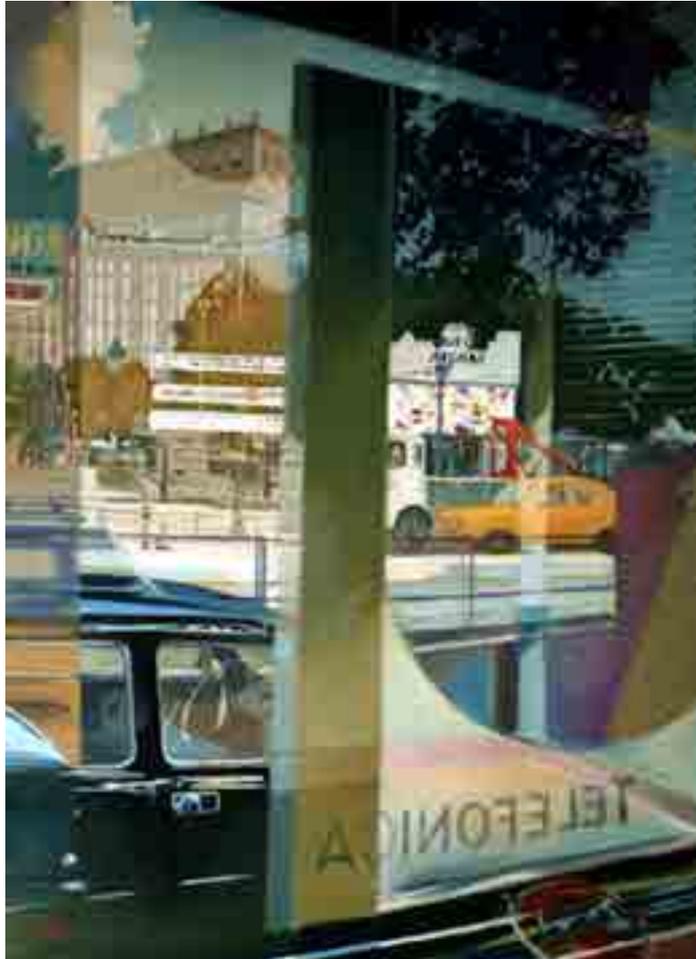
En el centro de esta nueva configuración espacial, el pintor es quien le da un sentido totalizador a esa nueva realidad de la que él es el sujeto alrededor del cual gira su entorno. La figura humana está ausente de las calles. La ciudad sólo está llena de edificios, automóviles fugaces y muchos letreros, anuncios y carteles. Pero está presente también el hombre como centro en quien se totalizan las diversas realidades vivenciales.

La atmósfera continúa, sin embargo, estando presente en sus reflejos, en su envolvente espacio de la Plaza de Cataluña. Debió advertir el artista que lo atmosférico no estaba sólo ante nuestra visión frontal del mundo, y del pintor ante el objeto. Debió comprender Badosa que la atmósfera que observamos es también la atmósfera que nos envuelve y con la que nos identificamos y que nosotros formamos parte de esa luz, de ese "espíritu" del paisaje entorno. Comprendió que las atmósferas apacibles de árboles y espacios de la Plaza de Cataluña le transmitían una especial serenidad de espíritu, y que los hirientes colores de neón del cine Cataluña constituían con el tráfico de coches y el ajeteo reflejándose en el cristal de la marquesina del local, parte sustancial de la agresiva atmósfera de la ciudad. Los cuadros, en congruencia con la intencionalidad del pintor son, casi siempre, reflejos vivenciales de lugares que determinaron su vida y diferentes estados de ánimo.

En esos cuadros se observa un claro avance de maduración que se manifiesta en la soltura en el manejo del color, y en una clara estructuración del cuadro, que gana en composición y equilibrio, introduciendo, con nitidez, un predominio de la línea recta que

95. J. Sureda, o.c.; 1979, pp. 26.

SEGUNDA PARTE - CAP.TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



REFLEJOS ATMOSFÉRICOS - 7 bis
(Desde cabina telefónica Pl. Cataluña, Barcelona).
1974. Óleo sobre lienzo, 130x97 cm.
Col. Hijos de Febrer, Londres.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

alterna y equilibra con rítmicas compensaciones circulares.

Por fortuna, Luis Badosa no es un pintor de profesión exclusiva, su actividad docente le ha permitido pintar siempre por vocación, sin anclarse en unos postulados permanentes e insistidos del quehacer pictórico. Badosa goza con su propio trabajo en constante evolución. Él se ha dejado llevar siempre por su propia emoción, alejándose de modas efímeras, corrientes o gustos de un determinado momento.

La fábrica como paisaje.

Si en principio la luz y atmósferas de su tierra natal fueron las que cautivaron su espíritu y posteriormente las tierras áridas de Zaragoza, abrasadas por el sol, cuando llega a Bilbao es la fábrica como paisaje industrial la que adquiere una singular relevancia y especial personalidad en su obra.

La cambiante luz atlántica ilumina una realidad nueva y diferente constituida por grúas poderosas, enormes Altos Hornos, gigantescas cabrias, majestuosas torres industriales, laberínticos tendidos tubulares que pronto absorben la mirada del artista y se convierten en centro neurálgico de sus especulaciones plásticas. Una luz atlántica que tan pronto presenta las formas industriales sumidas en la más uniforme veladura gris como, a las pocas horas, las desvela fuertemente contrastadas bajo un cielo azul. Esta realidad cambiante sorprende primero al pintor pero pronto sabe captar la misteriosa belleza plástica de la enigmática neblina del norte y al tiempo, el poderoso encanto de un paisaje industrial que recrea en base a su específico sentido cromático.

Las estructuras industriales como elemento ordenador del cuadro.

Ante el paisaje industrial de la ría, el pintor utiliza primero los reflejos como elemento recurrente propio de la etapa anterior, pero aquí los reflejos de las estructuras industriales irán adquiriendo relevancia hasta llegar a ocupar la casi totalidad del cuadro, dotando a las estructuras de un especial protagonismo y una capacidad expresiva autónoma que incide directamente sobre la organización plástica de la obra. Reflejos y estructuras cumplen así una doble función: representar una determinada realidad y organizar un espacio plástico. Las líneas de la realidad visual resultaban insuficientes para las ansias de plasticidad que el pintor pretendía, insuficientes para ordenar la realidad plural de sus lienzos. El artista caminaba ya por un sendero de muy nítido desarrollo estructural, con lo que conseguía una tensión pictórica creada en base a una meditada ordenación del dibujo. Las composiciones se equilibran con la razón y la preocupación de sujetar las tensiones, sin permitir que el cuadro se le malograra en una compleja y desordenada acumulación de planos.

Descubre pronto que la estructura industrial es un elemento ordenador en sí mismo, y hay así, un aligeramiento progresivo del reflejo. En ocasiones recurre solo a un gran reflejo, perfectamente acotado, como si hubiera instalado en el mismo centro del cuadro un espejo retrovisor, tal es el caso, de una estructura cuya silueta se proyecta sobre un edificio frontal de Dow Unquinesa; finalmente, las estructuras se reflejan

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



REFLEJOS MACROESTRUCTURAS -9
(Yucatan - 2).
1977. Mixta sobre tela, 171x121 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.
también en las ventanas de su 2 CV., cuyos recuadros sirven de alivio a las líneas que cierran el lienzo.

La estructura industrial le proporcionará, en lo sucesivo, una función de reordenación compositiva, sin que le sea ya indispensable la apoyatura de los reflejos. Ya en espléndida serie de macroestructuras han desaparecido aquellos reflejos de forma casi definitiva. El arabesco poderoso de las formas industriales suple con ventaja al reflejo en el sostén estructural y armónico de su pintura.

Supresión del paisaje identificable.

En los primeros cuadros de su etapa industrial, las fábricas se asientan en su entorno, siendo reconocible el horizonte de montañas, los elementos del paisaje real, el telón de fondo de la derecha o la izquierda de la ría y la individualización de sus fábricas concretas, con sus propios nombres, bien nítidos los letreros de la razón social. Son reconocibles también incluso los contenedores del muelle y hasta una parte de la ciudad, siempre individualizada, alzándose sobre el cauce fluvial. Pero progresivamente el pintor va simplificando el entorno, va privando al cuadro de elementos referenciales concretos, hasta prescindir, por completo, de todo elemento de naturaleza ajena a la propia estructura industrial. Es especialmente significativo en este proceso, su obra "Macroestructuras-2", de la que el autor conservó fotografía del cuadro realizado en 1975 y de la reelaboración de ese mismo, dos años después. En la hoja correspondiente de la carpeta en donde Luis Badosa conserva con mimo documentación sobre su obra, hay una nota manuscrita en la que puede leerse: "Macroestructuras - 2 (1975). En 1977 fue repintada con un concepto en el que prima la síntesis atmosférica sobre la anécdota formal". Se han suprimido de la versión original todos los elementos paisajísticos de referencia: una grúa en segundo plano, chimeneas, contenedores, los almacenes portuarios con grandes letras escritas sobre la fachada, y hasta la lejana y azulada silueta del monte. En "Macroestructuras-3", aún se mantiene en un azul tenue la insinuación de un paisaje que cubre el fondo completo del cuadro, tras el armazón industrial en primer plano. Es distinguible la margen derecha de la ría, la ribera de Deusto, con la Universidad en suaves tonalidades rosa. El paisaje apenas distrae el elemento formal primordial del cuadro, pero todavía se mantiene presente.

A partir de 1976, el paisaje desaparece casi totalmente. De la Macroestructuras 4 a la 14 (con la sola tímida excepción de la nº 10), se prescinde de todo referente paisajístico. No hay otro elemento formal que las torretas inmensas o los artilugios de producción alzándose espléndidos y arrogantes sobre un fondo-cielo, casi plano, que varía ligeramente de tonalidad, de un extremo al otro del cuadro. Esa "desnaturalización" del paisaje, nos obliga a preguntarnos por el sentido y alcance de estas estructuras y macroestructuras. ¿Constituyen éstas un "paisaje" en sentido tradicional y convenido?. Si entendemos como paisaje todo elemento natural o artificial al aire abierto, total o parcialmente configurador de una "vista" o panorama a cielo raso si pueden entenderse como un paisaje, pero quizás sea éste un sentido excesivamente lineal y comprensivo. No importa que el paisaje pueda ser identificado o no con su equivalente real; no importa que sea enteramente recreado por el autor, sin referencia alguna posible con el paisaje

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

estimulador o básico. Seguirá siendo un paisaje. Pero en una acepción más estricta y menos lineal, un puro elemento de un paisaje, aislado y sin conexión alguna con su entorno, es cuanto menos discutible que pueda seguir ostentando aquella calificación puesto que se ha descontextualizado de su espacio natural. Una raíz de árbol, una piedra, una hoja' aisladas en el espacio pictórico, privadas de todo referente de vecindad, con la sola presencia de un cielo-fondo en tinta casi plana, ¿constituyen realmente un paisaje en el sentido convencional del término?, ¿no será más bien, el retrato de una raíz, una piedra, una hoja, o un universal de tales objetos?.

Las estructuras y macroestructuras de Luis Badosa, pueden ser vistas también como retratos muy personales de las poderosas construcciones creadas por el hombre para su pretendido desarrollo técnico y de supervivencia. Retratos sin referencia, sin espacio natural, intemporales, porque representan la creatividad y la técnica, desde los ingenios más simples a las máquinas más complejas y poderosas de la época de la industrialización. Por todo eso, son también signos universales fabriles, porque no identifican a fábrica alguna, ni referencian ninguna industria existente. Sus estructuras fabriles, son la representación del sentido creativo y el esfuerzo del hombre en la generación de ingenios de progreso. Son símbolo de lo universal, pero al tiempo son representaciones de la emoción que a Badosa le suscitan. La emoción ante el gran símbolo del poder industrial.

Síntesis del poder.

Una nueva emoción, le mueve a Luis Badosa a captar el sentido último de "la máquina". Es una carrera fruto de ese nuevo sentimiento, de un "shock" intenso en lo más profundo de su sensibilidad. ¿Qué es lo que le arrebató y le subyuga de ese nuevo panorama industrial que se extiende a lo largo de esos quince kilómetros de ría, desde Deusto hasta la desembocadura en el Abra?. Los impresionantes artilugios de los astilleros, la siderurgia integral, o los innumerables talleres, a uno y otro lado del cauce, se le aparece como un incomparable objeto de representación para dotar de forma a sus cuadros. Es un emporio industrial que no es comparable con ningún otro polígono de producción que él conozca. Es la imagen misma del poder. De todos los poderes materiales imaginables; del poder económico y de progreso, del poder social, del poder y la capacidad creativa y de futuro del hombre. Pero, independientemente de los significados que puedan atribuírseles, esas grandes, imponentes estructuras de metal, constituyen en sí una imagen erguida, dominadora, que intuitivamente asociamos a la idea de prepotencia, de poderío. Una impresión pareja a la que nos impone cualquier otra de las grandes obras debidas a la mano del hombre, pero con un abanico mucho más rico de connotaciones económicas y sociales.

Como escribe Fernando Antonio Baptista Pereira, en la presentación de su obra en Setúbal: "Badosa no se conforma con lo que ve, antes inventa lo que le gustaría ver, lo que a los hombres portadores de esperanza les gustaría ver: una transformación de lo que causa explotación, dolor y desorden en un mundo de osadas armonías constructivas, habitado y renovado por la experiencia redentora del corazón".⁹⁶

96. F.A. Baptista Pereira. Catálogo de la Exposición. Setúbal (Portugal), 1995.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



ESTRUCTURAS SOBRE DOBLE REFLEJO EN EDIFICIO PÚBLICO
1977. Óleo sobre lienzo, 146x114 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

Es esa imagen, ese símbolo, esta capacidad, la que Badosa nos quiere transmitir. Por eso limpia el cuadro de anécdotas formales, de paisaje, y lo aligera hasta dónde le es posible. Por contra, recarga su realidad industrial hasta límites insospechados, para acentuar así, mediante el color y la forma, el sentido de libertad, de capacidad transformadora de una realidad acromática, oscura y alienante que sólo ha servido de instrumento explotador de la clase dominante en los últimos cien años de "desarrollo" industrial.

Se ha dicho ya reiteradamente que Luis Badosa no transcribe, ni lo pretende, la realidad visible. Se limita a valerse de ella para su propia reelaboración del objeto pictórico. Una recreación que subordina todos los elementos colóricos y formales del cuadro a la transmisión emocional que pretende. Por eso no tiene ninguna limitación en exagerar el complejo entramado de las formas industriales, hasta el logro de unas estructuras personales y singulares. Las inmensas construcciones industriales del pintor no serán capaces nunca de cumplir el objeto productivo de la empresa a que pertenecen; no funcionarían nunca. A este efecto es reveladora nuevamente la referencia a la doble versión de "Macroestructuras - 2", de los años 1975 y 1977. En el cuadro de 1975, las estructuras pintadas transcriben una cierta fidelidad a la realidad de la máquina. Existe volumen de máquina, estructura y elementos suficientes para su funcionamiento, "cuerpo" industrial. Las grúas carril y las tolvas podrían ponerse en funcionamiento inmediato. Hay incluso, volumen pictórico mediante el juego de un sol brillante, que marca la perspectiva. En la versión definitiva del cuadro en 1977, ha desaparecido toda transcripción del objeto. Las estructuras, las vigas, los rieles, se han convertido en un esqueleto maquinista, una pura estructura constructiva, de la que no queda ni el vago recuerdo de su primitiva función. Es la síntesis de lo que en un tiempo fue símbolo de poder que se convierte ahora en símbolo de la nueva sociedad con más luz, más color y más voz.

Barroco y Clásico.

Badosa exagera las líneas y multiplica la complejidad de sus estructuras hasta que destaca su aspecto agresivo y poderoso. Es la exaltación del significado mediante unas formas, no enteramente barrocas, porque equilibra casi siempre su emoción con elementos de una cierta racionalidad clásica, que se manifiesta en la compensación del dibujo y de la distribución de volúmenes, en el contenido color y en el siempre tamizado y sereno fondo, sobre el que se siluetan sus estructuras.

Luis Badosa, exagera ciertos elementos para calmarlos después en el logro de una equilibrada emoción, sin excesos, sin desgarramientos, sin ahogos. Dice Raúl Chávarri que lo barroco es un arte militante, de combate, frente al metatipo de rigores del clasicismo y la razón. El pintor utiliza elementos barrocos que agiganten el poderío de sus fábricas, que luego modula, atempera y mantiene bajo control, con la ponderación racional del color y la forma. Construye con predominio de la línea recta que crea centros de interés en tres o cuatro parcelas del cuadro, para entrelazarlas luego con líneas de unión que se cruzan y entrecruzan sobre la plana simplicidad cromática del

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



GÉNESIS. LA BATALLA DEL PUENTE DE CANTALOJAS
1978. Técnica mixta sobre lienzo, 170x138 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

fondo. Es la conjunción, en acertado equilibrio, de la emoción barroca y el pensado y paciente estudio de una construcción clásica.

Una nueva atmósfera expresiva.

Luis Badosa subtitula muchos de sus cuadros de la Serie Macroestructuras, con un nombre sobradamente conocido: Reflejos. Concepto éste, que para el artista se entremezcla con la idea de atmósfera en cuanto ambiente envolvente global incorporado al cuadro. Es verdad que hay cuadros de atmósfera sin la existencia de reflejos o proyecciones, pero el descubrimiento posterior y la utilización sistemática del reflejo, sirve para un reforzamiento del concepto atmósfera, en cuanto realidad totalizadora en derredor y no sólo de plano frontal.

También sus "Macroestructuras" son cuadros de atmósfera, pero no sólo de atmósfera lumínica sino de atmósfera de significado, expresiva, lo que aproxima esta etapa de su pintura a un concepto de expresionismo paisajístico de Heckel o Meidner, y más claramente al monumentalismo estructural de Feininger, en cuanto todos ellos pretendían establecer una "atmósfera expresiva".

El arte riguroso y dinámico de Feininger evolucionó hacia una asociación del esquematismo de las formas con una transparente sutileza en las coloraciones. Mediante el procedimiento estructural, la compartimentación de volúmenes y su geometrización, las grandes construcciones, las grandes catedrales cobran, en la pintura de Feininger, un sentido de poder y monumentalidad del que deviene un claro sentido expresivo. El propio Grosz, crea mediante la acumulación de elementos y masas estructuradas, un "ambiente" característico, una expresividad atmosférica, en su caso, de fuerte crítica social.

En esta línea, también Badosa consigue una "atmósfera" ambiental de fuerte contenido expresivo. No precisa de desbaratamientos ni parcelaciones del objeto. El pintor sitúa su objeto como único elemento del cuadro, lo erige en protagonista exclusivo, exagera la complejidad de la estructura industrial, y resalta ese abigarrado mundo mecanicista con una estudiada y contenida utilización del color. El racionalismo formal y colorista, salva la acumulación de sus elementos de la contusión.

Así es como consigue su atmósfera expresiva y transmite al espectador el poder de sus estructuras industriales.

Tensión y prolongación de formas en el espacio.

Las estructuras formales del artista no se agotan ni mueren definitivamente en la superficie del lienzo. Las líneas base que configuran y sostienen la estructura del cuadro, proyectan su tensión fuera del mismo, porque la intención formal excede de los límites de la tela, hasta el extremo, que el artista, en ciertos apuntes, superpone a la composición la visualización de esta continuidad formal.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

Esa vocación a proyectar sus formas más allá de los límites del cuadro, se manifiesta especialmente en la tensión constructiva de sus Estructuras y Macroestructuras industriales. Las líneas constructivas se sitúan en el cuadro como indicativos visuales que prolongan nuestra atención fuera del espacio pictórico. Es nuevamente la presencia de una ausencia, más patente aún a partir de "Macroestructuras-7". Los volúmenes formales pierden complejidad y se concentran en masas más cerradas, ganan en perspectiva al perder su simple dibujo frontal. La prolongación mental de esas formas es casi un imperativo que la construcción del cuadro nos impone. Cuando las "Macroestructuras" menguan su imponente, cuando el pintor simplifica el recargo formal y concentra su visión en un plano más corto (así con las estructuras de tubería), en que la longitud del modelo industrial no supera los cuatro o cinco metros lineales de realidad, cuando la aparente monotonía de líneas tubulares en paralelo nos sugiere que el cuadro sólo recoge un pequeño retazo de un entramado industrial más extenso y complejo, mentalmente completamos su continuidad hasta más allá de los límites de la tela. Diríase que los tubos o estructuras no son más que meros pretextos para articular el espacio pictórico con el espacio real que circunda el cuadro, de ahí que tengan una continuidad virtual fuera del plano, que contribuye a aumentar su monumentalidad y magnificencia.

Monumentalidad cuyos antecedentes habría que buscarlos en aquella primera impresión que tuvo el pintor cuando llegó a Bilbao y se acercó al emporio productivo de la Ría. Aquella emoción es, seguramente, la que Luis Badosa nos quiere transmitir a través de su medio pictórico; ya sea en la composición de sus estructuras, en el adecuado ritmo de los elementos formales del cuadro, ya sea mediante una utilización cromática al servicio de esa noción de grandiosidad. Se diría incluso que esa emoción se expresa mejor en los grandes formatos utilizados en ocasiones, que nos hacen intuir incluso una cierta intención moralista por parte del pintor. Las líneas de fuerza que incitan a la búsqueda de su continuidad fuera del cuadro avalan también esa palpable característica monumental de su etapa industrial.

Evolución posterior.

Como hemos ya apuntado anteriormente, ciertas pinturas últimas de esta serie industrial reducen el ángulo visual del motivo principal. Ya no es la gran torre industrial, la gran estructura productiva, altísima y compleja la que centra la atención del artista, sino pequeños fragmentos, detalles de ese mundo productivo, por lo general, primeros planos de tuberías y conducciones, que corren paralelas o se entrecruzan y se alejan perpendiculares al ojo del observador, los que constituyen el motivo principal de la obra. El observador - siempre la presencia intuida del hombre - se sitúa a ras de suelo y levanta ligeramente la vista para contemplar, por encima de su cabeza, la tupida red de conducciones que juegan, en el espacio, a constituir un laberíntico entramado de líneas y formas. Al pintor ya no le son necesarios sus grandes proyectos estructurales para reflejar el poder industrial. Tan sólo unos pocos tubos de ese mundo le son suficientes para crear la sensación de un gran laberinto armónico de poder. Hay una simplificación formal y una acentuación en la saturación del color, no obstante, la emoción del poder de la fábrica resulta implícito y perfectamente visible para el contemplador. Es donde la

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



RAYOS EN EL PARAISO
1979. Óleo sobre lienzo, 105x85 cm.
Col. Ana Villegas, Gerona.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

pintura de Luis Badosa juega con más acierto a reiterarnos su paradoja preferida: la permanente presencia de algo que no ha sido representado formalmente en el cuadro. Son formas industriales simplificadas, de apariencia accesoria o anecdótica frente a la gran máquina o al gran alto horno industrial. Y sin embargo, operan y se descubren como parte de ese todo, y en su simplicidad nos lo sugieren, agigantándolo. El "cuadro abierto" resulta mucho más sugerente. El observador contempla sólo, apenas un sencillo nudo de tuberías pero, ante su visión, le viene al inconsciente el gran emporio industrial del que forman parte. El poder sugeridor de Luis Badosa es tal que el contemplador adivina lo que no ve. Y todo ello, lo consigue con una sorprendente simplicidad de elementos cromáticos y formales. Es el puro sincretismo de su etapa industrial, del que surge su pintura más rotunda.

No obstante, el pintor no es hombre que se detiene y se acomoda fácilmente cuando arriba a un puerto estético confortable. Es difícil detener las inquietudes de Luis Badosa en un punto cerrado de su devenir pictórico, siempre abierto a la búsqueda de cauces de mayor expresividad. Tras todo este periodo industrial descrito, se adentra en un nuevo campo, en el que, aún conservando unas ligeras referencias de su estructuralismo industrial, comienza a descomponer el objeto hacia formas próximas a la abstracción cúbica, en donde la estructura viene marcada por puras masas geométricas de color. Hay ya una transformación radical del objeto que, aunque subsiste en esquema, resulta compartimentado por atmósferas de luz de coloración caliente, hasta llegar a una descomposición formal próxima, en cierto modo, a la del expresionismo de Feininger o Meidner. Cuadros de este último pintor como "Ciudad en llamas" o "Ciudad apocalíptica", son acreditativos de una cierta concomitancia con varias pinturas de Badosa.

Sus investigaciones en el periodo de "Estructuras lumínicas espaciales", emprenden un acelerado e incontenible proceso hacia la desvertebración de la realidad observable. La descomposición del objeto vuelve a otorgar un creciente protagonismo a las coloraciones planas y brillantes, que son ahora las que soportan el peso de la composición pictórica, vinculándose más hacia el estructuralismo aformal muy próximo al sincretismo o a la abstracción geométrica de Lissitzky, Herbin, Albers o Moholy-Nagy. Es todo el periodo cronológico de Luis Badosa comprendido entre 1979 a 1982, que comprende tanto las "Estructuras lumínicas" cuanto algunas obras de sus "Estructuras sobre edificios" En ocasiones, como en "Macroestructuras - 6 bis", cubre el pintor toda la superficie del cuadro a grandes trazos verticales en azules planos y gamas variables, en una composición próxima al estructuralismo plástico de Kenneth Nolan. Luis Badosa, congruente con su plástica, no sigue bajo la sombra de ciertas connotaciones minimalistas, con las que hubiera podido relacionar su obra. En la parte superior derecha del cuadro, un trazo en zeta, nos desvela el objeto tubular de toda su construcción. Es la rúbrica acreditativa de que, pese al largo camino recorrido, y a la acelerada desvinculación del objeto, éste sigue presente en el cuadro. Presentes están también los presupuestos básicos de toda su andadura pictórica anterior: el armazón constructivista de su última fase, no hace más que velar una presencia real de sus características estructuras.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



ESPACIO LUMÍNICO AL ATARDECER
1980. Óleo sobre lienzo, 98x67 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

Badosa descubre también, al finalizar este camino, que el objeto, aunque presente, tiende a irse definitivamente de la mano. La eliminación del paisaje, el carácter de arquetipo de sus construcciones industriales, la experimentación constructiva llevada hasta el límite mismo de un cubismo analítico, y la simplificación geométrica, hasta caminos próximos a la pura abstracción cromática, le hacen retomar de nuevo la realidad reconocible, salvando así la forma en quien no es conceptual, ni vocacionalmente un artista de abstracciones gratuitas o informalismos de última hornada.

El toro como afición, emoción y expresión plástica.

Luis Badosa ha sido siempre un entusiasta admirador de los toros. Admirador y aficionado, con toda la carga que eso implica en el conocimiento de los más diversos lances y acontecimientos de la fiesta. Estudioso del tema, está interesado no sólo por los toros como espectáculo, como festejo que, al compás de determinadas reglas, se desarrolla en el círculo de la plaza. Es también - y sobre todo - un apasionado del tema taurino como rito antropológico ancestral. Es decir, de toda la plural significación que se esconde tras el mero espectáculo lúdico y festivo de lidiar y matar un toro. El acontecimiento taurino, tiene múltiples y riquísimas connotaciones existenciales vitales, filosóficas, plásticas, antropológicas, sociológicas, e incluso eróticas. Pero, aún con esta pasión hasta 1982 la obra de Luis Badosa no refleja ninguna vinculación formal relevante, relacionada con el mundo de los toros, exceptuando los dos cuadros (uno de ellos desaparecido) que pinta en 1970/71, tras su llegada a Bilbao. Cuadros que poco tienen que ver con las características que constituirán los ejes de su pintura taurica. Cuadros en tonos calientes encendidos, texturados y con una cierta aproximación a algunas de las pinturas sobre el tema de Manolo Hugué, otro catalán interesado en la vida y en la plástica, de la Fiesta de Toros.

En 1982 se le encarga el cartel anunciador de la Feria del Toro, de Pamplona. Los grandes temas en la pintura de Badosa, suelen salirle al paso, lo cual no es desdoro en absoluto para un artista, sino al contrario, es característica de perspicacia para adivinar las posibilidades plásticas de cuanto se le cruza en el camino. Las atmósferas de su tierra natal, los reflejos en la clase de Paisaje, el "ambiente" y reflejos de la Plaza de Cataluña, la monumentalidad industrial de su tierra de adopción..., son hitos de su pintura, que le surgen, no por una premeditada planificación de buscar en cada uno de ellos su distintivo, su "leit motiv" de cada etapa, sino porque cada uno de tales descubrimientos plásticos le han emocionado en cuanto se ha topado con ellos en su andadura. Las posibilidades plásticas de lo taurino debieron permanecer en su inconsciente hasta el momento en que despertaron como consecuencia de un encuentro fortuito que le permitió una expresión pictórica adecuada para el desarrollo de su obra.

El cartel de toros.

El cartel de Pamplona de 1982 marca un hito, no solo en razón al motivo inmediato que desencadena la serie taurica, sino también en la aportación novedosa que, con aquel trabajo, realiza a la historia del cartelismo taurino. El cartel de toros tiene unos

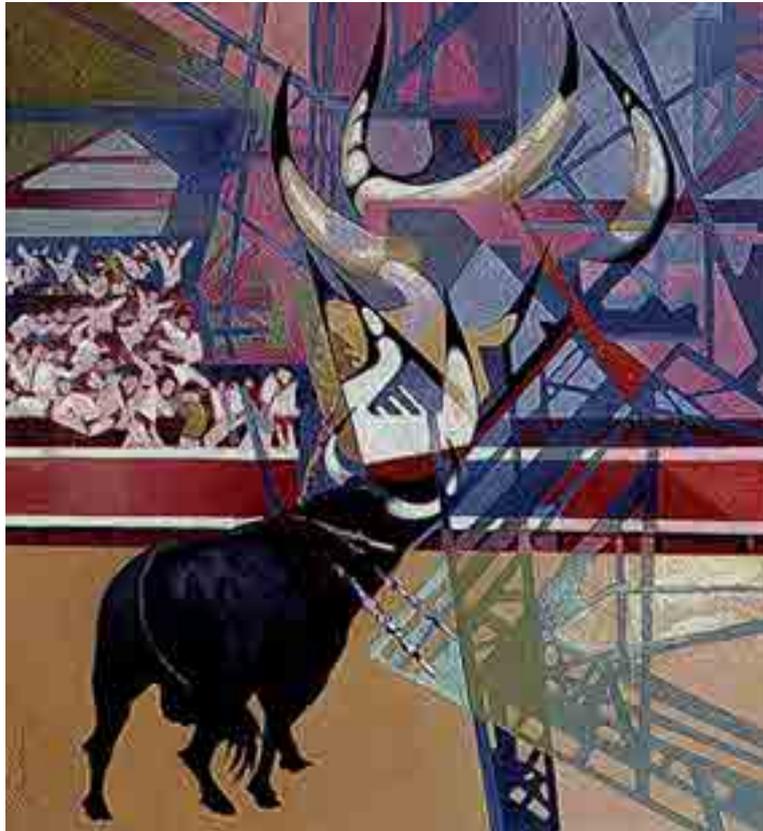
SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

rasgos y características al uso, que no se corresponden en absoluto con ninguna de las reglas que son axiomáticas a todo cartel. Los carteles de toros, en casi todo lo que va de siglo, no son del todo carteles, sino más bien reproducciones de cuadros taurinos. De ahí que el concepto de "pintura de toros" se considere por el gran público, como sinónimo de esa pintura que sólo se conoce a través del cartel pegado a las paredes en cada ferial o festejo taurino. El cartel al uso, recurre, como elemento de reclamo, a los valores estéticos formales - visuales - del espectáculo. Así, el color es utilizado en una gama de calientes decididos, con escenas de contraste entre un sol nítido y los morados y azules fríos de la sombra. Este elemento colorista es propio no sólo del cartel taurino, sino de casi toda la pintura taurina de tradición, porque los colores xánticos predominantes están siempre cargados de una significación emocional de dinamismo y alegría festiva.

Los elementos formales del cartel y la pintura de toros, globalizan la total extensión de la superficie con la específica atención a un motivo central - cualquier lance del ruedo - y el conjunto de plurales elementos secundarios (subalternos, caballo de picar, monosabios...), que enmarcan el suceso principal, el lance protagonista. Porque también el movimiento es característica fundamental del cartel o el cuadro taurino. Es en ese logro donde esta modalidad pictórica, ha conseguido su mejor aportación técnica, mediante la utilización sistemática de un estilo impresionista, especialmente adaptable a la luminosidad y movimiento de lo taurino, que se exagera a base de grandes trazos y sueltos toques de pintura que dinamizan la escena. Con frecuencia, la espátula sustituye al pincel, para acentuar la espontaneidad y el ritmo cadencial del lance. La mancha, la pura mancha sin contorno definido, la línea discontinua y entrecortada del dibujo y los rebrillos de color, en toques próximos al neo-impresionismo, persiguen ese mismo afán de movilidad general de la escena.

La creación del cartel de toros contemporáneo, su sesgo radical frente al cartelismo taurino de Perea o Unceta, surge de la mano de esa gran figura que fue Roberto Domingo. Él es el creador del género, aunque sintomáticamente, sus cuadros de caballete sean semejantes a sus cuadros para cartel. Es cierto que la llamada pintura de toros - no digamos el cartel -, ha sido tenida "por menos", por la reiteración constante de iguales o parecidos motivos, repetidos una y mil veces, y la facilidad y rapidez de su ejecución técnica, dentro de esquemas idénticos, que pueden producir una rutina de realización. Con frecuencia se hace difícil diferenciar la obra de uno y otro artista, y es necesario acudir a la firma para cerciorarse y tratar luego de hallar alguna peculiaridad pictórica personal del firmante. Es preciso distinguir y destacar a maestros como Roberto Domingo que crean estilo y dotan a sus cuadros de una meritoria y relevante personalidad. No obstante tres cuartos de siglo es demasiado tiempo para continuar con lo que, siendo arte, ha concluido en rutina. De ahí que el llamado cartelismo taurino, en su actual estilo esta condenado a morir o evolucionar. Pero sucede que ha habido pocos intentos de añadir algún elemento de modernidad al género, y acercar ese cartel a las últimas tendencias pictóricas de lo taurino, caso de Barjola, o Alvaro Delgado por ejemplo. Era preciso buscar encuadres y problemas nuevos, simplificar la acumulación de elementos, sustituir el estilo impresionista inamovible, jugar con masas de color uniformes y planas, simplificar la línea formal de sus estructuras, o en fin, ahondar en los elementos semánticos de la fiesta, aunque sea en detrimento de ese primerísimo primer plano anecdótico del acontecimiento.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



PINTURA PARA EL CARTEL DE LA FERIA DEL TORO - PAMPLONA 82
1982. Óleo sobre lienzo, 100x70 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

Este inmovilismo con el que se vincula un determinado aficionado, conservador de principios decimonónicos, ha contribuido a que se hayan marginado aportaciones plásticas tan relevantes como las de Vázquez Díaz, Solana o Zuloaga, con el supremo magisterio de Goya o Picasso, y los modos al día de las creaciones de Juan Barjola, Pepe Caballero, Clavo, Delgado, Alcorló o el mismo Miguel Barceló. Y todo ello sin relacionar las incursiones, siquiera esporádicas, en este tema, que han realizado otros muchos pintores de prestigio.

El cartel de la Feria de Pamplona de Badosa aporta al viejo y rutinario cartel de toros, la incorporación de elementos nuevos e incluso chocantes que rompen evidentemente con la tópica tradición del cartel taurino. El toro de Badosa se asienta en la plaza y embiste las estructuras desde el centro del ruedo. Es un toro realista, el quinto de la tarde, negro azulado, de la ganadería de Miura, con un pan sobre el pitón izquierdo y toda una red de estructuras que se articulan desde el tendido hasta el primer término. Es el estructuralismo cúbico lumínico de sus últimas producciones industriales.

A partir de 1982 irrumpe Badosa, no sólo en el cartel taurino, sino sobre todo, en la pintura taurina, aunque su encuadre precise de muchísimas salvedades y matices para aceptar su adscripción al género. Como sucedía con sus "paisajes industriales", sus "temas taurinos" guardan sólo una relación tangencial con el género.

Pintura táurica industrial.

La primera etapa de su incursión taurina y sus trabajos más significativos de 1982, son desarrollos sucesivos de los dos bocetos realizados para la ya citada Feria de Pamplona de aquel año. Pero en el cuadro táurico, como prefiere denominarlo el autor, resurge, o mejor continua un viejo tótem/ídolo de la realidad pictórica de Luis Badosa: las estructuras que si bien siguen siendo las mismas de su etapa industrial anterior, ahora adquieren otro sentido. No son las estructuras industriales de sus Macroestructuras, perfectamente distinguibles en su aspecto formal. Las estructuras en las que articula su nuevo objeto de representación son un mosaico de posibles fragmentos fabriles, irreconocibles como transcripción de una fábrica, que se entrecruzan, entremezclan y forman un elemento que, en ocasiones, puede incluso actuar como forma agresiva sobre el toro. Son más bien las estructuras de su última fase, ya en el límite de una cierta abstracción geométrica. También, en su pintura táurica de 1983, cobra pujanza un elemento nuevo, que viene a ser como un tercer personaje que habita el lienzo, y se suma a los dos anteriores de toro y estructuras. Es la presencia de la figura femenina vinculada a Eros que multiplica la intencionalidad subjetiva del pintor y la semántica de la obra.

Si ante sus cuadros de la etapa de estructuras y macroestructuras industriales nos preguntábamos acerca de la naturaleza de los mismos como paisajes, lo hacemos ahora sobre si será acertado considerar su etapa táurica como pintura taurina. Sabedores de su afición y de su peregrinaje por ferias y fiestas de España, podría darse por sentado, que introducir un toro y un ruedo en el lienzo dan por resultado un cuadro taurino, sin embargo, pensamos que las pinturas taurinas de Luis Badosa no son cuadros de toros. El

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



TAURO - ERO - ENERGIÓMETRO
1982. Óleo sobre lienzo, 92x60 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

toro tiene en sus cuadros, connotaciones de una plural manifestación, pero siempre taurina para el artista. En un curioso paralelismo el toro representa, como las estructuras industriales, la fuerza, el poder, y también, como la fábrica, la imagen soberana que se encarna en un ente - estructura animal - de formidable belleza.

La etapa pictórica anterior no ha quedado para Luis Badosa en el olvido. Cambia el objeto de su representación formal, pero no sus arquetipos. El hallazgo de potencialidad y de belleza recreada de sus fábricas, sigue presente en la agenda recurrente y al día, de sus preocupaciones estéticas. La aparición de un elemento nuevo, el toro, se integra ahora con toda congruencia en las mismas inquietudes de sus obsesiones estructurales y fabriles de años atrás. ¿Cuál es la interacción, el significado y alcance de estos elementos básicos de su andadura pictórica?.

De vuelta al estudio de la naturaleza real de sus pinturas taurinas, se hace preciso observar que son contados los cuadros de esta etapa que puedan considerarse como pintura de género. Tan sólo los titulados "En el campo", "Citando a la muerte" y quizás "Verónica industrial" o algún otro, que recoge, con un cierto protagonismo incluso de las estructuras industriales, los encierros callejeros de San Fermín, son los que podríamos considerar más próximos a la denominada pintura taurina.

Es cierto que no existen reglas que puedan servir para deslindar un cuadro de carácter taurino de aquel otro que no lo es. Quizás porque son reglas axiomáticas en el sentir de todo plástico y de todo contemplador. Lo taurino describe un acontecer de la vida o lidia de un toro, desde que nace en el campo o el momento en que el animal asoma su brava estampa por la bocana del chiquero, hasta el instante en que las mulillas desaparecen con él en el arrastre. No importa que la lidia se desarrolle en un coso fijo y tradicional. Los espectáculos de pueblo, las simples plazas de carromato, y aún si el paisaje en derredor se constituye casi en protagonista, no desvirtúa su naturaleza de cuadro taurino. Baste recordar, de nuevo, a Roberto Domingo y sus capeas de pueblo, o los cuadros de Durancamps, Zuloaga y tantos otros. Son taurinos también los lienzos que a través de la segunda mitad del XIX recurren a las escenas intimistas del torero que reza, o de la familia del torero. Taurina es también, aunque se saquen del círculo estricto de la plaza, las escenas de patio de cuadrillas, de tienta o de conducción de los toros en manada, o incluso, concluida la corrida, las escenas de desolladero, que es el lugar hasta donde alarga su inspiración, la pintura negra y trascendente de Solana. Y taurinos, son también, esos grandes, espléndidos retratos de matadores y sus cuadrillas, que reúnen, en su estudio, como parte de una foto de familia que posase para la eternidad, pintores de la talla de Vázquez Díaz.

Pero no son taurinos en cambio los cuadros de Luis Badosa, porque no es taurina su intención. No lo era siquiera en sus primeros cuadros con el toro como protagonista. Al igual que sucediera con sus estructuras, el pintor va eliminando toda alusión a la plaza de toros y a los demás elementos formales del espectáculo. Suprime así - como suprimiera el "paisaje" referente, de sus paisajes industriales - la barrera, los tendidos repletos de gente, o el ruedo como espacio formal de la pelea y el sacrificio taurino. La evolución inmediata posterior de su serie taurina, y ya más claramente con la introducción de elementos eróticos, acreditan que el toro, en la pintura de Luis Badosa,

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

tiene un significado y una trascendencia que nada tiene que ver con el representado en un lance cualquiera del arte de Cúchares.

Si las estructuras industriales configuran una recreación de un cierto concepto de poder, ¿no tienen sus toros unas connotaciones de naturaleza semejante?. ¿No está introduciendo, también, un elemento de poder, y las estructuras, anteriormente estáticas, se configuran como un elemento de combate contra el toro y por tanto, un enemigo del animal al que llegan incluso a herir?: En esta dimensión, ¿cuál es la representatividad de los toros en la serie taurica de Luis Badosa?.

Un conocimiento de la mitología, de la significación plural y riquísima del toro en las civilizaciones antiguas y aún en nuestro tiempo, ha llevado al pintor a adoptar a este animal como un símbolo de poder-fuerza, y después, muy explícitamente de poder-fecundidad. El toro está presente como una encarnación del hombre contra el acoso de la estructura que, a su vez, representa la agresividad del medio industrial y de la sociedad.

Así, la pintura taurica de Luis Badosa, vinculada a su iconografía industrial, podemos enmarcarle dentro de unas coordenadas que a continuación pasamos a estudiar.

Carácter ataurino de la representación.

El elemento toro tiene un carácter ajeno al acontecimiento taurino propiamente dicho al que ya hemos hecho referencia. La denominación utilizada por el propio autor - taurico por taurino - tiene una connotación de raíz mitológica y simbólica. En esta etapa de su pintura, Luis Badosa no intenta reproducir ningún lance del espectáculo que admira en la plaza y del que se queda sólo con el toro en escena, tan acentuadamente solo, que recuerda el poema de José Bergamin:

Sólo el sepulcro con un solo nombre
sólo tu corazón con tu silencio
sola la llama muerta en la ceniza.
¡Sólo el toro en el ruedo!

Luis Badosa aumenta la soledad del animal privándole, en determinadas ocasiones, de todo entorno reconocible. Queda así el toro frente a las estructuras, en la soledad de su vida, en la soledad de su lucha por la supervivencia. A partir de 1983 el toro aparece sólo en primeros planos de cabeza, en ocasiones sólo una parte de la misma, la luz del ojo y el rebrillo en el hocico entre las estructuras agresivas, o sólo la silueta de la cabeza, entre la maraña industrial o las representaciones, a veces explícitas del sexo femenino. Bien se entiende que tal construcción no guarda relación directa alguna con el espectáculo de los toros, ni constituye recuerdo ni transcripción formal, con lo que ocurre en la plaza.

Al igual que los minotauros de Picasso, los toros de Badosa están inmersos en una realidad subjetiva llena de connotaciones significativas que inducen a múltiples lecturas.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



MITOLOGÍA MITRAICA
1987. Óleo sobre lienzo, 130x89 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

El toro como arquetipo.

Las fábricas no eran sólo fábricas, eran también una representación estética del poder industrial. Los toros no son sólo toros, son también la expresión plástica de otro poder, que Luis Badosa quiere representar por medio de la mítica figura del animal poderoso y fecundo, de bellísima estampa y admirable estructura corporal. El toro, que ya había sido objeto de representación en las pinturas rupestres, ha sido uno de los animales más reproducidos en la iconografía del antiguo Oriente Medio. En las religiones sumerias y semíticas se le consideró como símbolo de la fecundidad y de fuerza. Aunque ya aparece en los cilindrorrollos de Dsemdet-Rasr y en un friso de la fachada del templo de Obeid, las más bellas representaciones son las cabezas de oro y lapislázuri que adornaban las arpas de las tumbas reales de Ur. Algunas culturas identificaron al toro como el dios de las tormentas y los persas acuarnémides construyeron capiteles en forma de prótomos de toro.

"En la civilización cretense, el toro adquirió gran importancia. Entre las múltiples representaciones de que fue objeto destacan: los estucos pintados del palacio de Cnosos; el ritón de esteatita negra de Candía; el ritón de Hagia Triada, llamado "de la corrida", y los cubiletes de oro de Vafio. En Delos, los toros sirven como motivo ornamental en el llamado "santuario de los toros" (S.XIII a. J.C.). El toro, en Grecia, representó generalmente a un dios río (Aqueloo) o a Zeus (El rapto de Europa). Asimismo está evocado en una metopa de Selinonte (Lucha de Heracles y del toro de Creta), en la tumba Janto (combate de leones y toros) y en el friso de las panateneas".⁹⁷

Pero lo recurrente del tema del toro en todas las civilizaciones y culturas se debe al hecho de estar cargada su figura de un marcado carácter identificativo de fortaleza física y de capacidad reproductora y continuadora de la especie. Simboliza así una fuerza de la naturaleza con capacidad de vencer al enemigo y vencer a la muerte en la continuidad de su progenie. Luis Badosa fue descubriendo todo este mundo a través de su propia pintura y textos tan importantes como los de Alvarez de Miranda, Delgado Ruiz, Sánchez Dragó, Bataille, Gil Calvo... Para él, el toro asume un valor antropomórfico al ser la representación plástica de la potencialidad, empuje y voluntad del hombre ante las estructuras medio ambientales que le acosan. Volvemos a encontrarnos con la huida sistémica de la mera anécdota de una escena de lidia, para hallarnos con una representación arquetípica de fuerte carácter expresivo y simbólico. Arquetipo y símbolo en el que todos nos proyectamos; el toro de Badosa, es, en el fondo, la proyección de su propia existencia y, por tanto, de la mayoría de nosotros.

La estructura como elemento opresivo.

Si en la mayoría de macroestructuras fabriles no se aprecia, en una primera lectura, la existencia de elementos claros de opresión y de trasfondo de contenido social o de protesta, si parece mucho más clara la aparición de tales significados en las estructuras de la serie táurica. En las macroestructuras industriales predominaba su

97. J.Sureda. "Art. del vocablo toro". Gran Enciclopedia Larousse (T.XXIII). Planeta, Barcelona, 1991. p. 10903.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.



"ORICUERNO"
1983. Óleo sobre lienzo, 89x130 cm.
Col. M. Vicario, Bilbao.



TORO AUREO
1983. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm.
Col. A. González, Bilbao.

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

potencialidad estética y plástica. Lo mecanicista era un elemento imponente, de singular belleza y aparentemente pasivo. Ahora, sus estructuras incorporan un elemento nuevo de agresiva actividad. "Toro arremetiendo contra estructuras", es el título de una de esas pinturas. Son estructuras agobiantes, cercenadoras, que se clavan en el toro-símbolo, en una acción cruenta, asfixiante y opresiva.

En los primeros cuadros tauricos todavía la estructura está simplemente ahí, amenazadora pero aparentemente en calma. Es el toro quien arremete contra ellas, quien pretende abrirse paso en la maraña amenazadora que le rodea. Pronto son las estructuras las que pasan a la acción y toman la iniciativa del toro, las que le penetran y agobian, sin que las poderosas astas del animal, superpuestas en ocasiones para multiplicar su cornada, sean bastante para permitirle su espacio vital en la sociedad que le oprime. Hay un claro contenido social, también en esta lucha. En las primeras representaciones tauricas, la estructura tenía su propio espacio, su territorio, y pese a su agresividad, respetaba el marco territorial del hombre-toro, sin pretender ganarle terreno. Pronto, las estructuras interfieren en el espacio acotado del toro, entrecruzándose y clavándose en su lomo como unas espléndidas banderillas de hierro. El cuadro "Herida industrial", (un primer plano parcial del toro; solo un oja y un cuerno del animal) es revelador de esta cruenta pelea. Las estructuras se clavan en el lomo del animal, de donde brota abundante sangre roja.

Luis Badosa plantea, en definitiva, una batalla entre el ser humano y el entorno social asfixiante de maquinismo, consumismo e insolidaridad, interesado en ganar espacio vital del hombre, necesario para el desarrollo armónico de su propia vida y personalidad. Ahora, las estructuras son ya amasijos creados, en ocasiones, para herir, otras, para acosar al ser humano. Estructuras como clavos, como lanzas, como alfileres sobre el testuz, en el cuerpo de "Curioso", con estructuras que invaden absolutamente la cabeza del animal, hasta fundirse en "Tejedor" o "Industrioso", y evanescerse definitivamente lo taurino -vencido ya por la estructura- en "Cosmogonía taurica".

No obstante, las estructuras conservan en esta etapa taurica dos aspectos comunes con la fase industrial: el de soporte a la organización y estructuración del cuadro, y el lumínico atmosférico, continuando así conjugándose armónicamente forma y color característicos de su obra.

El eros taurico.

Las connotaciones mas agresivas de las estructuras tauricas, ceden intensidad y dureza para articularse con las connotaciones eróticas de ciertos cuadros de este período. La estructura industrial esta ahí, pero ha aquietado su agresividad, al ceder su protagonismo en formas femeninas más novedosas y de menor intensidad cromática. La mujer, fundiéndose con esas estructuras y con el toro, marca en suaves gamas rosas y azules, una mayor serenidad y quietud. Es como si en el poder de fecundación y supervivencia, el toro se hubiera calmado en su ímpetu y las estructuras en su continuado y violento acoso. En un original juego de arquetipos, el eros taurico se evidencia en la persistente presencia de la mujer, muchas veces fundida en simbiosis de

SEGUNDA PARTE - CAP. TERCERO: La luz y la forma como generadoras de nuevos espacios, expresiones y emociones.

formas en el toro. Es la expresión pictórica poetizada de la fecundidad táurica mediante el fundido en el hombre-toro de su complementario femenino, si bien hay muchas teorías sobre la dualidad masculino-femenino respecto al toro y al desarrollo de la corrida, que exceden de nuestro trabajo, centrado más específicamente en la iconografía industrial de la obra del pintor.

CAPITULO CUARTO

**EN TORNO A LAS DISTINTAS ETAPAS
DE SU OBRA**

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

CAPITULO IV

EN TORNO A LAS DIFERENTES ETAPAS DE SU OBRA

Son tan características cualesquiera de las etapas y subetapas en la pintura de nuestro artista, que nos ha resultado relativamente fácil establecer un orden cerrado de división estructurada, para el estudio de cualquiera de ellas, atendiendo a un análisis diacrónico de las mismas. Hacia 1977 y con motivo de la presentación de sus obras en Madrid, el pintor escribe una serie de opiniones personales respecto a unas obras que, por su específico interés, transcribiremos literalmente cuando hagamos referencia a las mismas anotando, entre paréntesis, al final de cada cita, la fuente: (Manuscrito), y el título de la pintura.

I.- Etapa de formación (1960-1970).

Etapa en la que se incluye toda la realización plástica desde sus inicios como autodidacta, su paso por la Escuela Municipal de Bellas Artes de Olot (curso 59/60), sus trabajos y dibujos ya orientados hacia el ingreso en Barcelona, animado por Rosa Gratacós, Barber y Miguel de la Flor; su formación en la Escuela Superior de BB.AA., y las obras realizadas cuando, concluida su carrera, inicia su andadura docente como profesor de dibujo en el Instituto de Bachillerato de Olot.

Existen dibujos preacadémicos que se conservan y de los que tenemos referencia fotográfica. Dibujos del natural, de su pueblo y de su comarca, en lápiz conté, plumilla a tinta china, siempre sin color. Luis Badosa ha sido un autor convencido de la necesidad de dominar previamente el dibujo, antes del empleo - en cualquier técnica - del color. Sólo tras su ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes, siente por primera vez en sus manos los pinceles y la pastosa textura del óleo dispersándose sobre el lienzo, al compás de la voluntad decidida del pintor. Su primer cuadro al óleo es un bodegón fechado en 1965, de formato medio (60x73), lienzo ejecutado en el primer curso de carrera, en clase del profesor Miravalls. Un trabajo característico de formación y tradición naturalista, de técnica suelta, con el modelo -tópico también- de tales trabajos: dos limones, dos manzanas, dos vasijas en barro, un botellón en vidrio verde traslúcido, y todo ello bajo una potente luz que marca brillos y sombras en perspectiva. Cuadro correcto, con una particularidad destacable. ¿Es ya la primera muestra de un deseo de estructuración formal a base de planos?. Porque, en primer término, el bastidor de un lienzo corta en dos el cuadro ocupando, al menos, un tercio de la extensión total de la pintura. Otro bodegón del mismo año y bajo dirección también del profesor Miravalls, no aporta novedad a los bodegones característicos de toda iniciación artística.

"L'avi I" es la primera figura que Luis Badosa lleva al lienzo en 1967. Anciano sentado con cachava, en tonos azulados, que construyen el volumen en contraste con el ocre amarillo de fondo. Determinados elementos complementarios telas bajo el asiento,

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



"L'AVI I"
(Reverso: Gitana).
1967. Óleo sobre tabla, 95x64 cm.



MODELO CON PAJARITO
1967/68. Óleo sobre tabla, 100x72 cm.



TORSO EN ROJO
1969. Óleo sobre tabla, 41x39 cm.



**CADERA AL DESNUDO EN ROSA
Y AZUL**
1969. Óleo sobre tabla, 43x34 cm.
Col. Particular. Orense.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

apuntan también a un deseo de equilibrar el cuadro como un todo. Es este equilibrio organizativo el elemento compositivo primordial que aparece ya como principal preocupación del pintor. Los nueve desnudos realizados en los años 1967-1968, están dominados por la ordenación del espacio pictórico. Cortinas que cuelgan en semicírculo, paños que caen verticalmente hasta el suelo, mesas cubiertas de telas, esculturas de escayola..., son todos ellos, elementos que contribuyen a la ordenación racional del espacio pictórico. Esa preocupación se evidencia en todos los objetos citados, que serán pronto sustituidos por elementos de estructura geométrica. Pretenden ordenar el cuadro y crear la adecuada armonía compositiva, un prematuro rasgo del constructivismo de etapas posteriores. Especialmente notable, en este sentido, el cuadro "Desnudo femenino de lado", en realidad, dos desnudos femeninos situados a distinto nivel, que se vinculan con un gran círculo azul que articula y da unidad compositiva a dos cuerpos separados. También así, en las prolongaciones del respaldo del sillón, y de la línea curva que parte de ese sillón y se continúa en una figura tumbada de fondo, en sus "Tres figuras de espaldas en busca de luz". Decisivamente ya, la acentuación de esa misma construcción en "Torso en rojo" (1969) y en "Retrato de Steinar Arnason", en donde los cálidos semicírculos, en incipiente verde o en rojo, dan solidez estructural a las respectivas figuras y rotundizan la fuerza compositiva general del lienzo.

En toda esta fase académica de desnudos, los colores tienen una cierta entonación cromática mediterránea, con los cuerpos en gamas a los que el color de su tierra, parece alumbrar cenitalmente. Pero ya aparece el innato sentido compensador del color de Luis Badosa, que atempera la calidez predominante, con el equilibrio que le proporcionan las grandes masas de color frío, preferentemente en azul. El ultramar oscuro de las telas en "Figura con torso de yeso", y cierta voluntad de geometrización del cuerpo; el azul y carmelita de los fondos que flanquean a "Modelo de espaldas", la técnica de planos de color y ausencia de líneas en la estructuración del cuerpo; las sombras de la carne, que en lugar de sienas o sombras, son de azul celeste directo en "Cadera de desnudo en rosa y azul"; el inmenso círculo azul de "Desnudo femenino de lado", o, en fin, el azul del pantalón y el verde vejiga de la figura en primer plano de "Tres figuras de espaldas en busca de luz", en los que ya se aprecia la unidad de color-luz quizás antecedente de las atmósferas posteriores.

Otra sorprendente característica de esta fase es la luz. Luz encendida, intensa, la totalidad del cuadro bañado en una potente luz de amarillos nápoles de fondo, rojos y rosas de fulgor encendido, una luz meridional que el autor analiza con el rigor que acredita en "Modelo con pajarito" (1967-1968), en que, por primera vez, se atempera la carne en contraste con el azul del cielo o el verdor cegador del entorno, y se sombrea en ultramares puros, con lo que el desnudo adquiere el atractivo reclamo de una luz entre la penumbra y el crepúsculo.

En esta etapa académica hay algunas realizaciones que hemos de destacar. No deja de sorprender el retrato de Steinar Arnason, a quien Luis Badosa pinta con una fogosidad tan potente, que resulta una obra impactante, aún para esa etapa de color encendido y sin complejos. En lo formal, el retrato de Steinar entronca directamente con

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

un fauvismo de atrevido corte expresionista, que se podría vincular con ciertas obras de Kirchner, Heckel o Schmidt-Rottluff. Rojos puros, directos en el rostro, y ultramarines en los sombreados de ojos y cuello. Su rostro, de mirada penetrante, constituye un cuadro de ruptura con su modo anterior y posterior, de entender la pintura. Sólo la relación personal de afecto con el retratado, puede explicar ese desaforado experimento expresivo en el tratamiento del cuadro.



RETRATO DE STEINAR ARNASON

(El Islandés)

1968/69. Óleo sobre lienzo, 61x 50 cm

En "La Siega" (1968-1969), único con motivo clasicista: el desnudo como alusión a la fertilidad terrenal, es evidente ya una preocupación por la captación de la atmósfera. Una atmósfera de canícula que Badosa pretende atrapar con un valiente derroche de gamas cálidas, sobre todo amarillos, apenas rebajados en el lejano azul del cielo. Un cuadro que denota ya el arranque de una permanente preocupación por la captación de ambientes. Son todos esos trabajos de los años 1969-1970, los que apuntan a una tendencia más sutil y personal, de su última etapa en Bellas Artes. En "Apunte atmosférico sobre la Diagonal", o sobre el "Camp Nou", en un "Día lluvioso sobre Barcelona", o "Paisaje barcelonés con el cementerio de las Corts", el pintor evidencia plenamente su pasión por la captación del ambiente atmosférico, con una fijación y una emoción muy próxima al entusiasmo que la luz debió representar para los impresionistas de la segunda mitad del XIX. Ya se ha dicho que la atmósfera viene creada por la luz, que la luz es propia de los ambientes atmosféricos, sin la cual ninguno de ellos alcanzaría a tener el grado de diferenciación pictórica práctica que les caracteriza. La atmósfera de Luis Badosa es también la transmisión de una impresión personal ante la sutileza de una luz que crea y recrea el paisaje. Frente a la atmósfera de "La Siega", en las posteriores pretende captar las variaciones de la luz en las distintas recreaciones de sus estados anímicos y expresivos, en relación al paisaje. Son las atmósferas de neblinas y amaneceres, de lejanías y lluvias, de atardeceres y contraluces, de tibias primaveras que comienzan y de paisajes que mueren en la última claridad del

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

horizonte. Así es en "Contraste lumínico 11, en azules" o en "Contraluz sobre pinar", dos de los cuadros que más nítidamente entroncan con el color mediterráneo en el paisaje terminal del día. En todos ellos se adivinan referencias claras a pintores catalanes de la luz, como fueran Meifrén, Berga i Boix, Urgell, los interiores de Casas o los paisajes de Nonell.

LA SIEGA

1968/69 Óleo sobre tabla, 61 x 93 cm.



APUNTE ATMOSFÉRICO SOBRE EL CAMP NOU
1969 Óleo sobre tabla, 18 x 24 cm.



REFLEJOS SOBRE CEMENTERIO DE LAS CORTS

“Reflejos atmosféricos 1 bis, sobre Barcelona”
1969 Óleo sobre tabla, 58 x 106 cm.



REFLEJOS SOBRE LA COSTA DEL MARESME

1969 Óleo sobre tabla, 60 x 93 cm. 1969
Óleo sobre tabla, 60 x 93 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Pero junto a esta captación de atmósferas que se describe, hay un nuevo hallazgo formal que aparece por primera vez en "Reflejos atmosféricos-1". Sobre un difuso y lejanísimo paisaje urbano de blancos marfil y ocre, aparece por primera vez, casi insinuado, el reflejo de un ventanal. Se repite después en "Reflejos atmosféricos-2" y en "Reflejos sobre la costa del Maresme", así como en "Reflejos sobre cementerio de las Corts". Es ya la presencia iniciada de los reflejos, y la intención del pintor de recoger en el lienzo el espacio envolvente. Hay un paso cualitativo importante en "Reflejos sobre crepúsculo veraniego en Sant Joan les Fonts ", en cuanto el reflejo se amplía y extiende a la casi totalidad del lienzo y la atmósfera crepuscular compite, en relevancia, con el objeto principal del cuadro: nubes, cielo, monte y pinar.



REFLEJOS ATMOSFÉRICOS - 2

1969. Óleo sobre tabla. 70x47 cm

Col. J. Milicua, Barcelona.

"Una de las primeras obras que realicé en la clase de Paisaje. Los Positivos comentarios recibidos de mis maestros de pintura por entonces: Muxart. Amat y Puigdangolas me aleccionaron a continuar por este camino que, desde un principio, me fascinó al permitirme expresar diversas realidades circundantes en un sólo cuadro. La afinidad cromática que conseguí era algo que me interesó en gran manera. al igual que la soltura técnica con que lo hice" (Manuscrito refiriéndose a: Reflejos Atmosfericos-2. 1969).

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

REFLEJOS ATMOSFERICOS –1

“Reflejos sobre Montjuich”.
1969. Óleo sobre tabla, 35 x 49 cm.



”De la misma época que el anterior. Al igual que aquél. me interesaba la rapidez de ejecución, el cromatismo ajustado y sensible, la armonía. El ventanal queda recortado en la parte inferior por unas siluetas de compañeros que estaban pintando a mi lado, el campo de fútbol entra sólo parcialmente. y la gran ciudad que se extiende a lo largo y ancho de las laderas de Montjuich. cuya silueta perdida se adivina al fondo. Todo está ahí. sin que una sola pincelada sienta mas arrogancia que otra, todo en función del conjunto.

Esta obra mereció el premio Eugenio D’Ors en la Sala Parés de la Ciudad Condal. Fue un galardón del que me acordaré siempre". (Manuscrito, refiriéndose a: Reflejos Atmosféricos-1. 1969).

Las últimas atmósferas del año 1969, que cierran su periodo académico, representan una continua preocupación por captar la luz, una luz que nos hace difusos los objetos, casi insinuados, sugeridos como cuando la claridad del sol nos incide frontalmente, mientras conducimos por carretera, y nos vela la realidad de formas y colores. En "Atmósfera lumínica sobre Barcelona" o "Atmósfera lumínica sobre Barcelona II", de idéntica iconografía, se acredita esta constante de Luis Badosa. Al desvanecerse el color, hay un predominio casi monocorde de suaves veladuras en sienas claros y al difuminarse las formas, son sólo adivinadas, intuitas, sin contornos y sin que, en ausencia de contraste, nos sea posible situar el foco de luz.

Tan insinuado todo como esa sombra de ventanal cegado de luz de "Reflejos Atmosféricos-3", en que el intenso amarillo se expande por el cuadro hasta casi ocultar el armazón de la ventana, sólo perceptible en el extremo derecho del lienzo, que consigue así salvar el cuadro para la figuración. Los últimos cuadros de este periodo como "Reflejos sobre Barcelona desde el Tibidabo", de entonaciones con predominio de azules y rosas, o "Paisaje otoñal sobre Olot con los Pirineos al fondo", en ocres y azules, son cuadros de gran riqueza cromática, y sin duda, una de las mejores "empresas" atmosféricas de su etapa catalana.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



REFLEJOS ATMOSFERICOS -3

“Sombra de ventanal sobre pared”
1670 Oleo sobre tabla. 20 x 30 cm.
Col. J. Milicua, Barcelona.

"En esta obra me interesó la luz de media tarde que penetrando a través de unos enormes ventanales del Instituto de E.M. de Olot. se proyectaba sobre una pared de color blanco crema. Fue una sensación rápida pero lo suficientemente fuerte e importante como para que se me quedara fuertemente fijada con toda su belleza y esplendor".(Manuscrito, refiriéndose a:" Reflejos Atmosféricos-3". 1970).

Toda la etapa formativa, se caracteriza por la utilización de colores matizados, frente a las tintas saturadas de ciertas épocas posteriores, y por una generosa utilización de finas texturas, que facilitan la consecución del elemento atmosférico deseado.



REFLEJOS SOBRE CREPÚSCULO
VERANIEGO EN SANT JOAN LES FONTS
1969. Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm.



"MARE DE DEU DEL MONT"
1969/78. Óleo sobre tabla, 60x101 cm.
Col. M. Villegas, Gerona.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

II.- Etapa intermedia. Atmósferas de Zaragoza (1970-1971).

Las obras de esta etapa se sitúan entre 1970 y 1971, coincidiendo con la estancia del pintor en Zaragoza para realizar su servicio militar. Período especialmente marcado por un colorido brillante como consecuencia de la dimensión que adquiere el color por la reverberación atmosférica, producida por las altas temperaturas de aquellas tierras.

Los aspectos apuntados para la última fase de su etapa anterior, en cuanto a riqueza de gamas y texturas, se acentúan durante el tiempo de su estancia en Zaragoza. En "Atmósferas-1", apunte sobre las tierras áridas de Zaragoza y "Atmósferas-2", pintura con cartel de carretera y Zaragoza al fondo, o "Atmósferas 3 y 4", son trabajos que acreditan lo ya indicado. Son cuadros en una amplia gama de ocre y amarillos, y con mayor empaste. El perceptible calor atmosférico de un implacable sol de verano, sobre las reseca tierras de Aragón, encuentra una certera expresión en el cuadro "Atmósferas de calor fuego", título suficientemente explícito de la intencionalidad del pintor. En Zaragoza Badosa rehuye las atmósferas de media tinta o de estadios decadentes de luz. No hay atardeceres ni lluvias, sólo la reverberación de la canícula en el pleno cenit del sol. "Reverberación cromática sobre Zaragoza" o "Síntesis atmosférica estival", son de tal pujanza calórica, que el espectador puede sentirse integrado dentro de esa atmósfera de calor, y casi sufrir los mismos rigores de sofoco que el propio paisaje de rastrojos que contempla.

De su etapa zaragozana, sólo en "Atmósferas-5", patio del cuartel de Sanidad, decrece esa intensidad de un intenso verano. Es también una atmósfera de estío, pero el hecho de ser un cuadro urbano, de corto horizonte visual, apenas se desvanece el objeto, que aparece nítido y perfectamente dibujado, aunque los amarillos tenues de los edificios y el ambiente general de la tela, crean una cierta sensación de ciudad abandonada por sus moradores en busca de una climatología menos rigurosa.

Los reflejos aparecen en tres lienzos, de esta etapa zaragozana: "Reflejo simple a través de ventanal", "Reflejos sobre casas de Zaragoza desde el cuartel" y "Reflejos en frío sobre atmósfera de paisaje zaragozano". Es un hermoso paisaje panorámico, en el que la línea del horizonte divide en dos mitades idénticas la superficie rectangular del cuadro. Los azules, ligeramente rosáceas del cielo, proporcionan, en contraposición a los sienes y tierras del paisaje, una indudable sensación de placidez y equilibrio pictóricos. Ya no hay planos difusos bajo la fuerza del sol. Es como una atmósfera de otoño sereno, en que los puntos en los planos intermedios, señalan los árboles del paisaje y marcan la sensación de la perspectiva. Una franja oblicua sobre el paisaje y su complementaria horizontal, acrecientan la apacible sensación de paz y sosiego.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



ATMÓFERA DE CALOR-FUEGO

(Apunte sobre Zaragoza).
1970. Óleo sobre tabla, 16 x 24 cm.



ATMÓFERA-3

(Apunte con tierras rosas en segundo plano y ciudad al fondo derecha)
1970. Óleo sobre tabla, 15 x 27 cm.
Col C Martínez Bilbao



**SÍNTESIS ATMOSFÉRICA
- ESTIVAL SOBRE ZARAGOZA**

“Reverberación atmosférica cromática sobre Zaragoza, desde la N-2”
1970 Óleo sobre tabla, 40 x 80 cm.
Col. C. Zuloaga, Barcelona



**REFLEJOS EN FRÍO SOBRE
ATMÓFERA DE PAISAJE ZARAGOZANO**

1970 Óleo sobre tabla, 40 x 75 cm.

III- Etapa de Experimentación y Desarrollo de las Atmósferas y Reflejos (1971-1980).

En 1970 el pintor es nombrado profesor encargado de la Cátedra de Color de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, esta nueva situación influye substancialmente en su producción plástica. El encuentro con el entorno ambiental de Vizcaya marca el paso de un mundo luminoso, lleno de cromatismo, a una atmósfera gris, a un espacio donde la naturaleza ha sido sustituida por la obra humana; la expresión del pintor casi impresionista varía cuando se encuentra con una nueva realidad que parece oponerse a la anterior, y necesariamente su respuesta también varía para hacer coherente su nuevo entorno con su plástica.

Las obras de esta etapa se caracterizan fundamentalmente por ser, al principio, obras experimentales en las que el pintor ensaya con nuevos materiales, y técnicas alternativas en la búsqueda de un lenguaje propio con que el expresar su nuevo entorno vivencial.

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Obras experimentales de búsqueda (1971-1972).

La trayectoria pictórica de este período marca un paréntesis en la evolución natural de su quehacer. Son estos siete cuadros, de difícil catalogación, donde ensaya nuevos materiales y formas, que van desde la abstracción a un cierto surrealismo o a la tridimensionalidad, en una compleja amalgama de tintas industriales, y la aplicación directa de pintura próxima al "dripping" o a la "action painting". Son obras de sugerencias plurales, desde lo erótico a lo espacial o lo telúrico. La pluralidad de técnicas utilizadas, incluye desde los acetatos al collage.

Hay dos piezas de un especial interés. En "Corte telúrico", hay una aproximación a cierto informalismo, atenuado por una línea horizontal delimitadora de un presunto cielo azul, bajo la que unos ocres compartimentados sugieren una sección geológica en la que unos concisos grafismos, en la parte superior, y un sutil cromatismo azulado, en la inferior, nos aproximan a las entrañas de una tierra que alberga, en su interior, un signo de claras connotaciones eróticas. Connotaciones mucho más evidentes en "Fecundación plástica", obra tridimensional en la que se destaca la conjunción íntima de lo masculino y lo femenino.

En "Caja espacial I y II" el pintor insiste en su interés cosmológico iniciado en "Configuración espacial", buscando efectos plásticos a través de sombras y reflejos producidos por una iluminación artificial sobre la obra.

CAJA ESPACIAL. I

(Contraste entre cielo gris y cielo azul)

1971/72 Técnica



CONFIGURACIÓN ESPACIAL

(Bola de fuego en movimiento, con cubo).
1971 Técnica mixta sobre tabla, 102x118 cm.

De esta época es también el cuadro "Cogida". Obra que viene determinada, por una afición taurina que se había avivado durante su estancia en Zaragoza. Está lejos de las intenciones que a partir de 1982, darían lugar a la serie táurica, sin embargo, es una obra que en una gama de colores rojos y naranja presenta el atractivo de una rítmica construcción en espiral, junto con pinceladas que generan una especial sensación de trepidante movilidad.

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



COGIDA

1970/71 Óleo sobre tabla, 55x83 cm.

Estos trabajos experimentales, constituyen una andadura por caminos aparentemente algo lejanos a su recorrido pictórico habitual, pero que, en el fondo no resultan difíciles de articular respecto a un pintor que se siente tan atraído por el cosmos, como por las atmósferas, celajes y efectos lumínicos de unos potentes rayos solares.

Atmósferas bilbaínas (1971-1973/80).

Las obras realizadas, desde el momento de su llegada a Bilbao en noviembre de 1970, vienen inspiradas por el descubrimiento de la nueva atmósfera húmeda y brumosa bien alejada de las tierras-fuego de Aragón y de las nítidas atmósferas catalanas. Esta etapa está integrada por unas nueve obras, todas ellas, paisajes sobre la ciudad de Bilbao, realizadas desde el espléndido observatorio de su domicilio-estudio de la calle San Francisco, desde el que es perfectamente visible el monte Archanda, la parte del Ensanche de la ciudad más próxima al Nervión, y la explanada de la Estación del Norte. Frente a la galería del estudio, el gigantesco edificio central del antiguo Banco de Vizcaya, sirve de eje constructivo para muchos de estos trabajos.

"Paisaje 3", neblina matinal sobre Bilbao, parece influido por el choque de contraste que la nueva atmósfera bilbaína ejerce en su sensibilidad artística mediterránea. Ese amanecer bilbaíno que Luis Badosa descubre, es un amanecer de plomo, oscuro y de un monótono gris bilbaíno, que el trabajado empaste pretende transcribir. "Ventanal 1 sobre Bilbao" es, sin duda, una atmósfera de media mañana, de un día despejado, pero con la característica luz tamizada, incluso en días claros, de la ciudad de Bilbao. Ahí está la estación, ahí el Vizcaya, mientras la ciudad y el monte se desvanecen en el tenue resol de la urbe. Si ya los depósitos de agua en primer término, la férrea cubierta de la estación, la alineación de vías y trenes o la cromática mole del Banco, son elementos de fuerte carácter constructivo y estructural del cuadro, todavía añade un nuevo elemento, que en el futuro ha de servirle, con alguna frecuencia, como motivo también de construcción: son los ventanales de su casa, de su propio estudio. Ventanales que le servirán de apoyatura estructural para la composición de la obra. Descubre así Badosa el interés que representa esta solución formal para mejor construir su pintura.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

**PAISAJE FERROVIARIO BILBAINO
CON LOCOMOTORA VERDE**

1971 Mixta sobre tabla, 102x117 cm.



ATMÓSFERAS -4, SOBRE BILBAO

1971 Óleo sobre tabla, 50x65 cm.

Aquí está ya el origen de sus futuras estructuras industriales. "Ventanal sobre Bilbao 1, 2 y 3", corresponden a ese hallazgo de la ventana, en donde comienza también a advertirse la presencia de un espectador que, desde el mirador, contempla con emotividad unos efectos lumínicos que le recuerdan los valores nostálgicos de su Garrotxa natal. "Ventanal-2" tiene también una clara referencia romántica respecto a Caspar David Friedrich que plantea, en determinadas pinturas con ventanas, miradas hacia la lejanía como miradas dirigidas hacia su propia profundidad interior a través del paisaje que describe.



VENTANAL -3, SOBRE BILBAO

1976/77. Óleo sobre lienzo, 114x158cm.

VENTANAL -1, SOBRE BILBAO

1971. Óleo sobre lienzo, 87x125cm.

Ante los "Paisajes 7 y 8", el "Paisaje ferroviario con locomotora verde", o "Atmósferas 4, 8 y 9" (1971) que son sucesivas muestras de esa preocupación por la luz atmosférica, los grises verdes de los montes frente a su casa, los tenues rosas y amarillos de la ciudad, y siempre el edificio del Banco o la cobertura metálica y los elementos viales y ferroviarios, son formas que ayudan a esa construcción representativa sobre las que asentar el ambiente atmosférico. Ambiente especialmente relevante en "Atmósferas-4", sobre Bilbao" que pinta recién llegado a la ciudad, desde la cima del

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

monte Archanda, pintura de ejecución rápida y delicada entonación grisácea que envuelve al contemplador y absorbe su atención en una subyugante realidad de emotivas sugerencias.

En "Atmósferas-8 sobre tejados rojos de Madrid", los tejados de la capital son utilizados como formas de estructuración geométrica. Pero basta la simple comparación entre "Atmósferas-8" y "Atmósferas-9", Madrid y Bilbao, respectivamente, para que nos resulte fácilmente apreciable el distinto "aire" entre esas dos latitudes geográficas y, en consecuencia, sus atmósferas dispares que el pintor ha sido capaz de transmitir.

Con todo, los "Ventanales 2 y 3 " sobre Bilbao, nos parecen los más significativos de esta etapa. Y ello, no sólo por la captación de atmósferas de la ciudad, sino sobre todo por la utilización del ventanal que le ordena y sostiene el cuadro en su estructura general. "Ventanal-3, sobre Bilbao" guarda una relación notable con "Ventanal-1", de cinco años atrás, aunque con una mejor estructura de los elementos del paisaje y un mayor equilibrio entre los sucesivos planos que compartimentan la obra.

El "Ventanal-2", al que ya hemos hecho referencia, es una de las obras mas conseguidas de esta etapa, tanto por la fidelidad lumínica que hace que esa doble ventana se abra sobre una atmósfera que no puede ser otra que la de Bilbao, como por ese paisaje de fondo, casi adivinado, y esa silueta bancaria, pura insinuación que se esfuerza por hacerse realidad, entre la ligera neblina de la ciudad. Un minúsculo fragmento de paisaje urbano que constituye una de las atmósferas más precisas y logradas por el pintor, por la sutil gradación del cielo, que gana progresivamente en intensidad -casi imperceptible- desde el blanco niebla del horizonte, hasta el azul, en su gama más baja, de los dos cuadrantes superiores. Pero hay aspectos en el cuadro que refuerzan y acrecientan el valor plástico de esa pieza. Luis Badosa introduce ahora, no sólo un ventanal, sino el doble plano de dos ventanas que forman la total estructura de un mirador. El juego de tonalidades con que marca los dos distintos planos del maderamen, la riqueza estructural que resulta de esa sabia distribución de jambas y travesaños, de la asimétrica posición de las ventanas levadizas o las maderas que completan el armazón, confieren al cuadro un equilibrio geométrico y real, a la vez. Muy próximo al ventanal exterior, ya en la calle, unos cables se comban, también asimétricamente, para incorporar un elemento de variabilidad curvilínea al claro predominio de las formas rectas.

"Ventanal-2" es un cuadro que transmite una sensación de exaltación lumínica y emocionada racionalidad, actitudes que el pintor transmite al contemplador, en base al sensible manejo cromático y los ajustados planos estructurales. Es la misma preocupación que le guía en sus posteriores etapas industrial y táurica, y que confiere a su pintura un maduro equilibrio de emoción y racionalidad.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



EL VENTANAL -2

1973. Óleo sobre lienzo, 162x97 cm
Col Induban (BBV), Barcelona.

"Primer estudio de ventanales que realicé. Fue anterior al resto de las obras de estructuras del puerto. Aunque no sea ningún reflejo puedo concretar que el primer motivo de inspiración formal que me indujo a esta pintura fue el reflejo de la misma sobre la pantalla del televisor un día que contemplaba una corrida de toros. Como ahora en toda corrida hay tan poco que ver, distraía mi atención gozando de los reflejos que proyectaba la pantalla".(Manuscrito, refiriéndose a: "Ventanal - 2", 1973).

Desarrollo de los reflejos. (Barcelona y Bilbao. 1970/71-1980).

Esta nueva fase, sugerente en el camino pictórico de Luis Badosa, se corresponde a obras realizadas en sus primeros años de estancia en Bilbao, en los que, aparte su preocupación atmosférica, le surge un renovado interés por los reflejos, que descubriera en los años de su estancia académica en Barcelona, y desarrolla con fuerza en esta etapa. De estos años son también, los reflejos de la Plaza de Cataluña y Ramblas, una lograda integración del reflejo en el cuadro, donde adquiere un relevante protagonismo. El reflejo ayuda al pintor a construir el armazón virtual de la estructura organizativa de la obra. Le permite, espacialmente, simultanear diversas realidades envolventes y enriquecer la realidad unívoca frontal.

Estas obras de reflejos comprenden unas veinte piezas, realizadas en Bilbao y en Barcelona, entre 1970 y 1980. Cuatro de éstas son visiones nocturnas desde su estudio, con el paisaje de la Estación del Norte y Banco de Vizcaya y, sobre todo, con la persistida utilización de las cuadraturas en primer plano que le proporciona la estructura de su ventana. En "Reflejo del pintor con boina roja sobre ventanal nocturno", el título ya es lo suficientemente expresivo como para justificar su contenido formal. Por primera vez, el reflejo no es sólo la claridad superpuesta de un cristal - el del ferrocarril o la furgoneta en la que viaja el pintor- sino su propia figura, en actitud de pintar, proyectada sobre el paisaje nocturno en un cristal. Como sucedía con "Ventanal-2", el cuadro "Ventana con nevera" repite planteamiento, al menos en su aspecto formal significativo.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

El reflejo de la nevera, en el ventanal a que alude el título, es una figura geométrica que armoniza con el predominio estructural de las líneas rectas que el doble ventanal dibuja. Pero esta vez, la ventana exterior y las contraventanas interiores que delimitan especialmente el ámbito del mirador, no se sitúan en planos pictóricos paralelos, sino en ángulo, por la apertura parcial del plano de la contraventana. Es un planteamiento más atrevido que el "Ventanal-2", más parco en textura, con un detalle de reflejos en espiral que parecen formar parte del paisaje y una coloración ocre predominante, contrarrestada, en ajustado equilibrio, por el azul de la parte superior derecha. Nuevamente, los cables se comban y rompen así la simétrica linealidad dominante.

**REFLEJO DEL PINTOR CON BOINA ROJA
SOBRE VENTANAL NOCTURNO**

1971 Óleo sobre tabla 34x40 cm.



"Esta fue la segunda obra que realicé atendiendo las estructuras de los característicos ventanales de las galerías norteñas. En ella quise que se fundiera la realidad de mi estudio (nevera) con el paisaje bilbaíno (Estación del Norte. Banco de Vizcaya) y la característica montaña de Archanda que contempla, a diario, la agotadora asfixia de una ciudad.

En este cuadro se evidencia todavía con bastante claridad la diferencia entre la visión bucólica del paisaje y los bastimentos de madera que enmarcan la composición en busca de lo que en Vizcaya, creo son estructuras fundamentales de su arte". (Manuscrito, refiriéndose a: "Reflejos Atmosféricos - 5" . 1973).

REFLEJOS ATMOSFÉRICOS -5

(Ventanal de la cocina, con nevera).
1973. Óleo sobre lienzo, 162x97 cm.
Col. Bancaya (BBV), Madrid

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Pero donde los reflejos adquieren su carácter más significativo, es en el conjunto de obras sobre la Plaza de Cataluña y Ramblas. Insiste el pintor en la consideración de estos cuadros como "atmosféricos", que lo son realmente, pero sin que eso afecte al desarrollo experimental de sus reflejos. En todo caso, estaremos hablando de una "atmósfera" distinta de la meteorológica, en este caso ya, decididamente ambiental. La Plaza de Cataluña debió representar para el pintor un remanso de frescor, espacio abierto, árboles de sombra, palomas a las que dar de comer migas de pan que Badosa lleva con amor en el bagaje de su supervivencia anímica. Allí, en su época de estudiante, se recrea y descansa durante horas, ajeno y liberado del ajetreo y del bullicio enloquecido de las calles circundantes. Explora uno a uno cada rincón de aquel inmenso espacio público, de aquella isla en medio de la gran urbe. Lee, observa, mira los veladores y terrazas abiertas a la plaza, estudia los ángulos visuales posibles desde cualquier lugar, e incluso, desde dentro de una cabina telefónica, y va haciendo colección de emociones para abordar, posteriormente, una de las etapas más imaginativas de cuanto ha realizado.

Estamos en 1974. Desde los tiempos de su etapa académica, con sus cuadros de modelos de escuela, el retrato de "Emiliano", de "Steinar Arnason", o su propio autorretrato parcial en la esquina de un cuadro, no había aparecido en su obra la figura humana. En "Reflejos atmosféricos-7" de la Plaza de Cataluña, aparecen, al fin, dos figuras de mujer. Maniqués de los grandes almacenes comerciales que contemplan con estática pose el continuo ajetreo de la ciudad. Y como reflejo el perfil arquitectónico de los edificios característicos del lugar, el autobús que acaba de detenerse, la furgoneta de reparto, el quiosco de prensa y la parte superior de los refrescantes surtidores de agua.

Sin duda, esas largas estancias de días enteros en la Plaza de Cataluña le calman, le aquietan, y las "atmósferas" de sus títulos son, sin duda, atmósferas anímicas de sus propias vivencias. Él refleja ese ambiente, exterior y propio, a la vez; expresa esa emoción entre melancólica y feliz que el lugar le transmite. "Reflejos atmosféricos-7" es el resultado de este equilibrio entre emoción y plástica. El mismo equilibrio que se evidencia en "Reflejos atmosféricos-7 bis", realizado desde el interior de una cabina telefónica. "Reflejos Atmosféricos 11, 12 y 13" son atmósferas de atardecer, de crepúsculo, donde los azules parecen consolidarse definitivamente en su obra. ¿Hay una cierta nostalgia, una pena honda por el día que se va?. Sólo dos cuadros rompen con esa apacible atmósfera en calma, anímica y pictórica: son los reflejos ante el cine, con las trepidantes luces de neón, los brillos y reflejos de marquesinas y niquelados, cuando en el local se proyectaba "Gritos y susurros", del sueco Bergman. Es el símbolo agitado de la Barcelona de noche, movida, brutal, erótica y alborozada. "Reflejos atmosféricos-8", es otra atmósfera, con predominio de tonalidades calientes, de bermellones, amarillos y naranjas, expresivos de esa excitante emoción de la noche.

De vuelta en Bilbao, retorna Badosa al juego de los planos formales y geométricos de sus ventanales de San Francisco. Pero esta vez no hay paisaje. Es simplemente el juego de las luces y los reflejos sobre la multiplicidad de planos de las galerías. "Estructuras-3", reflejos desde el mirador, conforma una armonía cromática, en fríos, con azules y verdes tenues, expresivos, otra vez, de un lento atardecer. En "Ventanal Galería con Reflejos", por el contrario, construye una explosión atmosférica

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra

de pleno sol, que incide sobre las "contras" de madera, creando un potente contraste lumínico que confiere vida al cuadro.



VENTANAL GALERÍA CON REFLEJOS

1974. Óleo sobre lienzo, 99x72 cm.

Col. F. S. Ortega - Galería Nártex, Barcelona

"Este ventanal correspondiente a la habitación principal, me apasionó tanto por la intensa luminosidad solar de uno de esos pocos días claros que también tiene Bilbao. como por las estructuras de los ventanales relacionadas con la estructura roja de la casa de delante y tan en consonancia con las estructuras del puerto que por entonces pintaba.

Al pintar este cuadro utilicé un tamaño más pequeño porque, por primera vez me planteé el problema de la posible dificultad de vender una obra de gran tamaño caso de que ésta resultara interesante a un particular Me lo planteé esta vez pero en seguida me di cuenta que, aunque mi obra quizás no tuviera salida inmediata necesitaba grandes tamaños para representar lo que quería. El pequeño formato me agobia, como me preocupan las habitaciones pequeñas y todo aquello que pueda representar un condicionamiento que no permita el total y pleno desarrollo de la libertad del hombre en todas sus facetas" (Manuscrito. refiriéndose a "Ventanal Galería con Reflejos". 1974).



REFLEJOS ATMOSFÉRICOS -7

1974. Óleo sobre lienzo, 97x130 cm.

Col. Banco Industrial de Bilbao (BBV.),
Barcelona

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



REFLEJOS ATMOSFÉRICOS -II

(Reflejos Pl. de Cataluña desde cabina-2)
1974/76. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm.



REFLEJOS ATMOSFÉRICOS -8

(Gritos y susurros)
1975. Óleo sobre lienzo, 116x82 cm.

Estas obras son, en apariencia, cuadros de una simple anécdota, la ventana que cualquiera de nosotros puede tener eternamente antes sus ojos, sin que nunca alcancemos a descubrir la potencialidad plástica de esa visión de rutina. Badosa le otorga vida a base de una planificación racional de las formas y de la gozosa armonía del color. Los reflejos animan y enriquecen la forma y el color. Por la nimiedad aparente del motivo, pudiera pensarse en un seguimiento de línea hiper real en su quehacer Pero sería sólo una apreciación superficial.. Ni el tratamiento ni la intención guardan relación alguna con la tendencia citada. La intencionada multiplicidad de planos, la creación de perspectiva y ambiente, y el armazón estructural, que sin forzar la realidad, la recrea, le confiere una identidad formal específica que muy poco tiene que ver con la exacta transcripción de la objetividad que el hiperrealismo sigue como línea básica.

IV.- Etapa de Consolidación de los Reflejos (1972-1980).

Es evidente que los tres elementos básicos de la pintura de Badosa hasta el momento son: su pasión por la captación de atmósferas, su preocupación de estructuración, de ordenada construcción formal, y los reflejos como una nueva huella de identidad. Estas bases posibilitan su andadura por esta nueva etapa de consolidación de los reflejos.

Podemos no obstante distinguir dos subfases que estudiaremos sucesivamente, bien entendido, que la clasificación respectiva no guarda una estricta y cerrada correlación cronológica, sino iconológica, y que cuadros de cualquiera de estas fases, pueden aparecer solapados, incluso, con pinturas ya mencionadas en el apartado anterior.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Reflejos sobre paisajes (1972- 1988).

Esta tendencia aúna las tres preocupaciones plásticas aludidas anteriormente, porque en sus reflejos sobrepuestos al paisaje, se evidencia también una fuerte tendencia a dotar su obra de una mayor y más delimitada estructura constructiva. En "Reflejo lumínico" (1976), puede buscarse, incluso, una cierta referencia de Mondrian. El puro esquematismo geométrico de primer plano, se aproxima a aquel pintor, pero se libera de la hermética abstracción geométrica del holandés, con el juego de sus reflejos y estructuras de color. Otra vez la racional compensación de amarillos en ricas gamas y de azules, en tonalidades que alcanzan el nexo unitario de las entonaciones verdes que se gradúan desde el ultramar en la base del lienzo.



ESTRUCTURA - I

"Reflejo Lumínico"

(Homenaje a Mondrian).

1976. Técnica mixta sobre lienzo, 162x130 cm.

Constituye este cuadro un ejercicio fuera del tiempo en su trayectoria pictórica. Cuadros de la misma época (1975-1976), más en su línea cronológica-plástica, aparecen con los reflejos que se proyectan sobre el paisaje de fondo. Por lo general, son paisajes de edificaciones que otorgan al cuadro un interesante alarde estructural, en donde se conjugan las rectas de los edificios con la linealidad complementaria de sus proyecciones. En "Reflejos sobre Universidad del País Vasco", o "Reflejos atmosféricos-9", son varios los cuadros o cuadrados que se sobreponen sobre la superficie de la tela, en los que el hábitat interior resulta proyectado, en su integridad, sobre el paisaje de fondo. Estas obras no están tan lejos de su atrevido "Homenaje a Mondrian" en el "Reflejo lumínico" de 1976, y sólo los concretos elementos paisajísticos (ventanas, árboles, automóvil), aproximan estas pinturas a la plástica figurativa del pintor. También así en el cuadro, algo más tardío de "Reflejos Parque de Sarriko" (1979), en el que la parte derecha e izquierda del lienzo (las zonas de reflejos), le llevan hacia una cierta abstracción formal. Sólo la zona central del cuadro con árboles y estudiantes en el "campus", le otorga su específico carácter de paisaje.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



REFLEJOS ATMOSFERICOS - 9
"Reflejos Puente Universidad con Paisaje".
1975/76 Óleo sobre lienzo. 81 x 116 cm.
Col. Universidad del País Vasco

Otros cuadros que hemos de citar en esta etapa son apuntes como "Reflejos sobre puente de la Salve" o pinturas, como las ya citadas: "Reflejo sobre cementerio de las Corts" (1969), o los "Reflejos sobre la costa del Maresme", de su etapa de formación.

Hemos de subrayar también, las dos excelentes versiones que pinta en 1979 y 1980, respectivamente, con motivo de las oposiciones a la Cátedra de Paisaje de Barcelona, que realiza en la Facultad de BB.AA. de Madrid. En ambas, el paisaje de los jardines de la casa de Velázquez, junto a la carretera del Pardo, el puente de los Franceses y determinados edificios de la ciudad universitaria, se articulan en armónica conjunción con el reflejo de la cubierta circular del singular edificio de Higuera, distinguiéndose en ambas obras la especial atención del pintor por captar las azuladas atmósferas propias del pleno invierno y las doradas del otoño. Estas obras que cierran nuestro estudio sobre esta parte enlazan con la titulada: "Reflejos-5", sobre Madrid, ejecutada en 1972, al presentarse a las oposiciones a la Cátedra de Paisaje de Valencia.



**ESTRUCTURAS
ARQUITECTÓNICAS SOBRE
PAISAJE INVERNAL
MADRILEÑO**
1979. Óleo sobre lienzo, 89x116 cm.
Col. Particular. Madrid.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

"Reflejos-5" es una obra en la que la visión del paisaje de los alrededores de la Facultad, mirando hacia la sierra madrileña se modula con los esquemáticos reflejos de dos lienzos que, en su geométrica visión, organizan el claro-oscuro del cuadro.



REFLEJOS - 5

(Sobre Madrid).

1972 Óleo sobre tabla, 116x89 cm.

Reflejos de Estructuras y Macroestructuras (1973-1980)

Estos cuadros señalan una época de madurez en el devenir pictórico de Luis Badosa. La evolución es clara. Los reflejos sobre el paisaje, los proyecta ahora sobre los grandes complejos industriales. "Reflejos Macroestructuras-7" o "Reflejos estructuras industriales" (1973/1974) es el primer peldaño de esta progresión. Hay todavía elementos reales individualizados reconocibles, como la propia razón social que aparece en grandes caracteres, o un camión de cabina roja sobre cuyo lateral se reflejan las contrastadas siluetas de los Altos Hornos, pero el arabesco de las torres, los tendidos eléctricos o puentes industriales revelan pronto al pintor que bien pueden sustituir, con ventaja, a los ventanales y demás apoyaturas formales, en la construcción de su pintura.



"Este cuadro, el más grande de la exposición (170x170 cm.), me interesó fundamentalmente en cuanto pude desarrollar las estructuras con toda su grandiosidad y fuerza expresiva, así como el dantesco mundo de los Altos Hornos reflejados en el camión rojo de la basura cuando se dirige tracia las Arenas pasando por delante de Dow-Unquinesa.

Es una obra en la que he trabajado bastante tiempo dejándola descansar en varias ocasiones para cogerla de nuevo al cabo de unos días". (Manuscrito, refiriéndose a: "Reflejos Macroestructuras-7 ,1973/74).

REFLEJOS MACROESTRUCTURAS -7

"Reflejos Estructuras Industriales".

(Altos Hornos sobre camión rojo)

1973/74. Óleo sobre lienzo, 170x170 cm.

Col. M.N.C.A.R.S. (Reina Sofía), Madrid

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Resulta de especial interés el lienzo "Reflejos sobre astilleros" (1974) con un buque en construcción, en primer término, y tras él, una espléndida estructura portuaria reflejada, mientras dos grúas sirven de nexo de unión pictórica entre realidades y reflejo. En "Reflejos Macroestructuras con ventanas de 2 C.V." (1973/74), ya ha levantado Badosa toda la imponente majestad de una gran estructura industrial. Elementos en disposición horizontal, vertical y oblicua, se entrecruzan en distintos planos y tonalidades, y contribuyen a crear esa chocante impresión de poder y fortaleza. Los reflejos de las ventanas de la furgoneta del propio pintor, incrementan la impresión de inaccesibilidad y poder de las estructuras y contribuyen a la impresión favorable del conjunto de la construcción formal del lienzo. Predominio decidido de azules, con la única excepción compensadora de algunos pardos y marrones, y un levísimo verde amarillento para marcar el horizonte del paisaje.



**REFLEJOS MACROESTRUCTURAS
CON VENTANAS 2 C.V.**

1973/74 Óleo sobre lienzo, 162x130 cm.

"Es la obra en la que me planteé más conscientemente que los valores expresivos de las estructuras están determinados por dos conceptos que considero fundamentales:

- Sentido espacial que viene dado por las direcciones zigzagueantes de las estructuras. en busca de una profundidad en la parte inferior del cuadro. Las verticales, por medio de la perspectiva "a vista de rana", acentúan la grandiosidad de dichas estructuras que se elevan hacia el infinito cielo como al encuentro de una espiritualidad perdida.

-Sentido plástico determinado tanto por la variedad tonal del celaje que va desde el naranja pálido y luminoso de la parte interior a su complementario, el azul intenso que preside la parte superior, así como por el interés cromático de la propia estructura.

Es una de las obras por la que siento mayor interés al haber conseguido -creo- una perfecta integración de los valores plásticos con los expresivos por medio de una sensibilidad cromática tan sutil como emotiva".(Manuscrito, refiriéndose a: "Reflejos macroestructuras con ventanas del 2 c.v.". 1973/74).

De similar construcción, en su juego de reflejos, es la obra "Reflejo Macroestructura-4", porque ambas conservan los elementos paisajísticos del horizonte, aunque en esta última, en lugar de construcción piramidal, la estructura se compone por

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

líneas horizontales en perspectiva. También aquí, se conservan los reflejos de las ventanas del vehículo, como dos grandes espejos retrovisores colocados en el centro del cuadro. En "Reflejos Macroestructuras-2", el reflejo de una ventana lateral se articula sobre la estructura metálica y horizontal del puente industrial que atraviesa la carretera. Es prácticamente un cuadro monocromo en una extensa gama de verdes de crepúsculo que conserva, con total nitidez, la totalidad de los elementos concretos del paisaje: la fábrica Dow, la carretera de Las Arenas, el Puente Colgante al fondo y los montes que cierran la perspectiva.



"En esta obra, la segunda quizás que pinté de esta serie, me interesó fundamentalmente reunir en un solo cuadro:

- Las estructuras como elemento expresivo.
- La ría como elemento sugerente y referencial.
- El efecto lumínico como elemento vital.
- La realidad industrial dramática y dantesca de los Altos Hornos.

La composición es simple pero creo haber captado el efecto espacial que me interesaba y el sentido plástico que debe ser inherente a toda pintura".(Manuscrito. refiriéndose a: "Reflejo Macroestructura 4". 1973).

REFLEJO MACROESTRUCTURA -4

1973 Óleo sobre lienzo, 97x162 cm.
Col. Dow-Unquinesa, Madrid.



"Este cuadro, de los pocos que tengo de pequeño formato, muestra el verdoso cielo contaminado junto a la estructura que más he utilizado y con la ventana lateral de la furgoneta 2 C.V. Esta obra tiene un carácter algo diferente de las demás en cuanto las macro-estructuras están representadas como tales y su relación con el resto del paisaje es correcta porque el punto de vista es convencional. de ahí que su fuerza radique sólo en el color que sí está en función a la misma ideología de los restantes".(Manuscrito, refiriéndose a: "Reflejos macroestructuras-2", 1974).

REFLEJOS MACROESTRUCTURAS -2

"Reflejo de puente estructura Dow con Puente Colgante"
1974, Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

En "Reflejo Macroestructura-3" (1974), regresa Badosa a la construcción vertical y, de nuevo, un potente reflejo centra la composición del cuadro. Es el reflejo sobre la ventanilla lateral de su furgoneta, a través de la que se distinguen, en fuerte contraste lumínico, las dos ventanillas traseras, que permiten observar un automóvil y las enormes letras de la factoría. Sólo en el límite izquierdo de la obra podemos ver dos pequeñísimos detalles de la realidad: la chapa ondulada de la carrocería y un pequeño fragmento del puente industrial.



REFLEJO MACROESTRUCTURA - 3

1974. Óleo sobre lienzo, 162x114 cm.

Col. Dow-Unquinesa, Madrid.

"En esta obra me interesaba mostrar el reflejo y la mínima expresión de la realidad que producía este reflejo, (carrocería ondulada del 2 C.V. en la parte izquierda del cuadro) de esta forma se entiende perfectamente que esta obra no obedece a una especulación irreal de formas imaginarias, sino a una realidad que se evidencia a cada paso que damos a través de la maravillosa ría de Bilbao. Digo maravillosa refiriéndome a su plasticidad.

El color verde que puse en el celaje está en función del aire viciado y contaminado que durante tantos días inunda por completo el gran Bilbao, desde Punta Galea a Galdácano, de Monte Umbe a Castrejana pasando por Archanda". (Manuscrito. refiriéndose a: "Reflejo macroestructura - 3". 1974).

En "Reflejos Macroestructuras-1", en que el autor sigue partiendo de los reflejos de las ventanas de su propio vehículo, y perseverando en el motivo primordial fabril reflejado sobre la ventana trasera de su 2 C.V., las estructuras, ligeramente inclinadas del puente industrial, se entrecruzan en aspa con la plancha metálica ondulada de la parte interior de la carrocería, iluminada con una potente luz amarillenta. El contraste claro de la ventanilla lateral de la parte inferior del cuadro aporta un contrapunto adecuado a la configuración de la obra. En "Reflejos de estructuras sobre edificio", la estructura -también a espaldas del pintor-, no se proyecta en reflejo sino en sombra sobre el edificio

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

de frente. Este cuadro, así como "Doble reflejo sobre ría en contraste violáceo", conserva todavía su condición de paisaje. Sus estructuras industriales no viven por sí mismas sino en la atmósfera paisajista de un enclave geográfico real. Los nombres y rótulos de fábricas, la visión del muelle, sus contenedores, tubos y grúas, y hasta la perfecta identificabilidad de los edificios y calles de la ciudad, acreditan el carácter de paisaje industrial de tales cuadros. En mayor o menor intensidad y precisión, todos los lienzos de reflejos sobre estructuras, no han perdido aún su condición interpretativa -recreada pero objetiva - del paisaje industrial.



"De la misma forma que un impresionista miraba el paisaje a través de las piernas con el fin de enmarcarlo y descubrir una nueva realidad del mismo al tener un punto de vista inédito, creo que es válido este reflejo que a través de la ventanilla trasera de un 2C.V. evidencia la realidad de unas macroestructuras industriales muy características de Vizcaya. En este tipo de composiciones donde se aprecia únicamente un trozo de coche (micro-estructura en relación con las macro industriales), busco conseguir un efecto compositivo interesante al lograr un cambio de conceptos (micros en macros e inversa), y utilizar un punto de vista inédito en pintura.

Quizás en todas las obras me gusta jugar un poco con lo que los franceses llaman "trompe-l'oeil". La realidad sólo se descubre cuando la mira el ojo que a diario la ve. El efecto óptico y compositivo está en función de atraer esta mirada del espectador".

(Manuscrito, refiriéndose a: Reflejos macroestructuras-1",1974).

REFLEJOS MACROESTRUCTURAS -1

1974. Técnica mixta sobre tabla, 92x60 cm.

Col. J. Sureda. Barcelona.



"En esta obra me interesó fundamentalmente integrar el reflejo de unas estructuras sobre un característico edificio gris, en vez de que se perfilaran sobre el cielo azulado de los pocos días claros en la ría bilbaína.

La luminosidad donde se funde estructura y edificio, así como el coche rojo en movimiento de la parte inferior fueron los dos puntos más vitales y quizás de más difícil resolución".(Manuscrito, refiriéndose a: "Reflejos de estructuras sobre edificio", 1974).

**REFLEJOS DE ESTRUCTURAS
SOBRE EDIFICIO**

(Oficinas Dow-Unquinesa. Axpe).

1974 Óleo sobre lienzo. 130x97 cm.

Col. R. de la Rica, Bilbao.

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



**DOBLE REFLEJO
SOBRE RÍA, EN
CONTRASTE VIOLÁCEO**
"Contraste sobre la ría en
Aspe"
1974 Óleo sobre lienzo,
130x1622 cm.
Col. Excma. Diputación
Provincial de Barcelona

"Este contraste está inspirado en unos reflejos que se creaban en una ventanilla que giraba de abajo arriba, de una furgoneta. Me interesó, porque de esta forma podía integrar, en una sola obra, dos realidades importantes de la ría:

- El oscuro, lúgubre, dramático y contaminado ambiente de la carretera de Erandio con unos reflejos de Altos Hornos y las siluetas de unos barcos en construcción.
- El claro y luminoso día otoñal que sobre las aguas refleja un sinfín de realidades características del lugar". (Manuscrito. refiriéndose a: " Doble reflejo sobre ría' en contraste violáceo". 1974).

Mención especial merecen las obras que pinta Luis Badosa en base a la gran cabria amarilla que descubre un día frente a la Escuela de Bellas Artes de Sarriko, frente a la antigua fábrica Artiach, mientras se disponía a cargar un pesado motor. A partir de este "subyugante monstruo de acero" pinta primero "Reflejos macroestructuras-6" donde el reflejo se superpone a los dos paisajes perfectamente identificables, y después: "Reflejo estructuras y cabria amarilla sobre paisaje", de lograda organización cromática-compositiva, a partir de una aparente maraña de estructuras industriales. Aparente porque, en el fondo, toda la composición está perfectamente concebida, articulada y ajustada. El pintor proyecta el cuadro a partir de la visión directa de la cabria sobre un fondo de paisaje real, pero al ser contemplada la acción desde dentro de la propia Escuela de Sarriko, ¿por qué no pintar como reflejo sobre el cristal el puente industrial de Dow-Unquinesa que tantas veces ha visto reflejado en las ventanillas de su coche?. No obstante, toda la magia del cuadro no reside sólo en la idónea articulación de sus formas sino, como en el resto de sus pinturas, en la sutil luz que, entrando por la derecha del cuadro, modula unas valoraciones cromáticas de evidente interés.

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



REFLEJOS MACROESTRUCTURAS - 6
1974. Óleo sobre lienzo, 114x162 cm.

"Cuando por primera vez vi la gran grúa amarilla cargando un motor en el muelle de Deusto me sorprendió tanto por su magnitud como por su colorido. Aquella grúa es el monstruo de hierro más grande que jamás haya visto. Sus enormes brazos articulados y su lento movimiento por las tranquilas y sucias aguas de la ría la convierten en el engendro más apasionante del puerto bilbaíno. Cuando la "cabria" se desplaza, crea tras sí un halo de misterio que sólo se desvela al verla trabajar ora levantando grúa caída ora un barco hundido y las más pesadas cargas que nadie puede levantar. Su trabajo es un espectáculo su color áureo una fuerte nota que contrasta en gran manera sobre las verdes montañas que circundan la ría, los intensos rojos de almacenes y los azulados reflejos del agua en los claros días otoñales".(Manuscrito, refiriéndose a: "Reflejos macroestructuras-6". 1974).



**REFLEJO ESTRUCTURAS Y CABRIA
AMARILLA SOBRE PAISAJE**

1974. Óleo sobre lienzo, 162x114 cm.
Col. C. Zuloaga, Barcelona

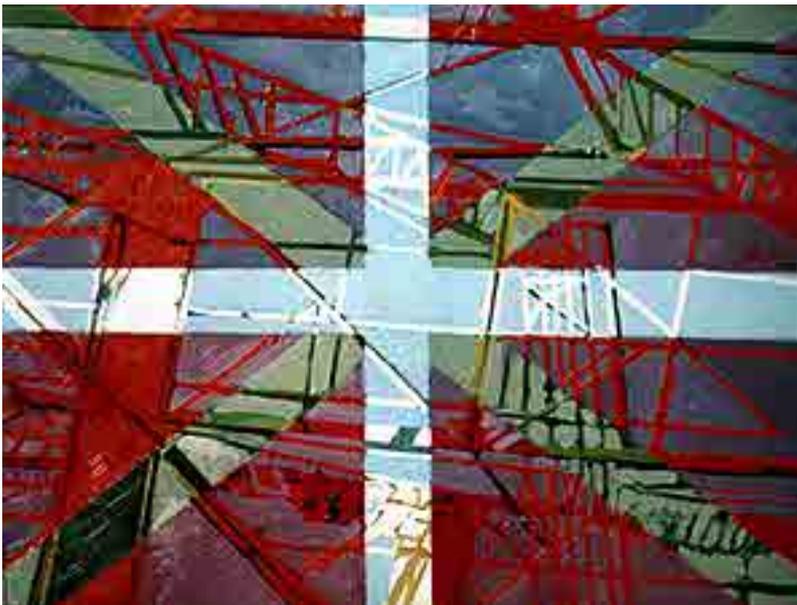
"Este fue el primer cuadro que pinté de la gran grúa amarilla tras la impresión que me causó. Quise que estructuras y grúa se fundieran en un solo contexto que, aunque de forma algo barroca, explicara claramente el complejo contenido de unos hierros que, por encima del propio hombre, son la única realidad de esta tierra. Me interesó tanto en ésta como en las restantes obras que el hombre estuviera presente sólo a través del calor cromático La forma del hombre no me interesa. como no me interesa lo que de cotidiano realiza. Admiro, en cambio, las genialidades que es capaz de hacer En su falta de política encuentro tiene una carencia importante para el logro de sus fines, pero en su sincera expresión, una claridad tan meridiana como encomiable.

La grúa amarilla que se ve en la parte inferior es la hija menor de "la gran cabria", fruto de su unión con el hijo mayor de la gran familia de grúas portuarias que a diario mueven miles y miles de toneladas de hierro que. tras ser magistralmente moldeado por las manos de hábiles operarios, surcan las augas de todo el mundo en busca siempre de un nuevo puerto donde encontraran el merecido reposo De ahí que esta grúa tome el color amarillo de su parte materna y la fuerza y vigorosidad de la paterna. Vive siempre al lado de su familia y "la cabria" se acerca sólo de tanto en tanto hasta allí para verla, aunque de lejos, porque el puente de Deusto, ahora cerrado, le impide un acercamiento mayor" (Manuscrito, refiriéndose a: "Reflejo estructuras y cabría amarilla sobre paisaje", 1974).

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Posteriormente, para la Galería Nártex de Barcelona, realizarían la litografía-offset: "Estructuras", en base al mismo motivo iconográfico, y ya en 1978/80 la pintura titulada "Reflejos estructuras sobre cabria amarilla" en la que el puente industrial es sustituido por otro tipo de estructuras constructivas de carácter más arquitectónico, las aguas del Nervión cobran especial relevancia y el color adquiere una mayor potencia como ocurre en la síntesis "Reflejo azul sobre macroestructuras en rojo", también de 1980.

Las estructuras constructivas a las que acabamos de referirnos aparecen en 1977, primero en "Estructuras sobre ikurriña" y después en "Reflejos macroestructuras-9" que el pintor realiza en base a la construcción de un barco en unos astilleros en la ría bilbaína. La potente mancha roja del Yukatán centra la composición creada en base a la estaticidad de unas horizontales en la parte superior (cielo), media (barco) e inferior (ría) del cuadro, rota por la dinámica acción de potentes diagonales que atraviesan el cuadro cual dinámicas rutas de color que el barco pronto surcará.

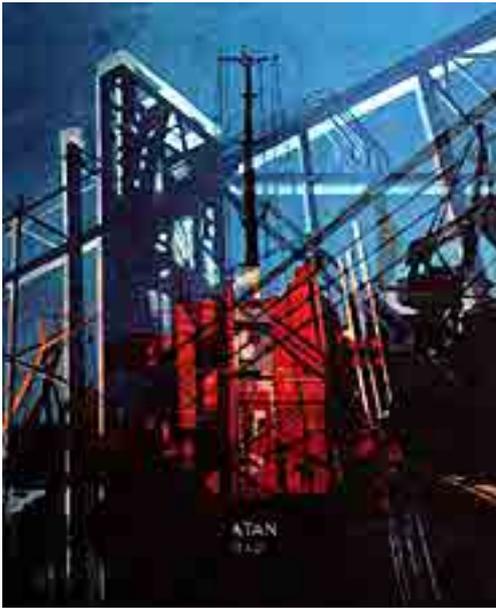


REFLEJO DE ESTRUCTURAS SOBRE IKURRIÑA

1977 Oleó sobre lienzo, 73x92 cm.

El contraste armónico rojo-azul, articulado con el blanco, domina tanto esta composición como la realizada en base al mismo motivo que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Victoria: "Reflejos macroestructuras-8", concebida en base a tres elementos característicos de la ría que le resultan especialmente destacables: el puente industrial de Dow-Unquinesa, las grúas y barcos que constituyen el paisaje habitual de la ría y, aunque sea al fondo, en un lateral del cuadro, la gran cabria amarilla.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



REFLEJOS MACROESTRUCTURAS -8

(Yucatan – 1).

1977. Óleo sobre lienzo, 162x 130 cm.

Museo BB. AA. de Vitoria.

Sólo nos resta destacar también de esta serie, el cuadro titulado "Macroestructuras-10" realizado en base a las hoy ya desaparecidas estructuras metálicas de un cargador existente al lado del Puente de Deusto. Son unas estructuras que se reflejan simétricamente delante de una delicada visión del muelle y le confieren un atractivo especial a la obra dotándole de una magnificencia singular.



REFLEJOS MACROESTRUCTURAS – 10

Óleo sobre lienzo, 162x130 cm.

Col. Banco Industrial de Bilbao (B.B.V.), Bilbao.

“Me interesaba este viejo y herrumbrado cargador que, a diario casi, veía en mis idas y venidas de la Escuela. Estaba situado al lado del puente de Deusto, en la carretera que va hacia aquel barrio sin salida, delante mismo de la central de contenedores. Digo estaba porque al poco tiempo de haberlo captado fue desmontado, y consecuentemente borrado de la memoria histórica de un pueblo que se desarrolló gracias a tantos cargaderos de mineral que existían a lo largo de la Ría". (Manuscrito, refiriéndose a: "Reflejos macroestructuras-10", 1976).

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO. En torno a las distintas etapas de su obra.

V.- Etapa de Estructuras (1975-1981/88).

Es a partir de este momento cuando se produce en Badosa una profunda transformación, claramente apreciable a partir de ciertas obras de 1975, que abren, - a nuestro juicio - la etapa más personal y característica de su pintura. Es posible, incluso, señalar el lienzo a partir del cual se consolida esta iconografía.

Estructuras y Macroestructuras (1975-1981/88).

En el apartado "Supresión del paisaje identificable", del capítulo III de la 2ª parte, hicimos ya referencia a la comparación ejecutiva de las dos versiones documentales de "Macroestructuras-2" (1975/1977). El trabajo inmediatamente anterior, "Macroestructuras-1" (1975), no es sino un paisaje portuario, con la potente concentración de barcos de carga, la cabria amarilla, y otras grúas bermellón o, finalmente, las que cierran en azul, el horizonte. Sigue siendo, esta vez ya sin los reflejos precedentes, un paisaje industrial característico de este pintor, en el que las formas industriales propiamente dichas adquieren un relevante protagonismo.

La primera versión del cuadro "Macroestructuras-2" data de 1975, y una nota ya citada, nos indica que en la versión definitiva de 1977, se ha hecho primar la síntesis atmosférica sobre la pura anécdota formal. En "Macroestructuras-3", sin embargo, se apega aún Badosa a los elementos que él llama de "anécdota formal": Muelle a pie de grúa, barco atracado, la Ría, la Universidad de Deusto en la ribera contraria y Archanda al fondo. Es verdad que esos elementos de anécdota son ya en "Macroestructuras-3", apenas una levísima insinuación formal articulada con una rotunda plasticidad cromática de las estructuras. En realidad, es casi sólo un fondo plano, con escasa variabilidad de color, que apenas distrae la visión del observador, y que no ejerce sino la función de un mero telón de fondo a la poderosa estructura industrial que el pintor ya se atreve a construir como elemento formal esencial. Es su "torre", una gigantesca acumulación de elementos industriales, de tolvas, construcciones y puentes-grúa, que crean, esa mágica retícula industrial que contribuye a fijar una impresión de inusitada pujanza y poder



MACROESTRUCTURAS - 2
1975/77 Óleo sobre lienzo, 114x146

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Formalmente, es en "Macroestructuras-4" (1976), donde se produce la eliminación de los elementos de "anécdota formal". Se exagera la acumulación y el complejo arabesco de las líneas y los elementos industriales sobre un cielo claro sutilmente valorado que refuerza aún más - por contraste - el poder de su "máquina". Aquí, el llamado reflejo no es sino la duplicación de un elemento formal, como si se hubiera colocado imaginariamente una plancha que a derecha reflejase el objeto de la mitad opuesta del cuadro; ejercería así a modo de duplicación, casi en simetría perfecta, del "modelo real".

En "Macroestructuras-5", sobre un fondo igualmente valorado, la poderosa estructura industrial tiene continuidad virtual fuera de los límites del cuadro, actúa como techo reticular bajo el que el contemplador puede incluso sentirse protegido. El reflejo es sustituido por una reiteración de las formas industriales que configuran una nueva realidad plástica.

En "Macroestructuras 8 y 10", consigue Badosa uno de los logros destacables de su etapa industrial. Ha sido un laborioso camino antes de alcanzar este punto de su evolución plástica. Años de trabajo simplificador que concluye, no obstante, con unas obras de fuerte resonancia barroca. Para llegar aquí, ha sido preciso todo el paisajismo atmosférico de los años 1969 a 1974, los esfuerzos por la captación simultánea de una pluralidad de planos espaciales a partir de los reflejos; ha sido preciso combinar ambos efectos e incorporarlos al largo periplo de su temática industrial desde 1974; ha sido indispensable ensayar con ventanales, con los elementos lineales del paisaje, y conseguir así, el completo dominio de los valores estructurales que permitieran la perfecta ordenación del rigor formal de la obra. Consigue, incluso, transmitir el imponente sentido de poder y soberbia altivez de unas estructuras representativas de un mundo industrial, que había calado hondo en su espíritu.

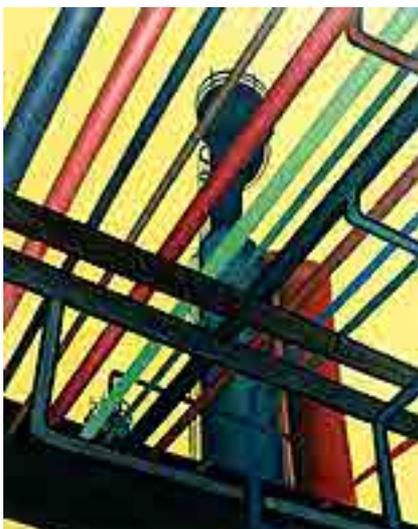


MACROESTRUCTURAS - 9
(Homenaje a Jorge Oteiza).
1976. Técnica mixta sobre lienzo,
162x130 cm.



MACROESTRUCTURAS - 10
1976/77. Acrílico sobre lienzo,
163x131cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



MACROESTRUCTURAS -8
Acrílico y polvo de mármol sobre lienzo, 162x130 cm.



MACROESTRUCTURAS -7
1976- Acrílico sobre lienzo. 131x164 cm.

Son todos estos últimos cuadros los que revelan, junto con "Macroestructuras 11, 12 y 13" un cierto carácter muralista de su pintura. No porque la construcción precise, ya de por sí de grandes formatos, sino por la articulación de sus propios elementos formales y el tratamiento que el pintor le otorga. Precisa de amplísimos espacios en los que pueda reflejar mejor toda la potencialidad que encierran sus estructuras, y que, en ocasiones, pretenden expandirse incluso más allá de los límites del lienzo. Especialmente evidente en esas líneas de fuga de "Macroestructuras-9 y 10", al igual que en los inmediatos posteriores, a los que habremos de referirnos. "Macroestructuras-9 y 10", evidencian ya un alto grado de saturación cromática y empleo de tintas planas en ciertas partes del cuadro.

En los cuadros "Macroestructuras 5, 7, 9 y 14", sustituye las grandes estructuras verticales por ángulos visuales más limitados, como el entomólogo, que en lugar de la contemplación global del insecto, proyecta el microscopio en un aspecto anatómico parcial del animal. Son visiones de un fragmento de conducción de tuberías que, a su vez, es elemento esencial para la producción y funcionamiento de los grandes complejos industriales. Juega ahora con el arabesco de las tuberías, que entrecruza en planos horizontales y verticales, a diversos niveles, y que armonizan en base a un potente sentido cromático, que alcanza cotas máximas de expresividad subjetiva en sus celajes amarillento-verdoso de "Macroestructuras-8" o anaranjados de "Macroestructuras-10 y 14".

No sabemos si estas macroestructuras llegarían a alcanzar una funcionalidad productiva real, pero a Luis Badosa no le importa la congruencia tecnológica de sus construcciones. El quiere, ya sea con sus artilugios industriales o con el juego de sus tuberías, transmitir una idéntica sensación de poder y grandiosidad técnica industrial.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

En "Estructuras espaciales I" del Museo de Granada (1977), el pintor recurre a la plasmación lumínica de una objetiva estructura modular, motivo que repite en la composición más compleja titulada "Estructuras espaciales II" (1977), donde las sombras verdes parecen iniciar un flirteo óptico.

"Estructuras rojas sobre fondo verde" o "sobre fondo violeta" del mismo año 79, son una aproximación lumínica expresiva al tema en cuestión. Es una pareja de cuadros tan singular como la integrada por "Estructuras Tau, sobre fondo naranja" y "Estructuras sígnicas sobre fondo naranja" ambas de 1980. Obras todas con un especial encanto de saturados colores planos, no exentas, sin embargo, de una acusada sensualidad ya sea en unas sensibles valoraciones tonales que advierten de la presencia de una tenue luz o en unas texturas matéricas sobre las que se recrea el pintor.

En cuanto a espacios tubulares cabe destacar, en 1979, el vinculado a un espacio petroquímico y el referido al entrecruzamiento tubular con flecha roja, ambos con fondo anaranjado y contrastes de complementarios. Mención especial merecerían "Blanca paloma sobre estructuras" y "Estructuras sobre naturaleza, con amapolas" (1980) con los que el pintor parece anunciar una supremacía de la Naturaleza (paloma, hierba y amapolas) sobre el artificio de las estructuras.

Estos serían los últimos cuadros de esta serie que circunstancialmente se completa con "Macroestructuras portuarias I", realizado en 1981 como portada para la revista Diart, y "Estructuras industriales sobre fondo azul" pintado en 1988 sobre otro antiguo, en plena época táurica, con el único fin de presentarlo al concurso "Imagina Euskadi" en el que obtuvo una Mención Especial.

Estructuras sobre arquitectura (1976-1986).

En el conjunto de obras bajo este epígrafe, Badosa remite en su interés directo por el mundo industrial y vuelca todo su conocimiento estructural adquirido sobre el mundo urbano, en el entorno ciudadano de su vivir diario. Las "Estructuras sobre doble reflejo en edificio público" (Diputación Foral de Vizcaya), es su primera concreción en ese campo. El edificio se conserva perfectamente reconocible y sobre él, ha dibujado toda una compleja red de trazos amarillos. Se diría que está ahora fascinado por los armazones de mecanotubo, con que se enrejan las fachadas para la limpieza de edificios en la ciudad. El juego entre ambas estructuras - la propia construcción y los elementos del andamiaje - le sugieren un plástico juego de intersecciones. Un juego tan apasionante para el artista que en "Estructura sobre edificios" (1979) es aún perceptible esa doble realidad, que él desvirtúa y recrea en una segunda versión de 1980, y que es sin duda, una de sus primeras aproximaciones a la abstracción geométrica que desarrollaría posteriormente. Se ubicaría también en este grupo de trabajos estructurales sobre edificios, el cuadro "Estructuras sobre arquitectura popular" (1986), un interesante experimento luminico-estructural donde prescinde de sus complejos fabriles, para desarrollar su plástica, a partir de un simple edificio civil.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



**ESTRUCTURAS SOBRE DOBLE REFLEJO
EN EDIFICIO PÚBLICO**
1977 Óleo sobre lienzo.
146x114 cm.



ESTRUCTURAS SOBRE EDIFICIOS II
1979/80 Óleo sobre lienzo. 98x66 cm.
Col. Marchan Fiz, Madrid

VI - Etapa Constructiva-Arquitectónica (1976/77-1989/91)

Etapa que, a su vez, engloba dos subetapas Una de las cuales puede considerarse de producción transitoria y la segunda marcada por un proceso de geometrización.

Espacios atmosféricos urbanos e industriales (1979-1988).

Caracterizados por una triada entre el paisaje atmosférico tradicional que el pintor debe realizar como ejercicio de las oposiciones de Paisaje, a las que se presenta en 1979: "Atmósferas-6, 10, 11 y 12", las atmósferas industriales que recogen el movimiento ensamblario que vive Euskadi por aquellas fechas: "Asamblea I y II", y las atmósferas urbanas en las que el pintor retoma de nuevo los tubos que cruzan horizontalmente el lienzo, los depósitos o chimeneas, en una clara referencia a la inequívoca identidad industrial de la urbe: "Tres tubos sobre reflejo urbano", "Siete tubos sobre ciudad industrial", "Atmósfera industrial I, II, III y IV" y "Paisaje industrial I".

Si bien en todos los cuadros citados la atmósfera es el elemento reverencial que determina el espacio plástico característico del pintor, en "Paisaje industrial con chimeneas rojas" la valoración atmosférica pasa a un segundo plano porque la síntesis valorativa cromática articula una serie de planos que apuntan más bien hacia una abstracción geométrica que, de vez en cuando, atrae especialmente la atención del pintor: "Génesis", (1978).

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Este conjunto de obras se cerraría con dos pinturas de una atmósfera industrial marcada con potentes rasgos, de carácter más bien expresionista, que parecen intuir dramáticas situaciones que lamentablemente no tardarían en llegar: "Paisaje Industrial-2" y "Paisaje Industrial-3" (1988).



SIETE TUBOS SOBRE CIUDAD INDUSTRIAL
1981. Óleo sobre lienzo, 130x89 cm.



TRES TUBOS SOBRE REFLEJO URBANO
1981. Óleo sobre lienzo, 130x89 cm.
Col. A Justo Thomas, Portugal.



ATMÓSFERA INDUSTRIAL I
1981. Óleo sobre lienzo, 50x38 cm.



ATMÓSFERA INDUSTRIAL II
1982. Óleo sobre lienzo, 50x38 cm.
Col. J.R. Blanco, Bilbao.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



ATMOSFERA INDUSTRIAL III
1982/86. Óleo sobre lienzo, 50x38 cm.



ATMOSFERA INDUSTRIAL IV
1982. Óleo sobre lienzo, 50x38 cm.

Espacios luminico-estructurales (1976/77 - 1989/91).

Si en el apartado anterior nos hemos referido ya a dos obras de clara connotación social, bien podemos empezar éste refiriéndonos a "Génesis. La batalla del puente de Cantalojas" (1978), en la que plasma, en cuatro secuencias, la dramática situación que el propio pintor nos describe:

"El puente fue tomado en diversas ocasiones por los movimientos populares reivindicativos y se sucedieron, a lo largo de todo el día, situaciones tensas y para mi especialmente angustiosas".⁹⁸

Este cuadro, próximo a la geometría abstracta, es un claro exponente de dominio cromático y de su sensibilidad respecto a los acontecimientos socio-políticos que se desarrollaron en aquellos años. Varios cuadros testimonien el carácter de pintura notarial -no muy frecuente en su obra- de la efervescencia político-social de la vida vasca y bilbaína de entonces.

Así, aunque con distinto enfoque y tratamiento estético, son muestra de ese retrato del hervidero vasco, cuadros como "Asamblea I" y "Asamblea II", ambos de 1980, así como "Amnistía" (1977/78), con un claro encuadre de muy fuerte estructuración geométrica y simplificadora, casi en los límites de la abstracción racional y también de contenido político y social - más bien de carácter intencional -, la pieza "Gudan Hildakoei" (1977), y "Reflejos de estructuras sobre ikurriña" (1977).

⁹⁸ Conversaciones con el pintor, 1994.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



**GÉNESIS LA BATALLA DEL PUENTE
CANTALOJAS**

1978 Técnica mixta sobre lienzo, 170x138cm.

"Estructuras espaciales - 3" (1978/91), hay una cierta aproximación op, en cinco de los seis cuadrantes que componen el cuadro. Sólo uno parece haberlo reservado el autor para un tratamiento reconocible como propio, en el que aparecen, unas sencillas estructuras amarillas y la levísima imagen de un reflejo. Es un cuadro realizado a partir de unos apuntes del Pabellón de la Feria de Muestras de Bilbao, en el que el autor se aproxima - pese a su mayor sincretismo formal - a los cuadros, de su etapa estructural, realizados sobre el Grand Palais de París y el madrileño Palacio de Cristal.



ESTRUCTURAS ESPACIALES -3
1978/91. Óleo sobre lienzo, 66x98 cm.

Los cuadros de este apartado son los más estructurados y constructivistas de su pintura. Debe entenderse que se produce un proceso acelerado de geometrización, con un único e inalterado hilo conductor: el paisaje industrial. Las fábricas a orillas del Nervión o la pujanza productiva de la zona, sigue estando en el origen de su obra, como en un principio Pero aquellas fábricas primeras eran la transcripción del puro paisaje bilbaíno. Las retrata, aún antes de que los reflejos y sus atmósferas vayan recreando, sólo muy tímidamente, el propio paisaje del artista. Después, los complejos industriales se constituyen en paisajes de sí mismo Se diluyen las puras referencias de anécdota formal y se produce una nueva creación donde el pintor recrea sus fábricas y estructuras, respecto a su propia realidad. Pero su inquietud artística le impide frenarse ante ese

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

mundo nuevo de inusitado potencial plástico. La estructuración fabril, ha configurado ya su lenguaje artístico, su forma propia, exclusiva de contemplar la realidad, de interpretarla, hasta el punto de no poder librarse ya de sus modos, como nadie puede prescindir de su propia grafía particular, de sus gestos o de su peculiar manera de hablar o caminar. Este caminar es precisamente la gran fuerza, el poderosos clan vital en el discurrir de su vida artística. Él camina, discurre, sin que le sea posible pararse a cobijo de un feliz hallazgo pictórico consolidado.

Estas diversas pinturas de estructuras son el obsesionado trabajo con sus propias formas que le lleva a arrebatarse, a desgarrar la forma de su entorno natural. Desarraigar el engranaje, la estructura, la tubería, el puente, la grúa o la cercha, de su propio nicho funcional, y desbaratar luego los fragmentos, en la recreación de otras estructuras distintas, ya sin referente formal posible, viviendo en sí mismas una nueva realidad plástica. Sólo el pintor, que en ese lento proceso de desintegración, llega a la creación de la estructura en sí, como objeto sin referente y sin nexo, pretende aún salvar aquellos antiguos orígenes fabriles, mediante la vida que insufla al conjunto con sus atmósferas lumínicas de potente color. Pero Luis Badosa, en este enfebrecido trabajo recreador, se ha situado ya en un área plástica muy cercana al constructivismo, convirtiéndose en un ingeniero, quizás con la secreta intención - no revelada anteriormente-, de transformar el mundo a su propio antojo. El pintor, en lo más íntimo del inconsciente, le asalta la secreta tentación de reelaborar otra realidad, de recrear un mundo propio dotado de una nueva estética más acorde con la realidad del hombre y la nueva sociedad.

El constructivismo puede rechazar determinada emoción y hasta el ornato, pero Badosa admirador de Tatlin, Pevsner, Gabo, Malevitch...así como De Stijl o la Bauhaus que contribuyeron a difundir esta estética, sabe retamar la síntesis formal compositiva sin renunciar a lo emotivo, lo sensual y, en ocasiones, hasta lo apasionado.

El pintor, a partir de la recreación de las construcciones industriales, pretende explorar una armonía propia, de rigor y de poética musicalidad, pero con el firme propósito de superar la pura arbitrariedad de ese orden nuevo. Su descomposición de las estructuras industriales partiendo de ellas, es la etapa del artista de mayor paralelismo con los movimientos estructuralistas del siglo XX. Lo que sucede es que no hay mimesis ni influencia evidente. Resulta muy clara y marcada su andadura pictórica y muy claro apreciar que es un camino personal recorrido, paso a paso, como un desarrollo natural de su arte.

"Macroestructuras en atmósfera lumínica" (1980) es una muestra de su aproximación a la abstracción geométrica. Pero son siempre perceptibles las connotaciones industriales en que la luz juega como forma, y las formas se constituyen en luz. "Estructura lumínica espacial 4" es una sinfonía en rojos, en la que, junto a algunas formas horizontales de estructura fabril, aparecen formas circulares que equilibran la composición. Son de mayor abstracción geométrica: "Espacio lumínico", del Puerto de Pasajes, "Máquina de coser estructuras lumínicas constructivistas", por supuesto el "Homenaje a Fuller", "Velamen cromático del bergantín libertad", "Estructura reticular industrial" o "Luminosidad estructuralista". Pero como característica

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

del pintora se aprecian en todas estas obras constructivistas, diferencias que marcan la distancia frente a la abstracción geométrica pura. Poseen una mayor alegría y espontaneidad lumínica, y una mayor complejidad formal y estructural, consecuencia de cierto barroquismo, exaltador de los significantes, que le caracteriza.

En sus pinturas casi nunca prescinde de algún elemento formal de conexión con la realidad, como un último cabo de objetividad del que no quiere desprenderse. En "Luminosidad estructuralista", que se resuelve en una síntesis de espacios planos, parece hacerse visible una diminuta ventana entre la complejidad de las estructuras. En "Espacio lumínico" se adivina un ancla; en "Máquina de coser estructuras..." la máquina y la síntesis de la figura que la maneja; y en el "Velamen cromático lumínico del bergantín libertad" los mástiles que sustentan las velas.



MACROESTRUCTURAS EN ATMÓSFERA LUMÍNICA

1980. Óleo sobre lienzo, 89x116 cm.



ESPACIO LUMÍNICO

(Puerto de Pasajes.)

1979. Óleo sobre lienzo, 104x84 cm.



ESTRUCTURA RETICULAR INDUSTRIAL

1981. Óleo sobre lienzo, 81x100 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



MÁQUINA DE COSER ESTRUCTURAS LUMÍNICAS CONSTRUCTIVISTAS
1979. Óleo sobre lienzo, 100x81 cm.



LUMINOSIDAD ESTRUCTURALISTA
1980. Óleo sobre lienzo, 89x116 cm.



VELAMEN CROMÁTICO LUMÍNICO DEL BERGANTÍN “LIBERTAD”
1981. Óleo sobre lienzo, 61x92 cm.

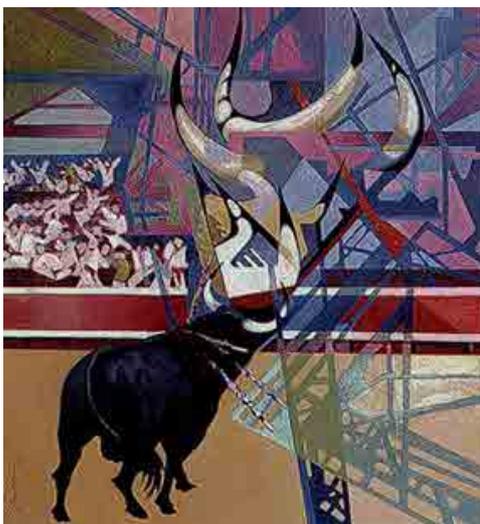
Más poéticas resultan "Rayos en el Paraíso" y "Espacio lumínico al atardecer" (1980) y más atenuadas en su abstracción geométrica y con menor carga formal, "Estructura sobre atmósfera lumínica amarillo naranja" (1981), de espléndida armonía de color y una referencia relativa al interior de una instalación fabril en, "Estructuras lumínicas" (1980) o "Estructura reticular industrial", donde, pese a la distorsión absoluta de formas y la parcelación objetual, se adivina la posibilidad de reconstruir el "puzzle", para que devenga la imagen de una fábrica. Sin embargo, ya definitivamente, "Sistema macroestructuras" (1981) o "Síntesis macroestructural" (1981), son obras que entran, sin referencia formal alguna, en la pura abstracción geométrica.

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

VII.- Etapa Serie Táurica (1981/82-1994).

Serie que se inicia cuando en 1982 realiza el cartel de la Feria del Toro de Pamplona, incorporando, desde entonces, al mítico animal en muchas de sus obras. En esta serie pueden diferenciarse varios subconjuntos específicos dedicados a ritos y mitos, Eros y Thanatos, iconografía religiosa, retratos y toros con iconografía industrial.

Etapa que cronológicamente se sitúa entre 1982 y 1994. Nosotros estudiaremos sólo las obras de esta serie vinculadas específicamente a la iconografía industrial, en la que hemos centrado el trabajo.



**PINTURA PARA EL CARTEL DE LA
FERIA DEL TORO - PAMPLONA 82**
1982 Óleo sobre lienzo, 100x70 cm

Cuando las estructuras industriales han cubierto ya un determinado ciclo pictórico, cuando han recorrido el camino que va desde una primera tímida proyección en el paisaje, hasta su fase de esplendor en Estructuras y Macroestructuras, y un tiempo de reelaboración residual en la abstracción geométrica, Luis Badosa se encuentra con un nuevo y poderoso elemento formal como protagonista del cuadro. Es verdad que casi nunca como protagonista exclusivo, sino compartiendo superficie pictórica con las estructuras industriales, la luz o elementos nuevos que se incorporan a su lenguaje plástico.

Pero hay una transformación radical -apuntada ya en el capítulo III de la 2ª parte- del sentido y alcance de esas nuevas estructuras de la fase táurica. Fueron un primer elemento para, junto a los reflejos, servir en la configuración del campo organizativo y compositivo de la tela. Fueron después, ya sin pudores, el exclusivo protagonista del cuadro, erigiéndose en elemento, más que de poder, poderoso, y justificando de por sí, toda la intencionalidad estética del autor.

Aunque es la suya una permanente e inquieta reelaboración de la realidad sensible, no quiere privar a su pintura de los nexos de identificación que, de alguna manera, le vinculan a lo real. La aparición del toro, le otorga campo para una nueva recreación de su propia realidad personal, para ese "realismo" que él siempre ha creído el mejor vehículo para transmitir su propia emoción y sensibilidad.

SEGUNDA PARTE - CAP.CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

El nuevo elemento toro y las viejas estructuras, cobran una nueva y desconocida actitud de beligerancia y de lucha de contrarios. La agresividad de las estructuras industriales no había rebasado hasta entonces el simple sentido simbólico de expresión de su potencialidad.

Con la introducción del toro, la potencialidad -acción de poder ser-, se transforma en poder -acción de ser-, y además de un simbolismo de potencia y de intrínseca plasticidad, las estructuras se transforman en un elemento activo de lucha y acometida contra el hombre. Ya hemos escrito que en esta fase de su carrera, Luis Badosa introduce en el cuadro un símbolo de valor antropomórfico por el que el toro es el hombre mismo, y las estructuras pasan a ocupar un papel inédito: el agobiante entorno de frustraciones, modos sociales y de explotación. Este aspecto, absolutamente novedoso en el pintor, dota a sus estructuras de un nuevo valor: es el antagonista beligerante del ser humano contemporáneo.

En esta etapa táurica podemos distinguir diversos aspectos, sentidos y funciones, atendiendo fundamentalmente el campo de los significados.

Estructuras que reciben el ataque del toro.

Corresponderían a este apartado todos aquellos cuadros que se derivan de la composición realizada para el cartel de la Feria del Toro de Pamplona de 1982, en el que un quinto toro de Pablo Romero arremete contra las estructuras que, emergiendo de los tendidos, se clavan en la arena del coso navarro; así como los derivados de ese "Toro derrotando en tablas", del mismo año, donde los pitones se multiplican en dinámico movimiento.

También en "Cogida a la entrada de la plaza" (1982), el toro arrastra con su pitón izquierdo las estructuras que configuran la parte izquierda del cuadro; y en "Verónica industrial" 1983, las estructuras se interponen entre la embestida del toro y el cuerpo del Torero..



COGIDA A LA ENTRADA DE LA PLAZA
1982. Óleo sobre lienzo, 92x60 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Del mismo modo en el "Rapto erótico de Europa" el toro debe romper la compleja maraña de estructuras lumínicas para hacerse con el cuerpo de su amada. Algo parecido ocurre en "Tejedor", "Industrioso" (1984) o en la misma "Tensión táurica espacial" (1984), aunque en ninguno de ellos aparece cuerpo femenino alguno.



RAPTO ERÓTICO DE EUROPA

1983 Óleo sobre lienzo, 63x46 cm.

Las estructuras opresivas que actúan contra el toro-hombre.

En el cuadro "Espacio táurico con estructuras y pitones" (1982), comienzan las estructuras su acción, no sólo pasivo opresora, sino beligerante y de ataque directo contra el toro-hombre. Por primera vez, en este lienzo, las estructuras invaden el espacio taurino y se introducen en la superficie del animal. Más claramente aún en "Hombre-toro" (1982), en que varias inconfundibles estructuras, como fragmentos fabriles, como esquirlas de una fábrica desmantelada, se clavan en el lomo del toro inequívocamente vinculado al hombre. Es interesante observar en ambos cuadros, la pasividad, la resignación casi, del toro, como si diera ya por perdida la batalla. En "Toro de salida", boceto previo en "collage" sobre papel, el toro aún conserva su espacio, su territorio, pero en el desarrollo pictórico posterior de ese boceto, en los cuadros "Toro de salida" y "Toro de salida II y III", (1982), las estructuras arremeten ya contra los lomos del animal, y más parece que el toro huyera de este ataque en vez de corretear la arena explorando el espacio desconocido del ruedo. Sólo en "Toro de salida III", la sombra alargada de un asta parece proyectarse en defensa contra las estructuras beligerantes. El trabajo que mejor acredita ese carácter opresor activo, es el cuadro con un título tan revelador como "Herida industrial" (1983), en el que media cara del toro -en primerísimo plano-, soporta sangrante sobre su carne la tremenda banderilla de una estructura. Es también, en parte, la clara incidencia de un moderno mundo industrial que arremete contra la integridad física de un animal totémico.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



CORNADA CON PITONES

1982. Óleo sobre lienzo, 33x24 cm.
Col. Particular.



**ESPACIO TÁURICO CON
ESTRUCTURAS Y PITONES**

1982, Óleo sobre lienzo, 33x24 cm.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



**CORNADA CON ESTRUCTURAS
Y PITONES.**

1982, Óleo sobre lienzo, 33x24 cm.
Col. Particular.



HOMBRE – TORO

1982, Óleo sobre lienzo, 33x24 cm.
Col. Fernando Teixeira, Portugal.

Sentido de lucha recíproca

Los dos apartados anteriores hacían referencia al ataque del toro contra unas estructuras, y al ataque de éstas contra el toro, que soportaba pasivamente el embate. Hay cuadros, sin embargo, que nos muestran un ataque recíproco y encarnizado de ambos contendientes, sobre el campo de batalla del albero. Así en "Derrotando en tablas I" (1982) y "Derrotando en tablas II", del mismo año, las estructuras invaden y contaminan geoméricamente los lomos del animal, pero los cuernos de éste, multiplicados en pluralidad de cornamentas, y en posición de ataque, arremeten contra el entorno de las estructuras.

SEGUNDA PARTE - CAP CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



DERROTANDO EN TABLAS I
1982, Óleo sobre lienzo, 116x81 cm.



DERROTANDO EN TABLAS II
1982, Óleo sobre lienzo, 55x46 cm.

Sentido de exaltación de la belleza de las formas industriales.

De aquella primera y continuada sugestión que la altiva belleza de lo industrial produjo a Luis Badosa, no están exentas tampoco algunas de sus pinturas de la serie taurica. Ese aspecto se manifiesta en bastantes de los cuadros citados. Basta observar la belleza estructural de las formas industriales en "Toro de salida II y III", o en "Derrotando en tablas I", o la armonía de formas industriales en cuadros a los que ha incorporado ya el elemento erótico, como "Toro áureo" o "Fecundidad taurica", así como: "Alabardero con estructuras lumínicas", "Penoso con estructuras lumínicas", y sobre todos ellos "Curioso con estructuras lumínicas", en donde tales estructuras se descomponen sobre la cara, en primer plano del animal, y se difuminan progresivamente hasta crear la sutil impresión de un entramado de lumínicos alfileres.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Sentido erótico-pasional.

Las primeras connotaciones eróticas surgen en la transparencia que pinta en 1982, en el cuerpo de un toro en el que se inyecta la energía procedente de una parte de tendido eléctrico. El pintor lo titula "Tauro-ero-energímetro" al concentrarse tanto en la mente como en el cuerpo del toro una serie de elementos mecánicos activados por la energía pasional, eléctrico-industrial y por la de la propia Naturaleza de fondo.

Ya hemos escrito sobre las connotaciones de poder y fecundidad del toro, animal totémico y símbolo adorado de la continuidad de la especie. Para acentuar este significado, Luis Badosa introduce a la mujer, o partes de su cuerpo, sin rehuir tampoco su genitalidad, estampada en ocasiones, sobre la propia cara del animal.

Hay, por tanto, un triple objeto de representación porque subsisten las estructuras industriales, que ahora han encalmado su agresividad y cumplen primigenia función de organizativa general del cuadro. El toro que también ha remitido en su acometida, se complace en la contemplación del cuerpo de la mujer. Sólo en "Oricuerno" (1983), el toro salido de la tierra parece acometer, aunque lo que hace realmente es ir en pos de la mujer, como en "Rapto de Europa Industrial" (1983), donde el toro lleva sobre sus lomos a su amada. El tercer elemento de representación es la mujer. La mujer desnuda, esplendorosa y sensual, que se pierde bajo la atenta mirada del bovino, entre el remanso apaciguado y cromático de las estructuras. También en "Toro áureo" la mujer se alberga dentro del cuerpo del toro y en "Fecundidad táurica", donde de su seno surge, como manantial cósmico, la leche de su fecundidad. Ambos cuadros son una acertada armonía general de color, entre la negritud del toro, el rosa encendido y fulgurante de la mujer y el predominio en azules de las estructuras.

En "Eros táurico-industrial" el cuerpo de la mujer llega a fundirse con el del toro asumiendo éste la ambivalencia masculinidad-feminidad con que algunos autores lo vinculan a la fiesta.



“ORICUERNO”

1983. Óleo sobre lienzo. 89x130 cm.

Col M. Vicario, Bilbao.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



RAPTO DE EUROPA INDUSTRIAL
1983. Óleo sobre lienzo. 92x60 cm.



TORO AUREO
1983. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm.
Col. A. González, Bilbao.



**"APIS DE MENFIS" o
"FECUNDIDAD TÁURICA"
o "HEMBRA Y TORO"**
1983. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm.
Col. A. Morais, Portugal.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

Función organizativo estructural.

Como en la etapa de Macroestructuras, las formas industriales continúan siendo apoyatura básica para la organización y estructura general de las complejas realidades representadas. La actuación de las estructuras en este sentido, puede estudiarse desde una plural perspectiva que desglosamos a continuación:

- Por su incidencia formal, en razón a la invasión de la estructura de una mayor o menor superficie pictórica. Es muy pequeña esa extensión, en cuadros como "Rapto de Europa 2000", en dónde predomina el cuerpo de la mujer y el agua. Es de valor medio en el lienzo "En el campo" (1982), donde las bandas lúminicas-industriales ocupan, a modo de pauta simétrica y listada en rojo anaranjado y blanco, la mitad de la superficie, así como en "Curioso ante estructuras lúminicas", porque si bien las estructuras se expanden por la totalidad de la superficie, se degradan luego en mares de finísimos alfileres lumínicos. Es en cambio considerable la superficie que ocupan las estructuras en obras como "Toro arremetiendo sobre estructuras", "Fecundidad táurica", o "Toro áureo".



TORO ARREMETIENDO SOBRE ESTRUCTURAS

1982/83. Óleo sobre lienzo. 81x60 cm.

Col. Museo Taurino La Estafeta. Pamplona

- En razón a la direccionalidad, las estructuras pueden tener un sentido horizontal-vertical como en "Táuro-ero-energímetro" (1982), y marcan un clarísimo equilibrio en el fondo del paisaje y una indudable serenidad general del lienzo. También sucede así en "Fecundidad táurica", "Toro áureo" o en "Cabeza taurino industrial I y II", si bien, en este último ejemplo, las estructuras juegan sólo como elemento subordinado frente a la cabeza imponente y perfilada en primer plano, del toro.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



CABEZA TÁURICA INDUSTRIAL-1

1988, Óleo sobre lienzo 55x46 cm.

Col. particular, Portugal



CABEZA TÁURICA INDUSTRIAL-2

1988, Óleo sobre lienzo 46x55 cm.

Col. particular, Portugal

En sentido diagonal, las estructuras articulan el cuadro "Derrotando en tablas I", en el que grandes líneas inclinadas barren la total superficie de la pintura, o se sobreponen, a modo de un paso peatonal de cebra, sobre el cuerpo del animal. También así, las franjas blanquirojas de "En el campo", o en "Penoso con estructuras lumínicas" (1983), dónde sólo es perceptible el ojo y el hocico del toro, que resaltan sobre las lumínicas bandas rosa y naranja del diagonal entramado.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



"PENOSO CON ESTRUCTURAS LUMÍNICAS

1983 Óleo sobre lienzo, 61x46 cm.

Col. P. Aisa, Bilbao.

Como combinación de horizontalidad-verticalidad y diagonalidad, puede señalarse el "Cartel" (1982), así como los cuadros "Tejedor" e "Industrioso" (1984), dónde sólo la figura del toro libra el cuadro de la pura abstracción geométrica. Exactamente a como ocurre en "Tensión táurico espacial".



"CURIOSO" ENTRE ESTRUCTURAS LUMÍNICAS

1983 Óleo sobre lienzo, 65x92 cm

Col. J. I. Urrutia, Orense

- En razón de la interrelación toro-estructura, hay lienzos con superposición de ambos elementos. Así sucede en "Mitología mitraica" (1987), un lienzo de extraordinaria complejidad organizativa y semántica, y todavía más acentuadamente en "Penoso con estructuras lumínicas".

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



TORO SUBIENDO ESCALERAS
FRENTE A.H.V. "LA ROCHET"
1983. Óleo sobre lienzo, 130x89 cm

También se dan transparencias recíprocas en "Fecundidad táurica", hasta el punto de que el cuerpo de la mujer se descompone en planos geométricos por influjo de las transparencias de las estructuras. La cabeza del toro se organiza compositivamente a partir de transparencias y ciertos resplandores anaranjados de carácter industrial. El fundido toro-estructura es especialmente relevante en "Toro áureo", ya que las estructuras dotan al rosado cuerpo de la mujer, de una riquísima gama de tonalidades azules y carmines.

Resultan también significativas las transparencias de la "Cabria amarilla sobre pensador" (1989), y especialmente las "Transparencias sobre toro de salida" (1990/91), donde se sugieren una serie de elementos orgánicos entre los que se distingue claramente un corazón que había aparecido ya en una obra anterior titulada "Corazón taurico-industrial" (1987).

- La estructura activa también la tensión pictórica que acentúa la espectacularidad de la tragedia y el permanente riesgo del encierro en "Cogida a la entrada de la plaza" y el carácter tensional que invade el cuerpo del toro en "Toro de salida", y que induce a la sensación de que una poderosa máquina interior impulsase el fiero avance del animal. Estructuras, tensionadas también, en "Cornadas con mozos y estructuras", "Cornada de toro azul", "Derrotando en tablas I y II", o "Cogida a la entrada de la plaza". Las estructuras operan en la creación de una especial tensión formal en "Tensión táurica espacial" (1992), y nuevamente en "Mitología mitraica".

- Finalmente, sirven las estructuras como contexto del cuadro en "Toro subiendo las escaleras frente a Altos Hornos de Vizcaya" (1983), en donde el complejo industrial aparece perfectamente identificable en la parte superior izquierda del cuadro. Así actúan también las estructuras en "Cabezas táuricas-industriales I y II" (1988), "Cabria amarilla sobre pensador" (1989), "Trilogía táurica-industrial" (1989) y "Encierro" (1990), aunque podría considerarse que en todos ellos, aquellas ejercen también una función añadida de creación de una especial tensión.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



MITOLOGIA MITRAICA

1987 Óleo sobre lienzo 130x89 cm

- Sobre el carácter estático o dinámico de la composición hemos de distinguir el de índole claramente estático desarrollado en "Toro áureo", dotándose al conjunto de la obra de una gran armonía y serenidad en la conjunción de estructuras con el toro y la mujer, mientras por el contrario, en "Mitología mitraica" la estructura ejerce una función dinámica y de tensión. El espléndido ritmo y movimiento general del cuadro se sustenta básicamente en la apoyatura que le proporcionan unas dinámicas estructuras en sentido diagonal. El mismo toro, parece querer escapar de la retícula estructuralista-industrial y mantener así su carácter protagonista. Esta lucha tensionada, que se produce en la totalidad del lienzo, es la que, con el color hace de "Mitología mitraica" una de las obras más logradas de esta serie.

- Respecto al carácter simétrico o asimétrico en el cuadro, podemos distinguir la clara simetría de "Cabria amarilla sobre pensador" 1989, mientras las estructuras sustentan la asimetría en el lienzo "Trilogía taurica industrial" 1989, al sostener tres cabezas de toro, situadas en clara asimetría compositiva. Es gracias a las estructuras, que el lienzo mantiene un ritmo general compositivo y unitario.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



TRILOGIA TÁURICA INDUSTRIAL
1989, Óleo sobre lienzo, 46x38 cm.
Col. J. Soria. Pamplona.

- En cuanto a la función de ritmo centrífugo, observamos su efecto en "Cosmogonía taurica" 1987, o "Tensión taurica espacial" 1984, dos cuadros con vocación de prolongar sus estructuras más allá de los límites de la tela. Son también estas obras en las que las estructuras tienden hacia formas de abstracción geométrica, especialmente evidentes en el fondo de la segunda pintura y las propias estructuras de la primera que casi salvan la figuración, ayudando a componer la silueta del toro. En mucha menor medida en "Oricuerno", frente a la absoluta nitidez formal de la mujer o el toro, todo el tercio superior izquierdo del lienzo se adentra con claridad en una formulación abstracta en ocres, tierras y azules, de una clara vinculación telúrica.



TENSIÓN TÁURICA ESPACIAL
1984. Óleo sobre lienzo, 65x54 cm.

- Las estructuras pueden actuar también en funciones de organización representativa del cuadro. Así los Altos Hornos de Vizcaya en "Toro subiendo escalera"

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.

frente a A.H. de V.", y las fábricas en "Eros táurico industrial" 1987. El sentido de la luz como protagonista principal de la obra, ya sea acentuando contrastes formales o valorando gradaciones tonales de fina sensualidad, es algo que debemos destacar antes de terminar este análisis.

Los contrastes de "En el campo", "Penoso" o "Curioso entre estructuras lumínicas", la mujer de "Toro áureo", las pinturas táurico-industriales de 1988, la luz que surge del fondo de la tela en "Encierro"; la que configura toda la magia enigmática de "Mitología mitraica" o el "Rapto de Europa 2.000" son modelo de virtuosismo lumínico.



EN EL CAMPO

1982. Óleo sobre lienzo, 60x81 cm

También el color de las estructuras marca notables diferencias de tratamiento, desde las tonalidades saturadas y complementarias de "Mitología mitraica", que tanto contribuyen, en su riquísima gama, al equilibrio pictórico del cuadro, hasta el juego compensador del contraste caliente-frío en "Toro de salida III", "Cornada con pitones",

"Rapto de Europa industrial" y fundamentalmente, "Rapto de Europa 2.000" y la ya mencionada "Mitología mitraica".

Hemos de destacar, así mismo, las composiciones armonizadas en gamas de fríos en las que en su título suele aparecer, a veces el nombre del toro, tal es el caso de "Alabardero", "Pensador", o "Panaderito", en una clara referencia formal al pan que aparece sobre el pitón izquierdo.

SEGUNDA PARTE - CAP. CUARTO: En torno a las distintas etapas de su obra.



"PANADERITO"

1982 Óleo sobre lienzo, 55x46 cm.
Col. Particular, Bilbao.

También "Cogida a la entrada de la plaza" y "Encierro" son obras en las que prima la tónica general de los fríos azules característicos de la paleta del pintor.

En cuanto al predominio de gamas calientes, destacan fundamentalmente en obras como "Tauro-ero-energímetro", "Rapto de Europa industrial" y "Tensión táurica espacial".



TAURO-ERO-ENERGIÓMETRO

1982 Óleo sobre lienzo, 92x60 cm.

TERCERA PARTE

CATALOGACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA

1965-1991

PERÍODO DE FORMACIÓN

BELLAS ARTES. BARCELONA
1965-1969

**PERÍODO DE FORMACIÓN
(1965-1970)**

- A.1 **"Bodegón con dos limones y dos manzanas"**. 1965/66. Óleo sobre lienzo, 60x73 cm.
- A.2 **"Bodegón con manzana roja y manzana amarilla"**. 1966. Óleo sobre táblex, 46x38 cm.
- A.3 **"L'avi I"**, (Reverso: Gitana). 1967. Óleo sobre tabla, 95x64 cm.
- A.4 **"L'avi II"**. 1967. Óleo sobre lienzo, 92x73 cm.
- A.5 **"La gitana"**. (Firmada Cunill con la palabra "Sfumatto"). 1967. Óleo sobre tabla, 95x64 cm.
- A.6 **"Modelo de espaldas"**. 1967. Óleo sobre lienzo, 100x70 cm.
- A.7 **"Modelo con pajarito"**. 1967/68. Óleo sobre tabla, 100x72 cm.
- A.8 **"Desnudo femenino de espaldas"**. 1967. Óleo sobre tabla, 114x83 cm.
- A.9 **"Figura con torso de yeso"**. 1967. Óleo sobre tabla, 114x83 cm.
- A.10 **"La Pepa"**. (Reverso: Emiliano). 1968. Óleo sobre tabla, 123x90 cm.
- A. 11 **"La sorda"**. 1967/68. Óleo sobre lienzo, 92x74 cm.
- A.12 **"Desnudo femenino de lado"**. 1967/68. Óleo sobre tabla, 112x101 cm.
- A.13 **"Tres figuras de espalda en busca de luz"**. 1968/69. Óleo sobre tabla, 123x90 cm.
- A.14 **"Emiliano"**. (Reverso: La Pepa). 1968/69. Óleo sobre tabla, 123x90 cm.

- A.15 **"La siega"**. 1968/69. Óleo sobre tabla,
61x93 cm.
- A.16 **"Retrato de Steinar Arnason"**. (El islandés). 1968/69. Óleo sobre lienzo,
61x50cm.
- A.17 **"Reflejos"** . 1969. Óleo sobre tabla,
123x90 cm.
- A.18 **"Torso en rojo"**. 1969. Óleo sobre tabla,
41x39 cm.
- A.19 **"Cadera al desnudo en rosa y azul"**. 1969. Óleo sobre tabla,
43x34 cm, (Col. particular, Orense).
- A.20 **"El hombre y la máquina"**. 1969. Mixta sobre tabla,
59x43 cm.
- A.21 **"El hombre y la máquina II"**. 1969. Óleo sobre lienzo,
50x40 cm.
- A.22 **"Apunte atmosférico sobre el Camp Non"**. 1969.
Óleo sobre tabla, 18x24 cm.
- A.23 **"Apunte atmosférico sobre la diagonal"**. 1969. Óleo sobre tabla,
18x24 cm.
- A.24 **"Contraste lumínico I"**. 1969. Óleo sobre tabla,
20x33 cm.
- A.25 **"Contraste al atardecer con cuatro palmeras"**. 1969. Óleo sobre tabla,
23x34 cm.
- A.26 **"Atmósfera lumínica sobre Barcelona"**. 1969. óleo sobre tabla,
20x34 cm. (Col. C. G. Sobrino, Orense).
- A.27 **"Atmósfera lumínica sobre Barcelona II"**. 1969, Óleo sobre tabla,
18x31cm.(Col. G. Rubira, Bilbao).
- A.28 **"Día lluvioso en Barcelona"**. (Comedor del Seu, Estadi y Chimenea). 1969/77.
Óleo sobre tabla, 32x54 cm.
- A.29 **"Paisaje barcelonés con cementerio de Las Corts"**. 1969. Óleo sobre tabla,
47x90 cm.
- A.30 **"Contraste lumínico II, en azules"**. 1969. Óleo sobre tabla,
24x45 cm.

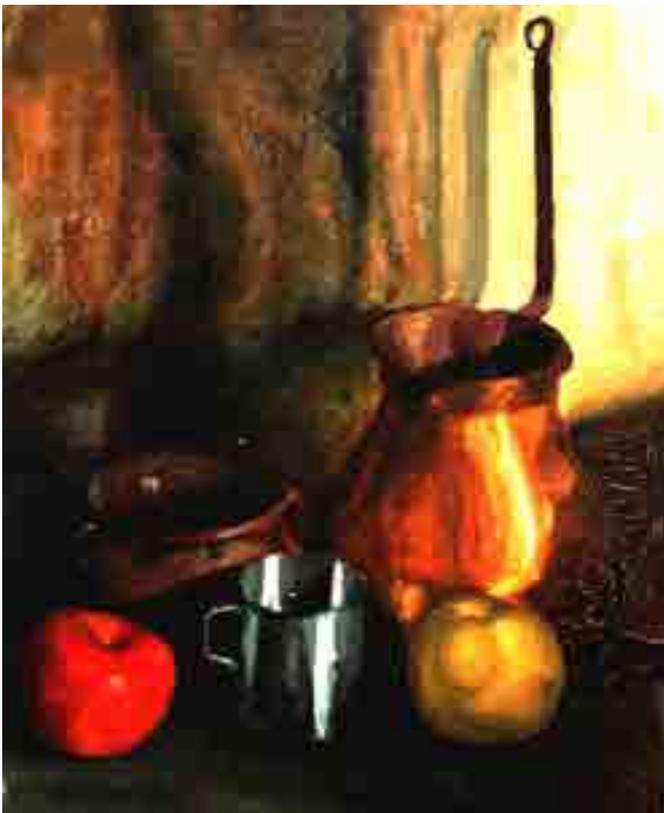
- A.31 **"Contraluz sobre pinar"**. 1969. Óleo sobre tabla,
27x45 cm.
- A.32 **"Reflejos sobre cementerio de Las Corts"**. "Reflejos atmosféricos 1 bis,
sobre Barcelona". 1969. Óleo sobre tabla, 58x106 cm.
- A.33 **"Reflejos sobre la costa del Maresme"**. 1969. Óleo sobre tabla,
60x83 cm.
- A.34 **"Reflejos atmosféricos - 2"**. 1969. Óleo sobre tabla,
70x47 cm. (Col. J. Milicua, Barcelona).
- A.35 **"Reflejos atmosféricos - 1"**. 1969. "Reflejos sobre Montjuich". Óleo sobre
tabla, 35x49 cm.
- A.36 **"Fábrica de Las Corts - Barcelona"**. 1969. Óleo sobre tabla,
41x34 cm.
- A.37 **"Contraste lumínico III"**. 1969. Óleo sobre tabla,
20x32 cm.
- A.38 **"Atmósfera lluviosa sobre zona universitaria"**. (Firmado Cunill-69). 1969.
Óleo sobre tabla, 48x70 cm. (Col. particular, Barcelona).
- A.39 **"Reflejos sobre crepúsculo veraniego en Sant Joan les Fonts"**. 1969. Óleo
sobre lienzo, 73x92 cm.
- A.40 **"Paisaje otoñal con montañas nevadas"**. 1969. Óleo sobre tabla,
60x83 cm.
- A.41 **"Paisaje - 1"**. "Roba Estesa". 1969/77. Óleo sobre lienzo,
38x46 cm.
- A.42 **"Mare de Deu del Mont"**. 1969/78. Óleo sobre tabla,
60x101 cm. (Col. M. Villegas, Gerona).
- A.43 **"Paisaje otoñal Santjoanenc"**. 1969. Óleo sobre lienzo,
54x65 cm.
- A.44 **"Paisaje otoñal sobre Olot con los Pirineos al fondo"**. 1970. Óleo sobre
lienzo, 60x 100 cm.
- A.45 **"Loma Santjoanenca con Pirineos nevados"**. 1970. Óleo sobre tabla,
40x45 cm. (Col. particular, Barcelona).

- A.46 **"Reflejos atmosféricos - 3"**. "Sombra de ventanal sobre pared". 1970.
Óleo sobre tabla, 20x30 cm. (Col. J. Milicua, Barcelona).
- A.47 **"Reflejos sobre Barcelona desde el Tibidabo"**. 1970. (Firmado y restaurado en 1994). Óleo sobre lienzo, 65x81 cm.
- A.48 **"Atmósfera lumínica sobre Santa Magdalena"**. 1970. Óleo sobre tabla, 50x85 cm. (Col. particular, Barcelona).
- A.49 **"Campos y montañas de la Garrotxa"**. 1971.(Firmado por detrás). Óleo sobre lienzo, 65x54 cm.



A.1

"Bodegón con dos limones y dos manzanas".
1965/66. Óleo sobre lienzo, 60x73 cm.



A.2

"Bodegón con manzana roja y manzana amarilla".
1966. Óleo sobre táblex, 46x38 cm.



A.3

"L'avi I"
(Reverso: Gitana).
1967. Óleo sobre tabla, 95x64 cm.



A.4

"L'avi II".
1967. Óleo sobre lienzo, 92x73 cm.



A.5

"La gitana". (Firmada Cunill con la palabra "Sfumatto").
1967. Óleo sobre tabla, 95x64 cm.



A.6

"Modelo de espaldas".
1967. Óleo sobre lienzo, 100x70 cm.



A.7

"Modelo con pajarito".
1967/68. Óleo sobre tabla, 100x72 cm.



A.8

"Desnudo femenino de espaldas".
1967. Óleo sobre tabla, 114x83 cm.



A.9

"Figura con torso de yeso".
1967. Óleo sobre tabla, 114x83 cm.



A.10

"La Pepa".
(Reverso: Emiliano).
1968. Óleo sobre tabla, 123x90 cm.



A. 11

"La sorda".
1967/68.
Óleo sobre lienzo, 92x74 cm.



A.12

"Desnudo femenino de lado".
1967/68. Óleo sobre tabla, 112 x 101 cm.



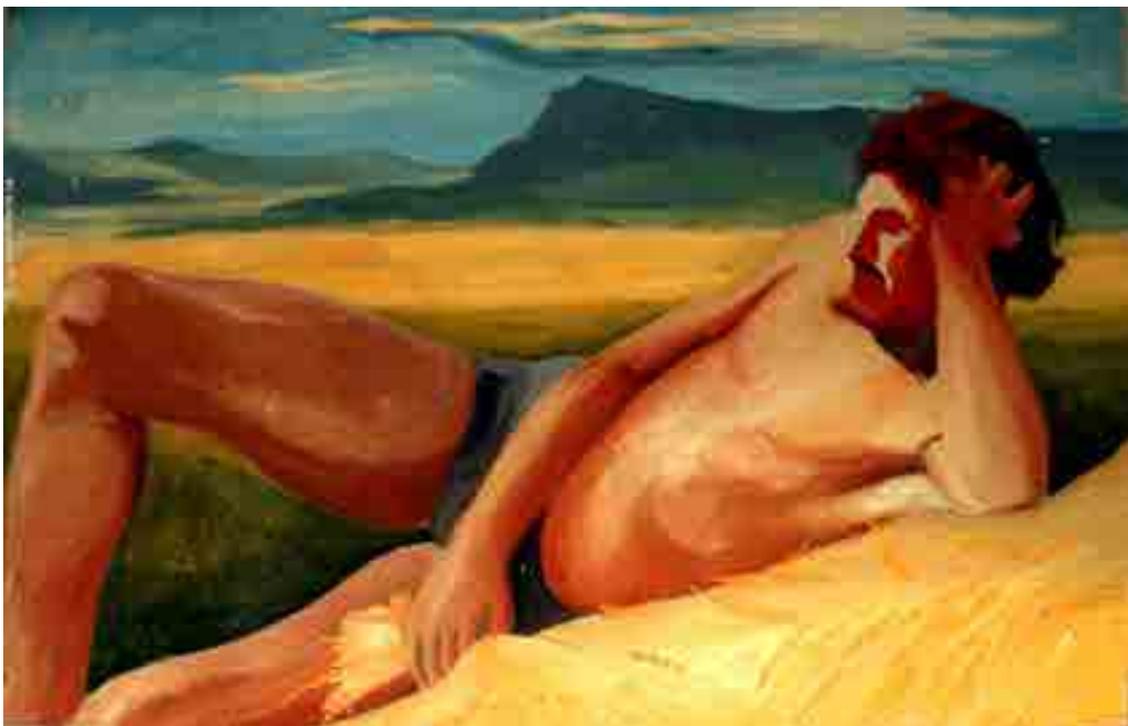
A.13

"Tres figuras de espaldas en busca de luz".
1968/69. Óleo sobre tabla, 123 x 90 cm.



A.14

"Emiliano".
(Reverso: La Pepa).
1968/69.
Óleo sobre tabla, 123x90 cm.



A.15 **"La siega"**. 1968/69. Óleo sobre tabla, 61x93 cm.



A.16

"Retrato de Steinar Arnason".
(El islandés).
1968/69. Óleo sobre lienzo, 61x50cm.



A.17

"Reflejos" .
1969. Óleo sobre tabla, 123x90 cm.



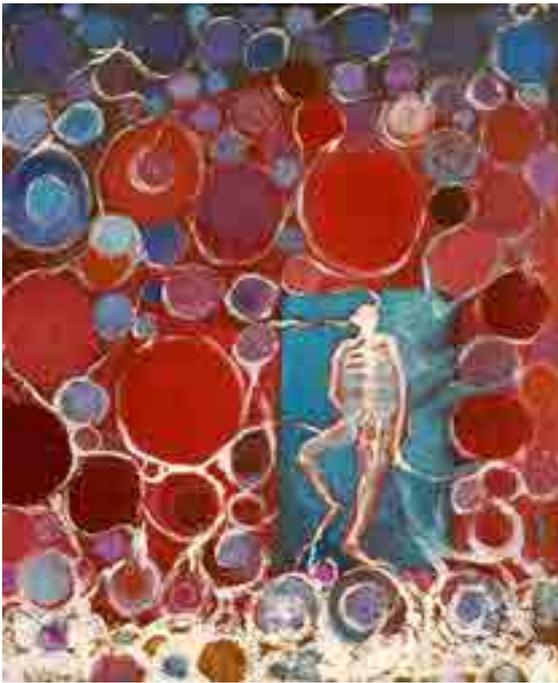
A.18

"Torso en rojo".
1969.
Óleo sobre tabla, 41x39 cm.



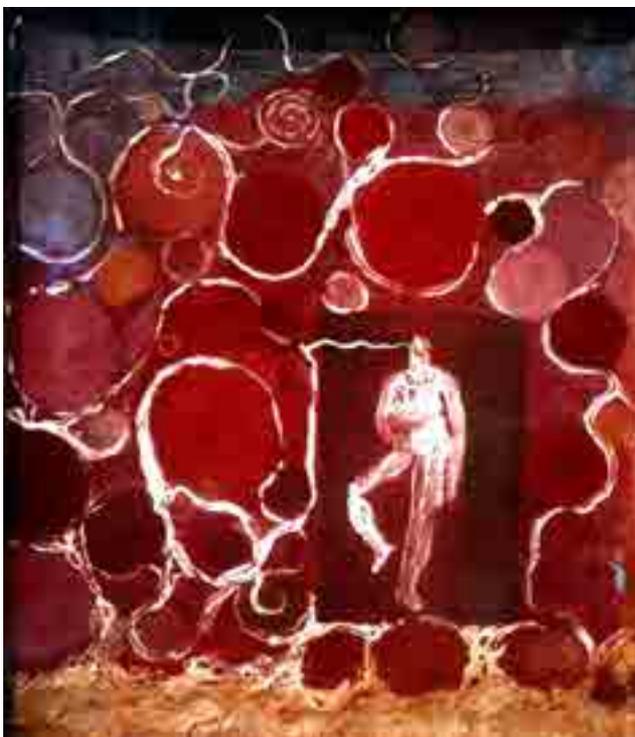
A.19

**"Cadera al desnudo
en rosa y azul".**
1969.
Óleo sobre tabla, 43x34 cm,
(Col. particular, Orense).



A.20

"El hombre y la máquina ".
1969. Mixta sobre tabla, 59x43 cm.



A.21

"El hombre y la máquina II".
1969. Óleo sobre lienzo, 50x40 cm.



A.22

"Apunte atmosférico sobre el Camp Non".
1969. Óleo sobre tabla, 18x24 cm.



A.23

"Apunte atmosférico sobre la diagonal".
1969. Óleo sobre tabla, 18x24 cm.



A.24 **"Contraste luminoso I"**. 1969. Óleo sobre tabla, 20x33 cm.



A.25 **"Contraste al atardecer con cuatro palmeras"**.
1969. Óleo sobre tabla, 23x34 cm.



A.26 "Atmósfera lumínica sobre Barcelona".
1969. Óleo sobre tabla, 20x34 cm. (Col. C. G. Sobrino, Orense).



A.27 "Atmósfera lumínica sobre Barcelona II".
1969, Óleo sobre tabla, 18x31cm.
(Col. G. Rubira, Bilbao).



A.28

"Día lluvioso en Barcelona".
(Comedor del Seu, Estadi y Chimenea).
1969/77. Óleo sobre tabla, 32x54 cm.



A.29

"Paisaje barcelonés con cementerio de Las Corts".
1969. Óleo sobre tabla, 47x90 cm.



A.30 **"Contraste lumínico II, en azules"**.
1969. Óleo sobre tabla, 24x45 cm.



A.31 **"Contraluz sobre pinar"**.
1969. Óleo sobre tabla, 27x45 cm.



A.32

"Reflejos sobre cementerio de Las Corts".
"Reflejos atmosféricos 1 bis, sobre Barcelona".
1969. Óleo sobre tabla, 58x106 cm.



A.33

"Reflejos sobre la costa del Maresme".
1969. Óleo sobre tabla, 60x83 cm.



A.34

"Reflejos atmosféricos - 2".
1969. Óleo sobre tabla, 70x47 cm.
(Col. J. Milicua, Barcelona).



A.35

"Reflejos atmosféricos - 1".
"Reflejos sobre Montjuich".
1969. Óleo sobre tabla, 35x49 cm.



A.36

"Fábrica de Las Corts - Barcelona".
1969. Óleo sobre tabla, 41x34 cm.



A.37

"Contraste lumínico III".
1969. Óleo sobre tabla, 20x32 cm.



A.38 "**Atmósfera lluviosa sobre zona universitaria**". (Firmado Cunill-69). 1969.
Óleo sobre tabla, 48x70 cm. (Col. particular, Barcelona).

PAISAJE DE LA GARRROTXA
1969-1970



A.39

"Reflejos sobre crepúsculo veraniego en Sant Joan les Fonts".
1969. Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.



A.40

"Paisaje otoñal con montañas nevadas".
1969. Óleo sobre tabla, 60x83 cm.



A.41

"Paisaje - 1". "Roba Estesa".
1969/77. Óleo sobre lienzo, 38x46 cm.



A.42

"Mare de Deu del Mont".
1969/78. Óleo sobre tabla, 60 x 101 cm.
(Col. M. Villegas, Gerona).



A.43

"Paisaje otoñal Santjoanenc".
1969. Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm.



A.44

"Paisaje otoñal sobre Olot con los Pirineos al fondo".
1970. Óleo sobre lienzo, 60x 100 cm.



A.45

"Loma Santjoanenca con Pirineos nevados".
1970. Óleo sobre tabla, 40x45 cm.
(Col. particular, Barcelona).



A.46

"Reflejos atmosféricos - 3".
"Sombra de ventanal sobre pared".
1970. Óleo sobre tabla, 20x30 cm.
(Col. J. Milicua, Barcelona).



A.47

"Reflejos sobre Barcelona desde el Tibidabo".
(Firmado y restaurado en 1994).
1970. Óleo sobre lienzo, 65x81 cm.



A.48 "**Atmósfera lumínica sobre Santa Magdalena**". 1970. Óleo sobre tabla, 50x85 cm. (Col. particular, Barcelona).



A.49

"Campos y montañas de la Garrotxa".
(Firmado por detrás).
1971. Óleo sobre lienzo, 65x54 cm.

ETAPA INTERMEDIA
ATMÓSFERAS DE ZARAGOZA
1970-1971

ETAPA INTERMEDIA
ATMÓSFERAS DE ZARAGOZA
(1970-1971)

- B.1 **"Atmósferas-1"**. (Apunte tierras áridas de Zaragoza con montañas). 1970. Óleo sobre tabla, 15x24 cm.
- B.2 **"Atmósferas-2"**. (Apunte con cartel y Zaragoza al fondo). 1970. Óleo sobre tabla, 15x23 cm.
- B.3 **"Atmósfera de calor-fuego"**. (Apunte sobre Zaragoza). 1970. Óleo sobre tabla, 16x24 cm.
- B.4 **"Atmósferas-3"**. (Apunte con tierras rosas en segundo plano y ciudad al fondo derecha). 1970. Óleo sobre tabla, 15x27 cm. (Col. C. Martínez, Bilbao).
- B.5 **"Atmósferas-4"**. (Apunte con poste inclinado en la parte inferior izquierda). 1970. Óleo sobre tabla, 14x22 cm.
- B.6 **"Atmósferas-5"**. (Patio cuartel de sanidad). 1970. Óleo sobre tabla, 100x73 cm.
- B.7 **"Reflejos sobre casa de Zaragoza, desde el Cuartel"**. 1970/77. Óleo sobre tabla, 37x61 cm.
- B.8 **"Reflejo simple a través de ventanal"**. 1970. Óleo sobre tabla, 40x75 cm.
- B.9 **"Síntesis atmosférica-estival sobre Zaragoza"**. "Reverberación atmosférica cromática sobre Zaragoza, desde la N-2". 1970. Óleo sobre tabla, 40x80 cm. (Col. C. Zuloaga, Barcelona).
- B.10 **"Reflejos en frío sobre atmósfera de paisaje zaragozano"**. 1970. Óleo sobre tabla, 40x75 cm.
- B.11 **"Atardecer en llanuras aragonesas, con carretera de Madrid"**. 1970. Óleo sobre tabla, 46x82 cm.
- B.12 **"Reverberación cromática sobre Zaragoza"**. (Realización a partir del apunte "Atmósferas-2"). 1970. Técnica mixta sobre tabla, 58x102 cm.
- B.13 **"Paracaidismo"**. 1970/71. Mixta sobre tabla, 116x60 cm.



B.1 "Atmósferas-1". (Apunte tierras áridas de Zaragoza con montañas).
1970. Óleo sobre tabla, 15x24 cm.



B.2 "Atmósferas-2". (Apunte con cartel y Zaragoza al fondo).
1970. Óleo sobre tabla, 15x23 cm.



B.3

"Atmósfera de calor-fuego".
(Apunte sobre Zaragoza).
1970. Óleo sobre tabla, 16x24 cm.



B.4 "Atmósferas-3".
(Apunte con tierras rosas en segundo plano y ciudad al fondo derecha).
1970. Óleo sobre tabla, 15x27 cm. (Col. C. Martínez, Bilbao).



B.5

"Atmósferas-4".
(Apunte con poste inclinado en la parte inferior izquierda).
1970. Óleo sobre tabla, 14x22 cm.



B.6

"Atmósferas-5".
(Patio cuartel de sanidad).
1970. Óleo sobre tabla, 100 x 73 cm.



B.7

"Reflejos sobre casa de Zaragoza, desde el Cuartel".
1970/77. Óleo sobre tabla, 37x61 cm.



B.8

"Reflejo simple a través de ventanal".
1970. Óleo sobre tabla, 40 x 75 cm.



B.9

"Síntesis atmosférica-estival sobre Zaragoza".

"Reverberación atmosférica cromática sobre Zaragoza, desde la N-2".

1970. Óleo sobre tabla, 40x80 cm.

(Col. C. Zuloaga, Barcelona).



B.10

"Reflejos en frío sobre atmósfera de paisaje zaragozano".

1970. Óleo sobre tabla, 40x75 cm.



B.11

"Atardecer en llanuras aragonesas, con carretera de Madrid".
1970. Óleo sobre tabla, 46x82 cm.



B.12 **"Reverberación cromática sobre Zaragoza".**
(Realización a partir del apunte "Atmósferas-2").
1970. Técnica mixta sobre tabla, 58x102 cm.



B.13

"Paracaidismo".
1970/71. Mixta sobre tabla, 116x60 cm.

**ETAPA DE EXPERIMENTACIÓN Y
DESARROLLO DE LAS ATMÓSFERAS
Y REFLEJOS**

**ETAPA DE EXPERIMENTACIÓN Y DESARROLLO
DE LAS ATMÓSFERAS Y REFLEJOS
(1971-1980)**

- C. 1 **"Cogida"**. 1970/71. Óleo sobre tabla,
55x83 cm.
- C.2 **"Espacio sideral con sol"**. 1970/71. Óleo y pintura sintética sobre tabla,
61x38 cm.
- C.3 **"Espacio solar"**. (Calor, sol, luz y contraste cromático). 1970. Mixta
sobre tabla,61x38 cm.
- C.4 **"Fecundidad espacial en rojo"**. "Simbología heliolátrica". 1972.
Técnica mixta sobre tabla, 75x40 cm.
- C.5 **"Plástica sideral a través de ventanal"**. 1971/75. Técnica mixta sobre
tabla,50x70 cm.
- C.6 **"Configuración espacial"**. (Bola de fuego en movimiento, con cubo).
1971.Técnica mixta sobre tabla, 102x118 cm.
- C.7 **"Caja espacial I"**. (Contraste entre cielo gris y cielo azul). 1971/72.
Técnica mixta sobre tabla, 50x65x25 cm.
- C.8 **"Caja espacial II"**. (Paisaje con alambradas). 1972. Técnica mixta sobre
tabla,44x74x9 cm.
- C.9 **"Fecundación Plástica"**. 1972. Técnica mixta sobre plancha y madera,
60x45x15 cm. (Col. particular, Pamplona).
- C. 10 **"Corte telúrico"**. (Síntesis representación-abstracción). 1972. Técnica
mixta sobre tabla, 98x66 cm. (Col. G. Rubira, Bilbao).
- C. 11 **"Paisaje-3"**. (Neblina matinal sobre Bilbao). 1971. Óleo sobre tabla,
30x36 cm.
- C.12 **"Paisaje ferroviario bilbaíno con locomotora verde"**. 1971. Mixta
sobre tabla,102x117 cm.
- C.13 **"Atmósferas-4, sobre Bilbao"**. 1971. Óleo sobre tabla,
50x65 cm.
- C. 14 **"Atardecer sobre Archanda con BBV"**.1971. Óleo sobre tabla,
38x49 cm.

- C.15 **"Paisaje-7"**. 1971. Óleo sobre tabla, 30x59 cm.
- C.16 "Paisaje-8 ". 1971/72. Óleo sobre tabla, 18x38 cm.
- C.17 **"Vista sobre Bilbao con Virgen de Begoña al fondo"**. 1971. Óleo sobre tabla, 40x63 cm.
- C.18 **"Atmósferas sobre Bilbao"**. 1971. Óleo sobre tabla, 69x102cm.
- C.19 **"Ventanal-1, sobre Bilbao"**. 1971. Óleo sobre tabla, 87x125 cm.
- C.20 **"Ventanal-2"**. 1973. Óleo sobre lienzo, 162x97 cm. (Col. Induban (BBV.), Barcelona)
- C.21 **"Ventanal-3 sobre Bilbao"**. 1976/77. Óleo sobre lienzo, 114x158 cm.
- C.22 **"Atmósferas-8, sobre tejados rojos de Madrid"**. 1979. Óleo sobre lienzo, 61x50 cm.
- C.23 **"Atmósferas-9"**. (Depósitos estación de Bilbao-Abando desde el estudio). 1980. Óleo sobre lienzo, 48x56 cm.
- C.24 **"Reflejos luminico-atmosféricos-4 bis"**. (Bilbao de noche con depósito de agua en primer plano). 1971 Óleo sobre tabla, 40x63 cm.
- C.25 **"Reflejos atmosféricos-4"**. (Ventanal nocturno sobre Bilbao). 1971. Óleo sobre tabla, 85x100 cm.
- C.26 **"Reflejos atmosféricos-4 bis"**. (Bilbao de noche con tres planos). 1971. Óleo sobre tabla, 81x43 cm. (Col. J. Fortet, Barcelona).
- C.27 **"Reflejo del pintor con boina roja sobre ventanal nocturno"**. 1971. Óleo sobre tabla, 34x40 cm.
- C.28 **"Reflejos atmosféricos-5"**. (Ventanal de la cocina, con nevera). 1973. Óleo sobre lienzo, 162x97 cm. (Col. Bancaya (BBV.), Madrid).
- C.29 **"Reflejos atmosféricos-7"**. 1974. Óleo sobre lienzo, 97x130 cm. (Col. Banco Industrial de Bilbao (BBV.), Barcelona).

- C.30 **"Reflejos atmosféricos-6"**. (Universitat catalana d'estiu). 1974. Óleo sobre lienzo 98x130 cm.
- C.31 **"Reflejos escaparate Colón de Larreátegui"**. 1974. Óleo sobre lienzo, 130x97 cm. (Col. Particular, Las Arenas, Vizcaya).
- C.32 **"Ventanal galería con reflejos"**. 1974. Óleo sobre lienzo, 99x72 cm. (Col. F.S. Ortega - Galería Nártex, Barcelona).
- C.33 **"Reflejos atmosféricos-7 bis"**. (Desde cabina telefónica Pl. Cataluña, Barcelona). 1974. Óleo sobre lienzo, 130x97 cm. (Col. Hijos de Febrer, Londres).
- C.34 **"Reflejos atmosféricos-11"**. (Reflejos Pl. Cataluña desde cabina-2). 1974/76. Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.
- C.35 **"Reflejos de gritos y susurros"**. 1974/75. Óleo sobre lienzo, 130x97 cm. (Col. Matas, Barcelona).
- C.36 **"Reflejos atmosféricos-8"**. (Gritos y susurros). 1975. Óleo sobre lienzo, 116x82 cm.
- C.37 **"Reflejos almosféricos-12"**. (Cabina Ramblas). 1975. Óleo sobre lienzo, 130x97 cm.
- C.38 **"Estructuras-3"**. (Reflejos desde el mirador). 1975/76. Mixta sobre lienzo, 130x97 cm.
- C.39 **"Estructuras-2"**. (Reflejos desde el estudio de S. Francisco, sobre Bilbao de noche). 1976/77. Mixta sobre lienzo, 130x162 cm.
- C.40 **"Reflejos atmosféricos-13"**. (Reflejos sobre la Pl. de Cataluña con puerta de cabina entreabierta). 1977. Óleo sobre lienzo, 162x130 cm.
- C.41 **"Reflejos en atmósfera de placer"**. 1979/80. Óleo sobre lienzo, 105x74 cm.
- C.42 **"Reflejos terraza con busto de Donatello y zapatillas colgadas"**. 1980. Óleo sobre lienzo, 65x54.
- C.43 **"Reflejos terraza con celaje y poste eléctrico"**. 1980. Óleo sobre lienzo, 65x54 cm.

OBRAS EXPERIMENTALES DE
BÚSQUEDA
1971-1972



C. 1 "Cogida".
1970/71. Óleo sobre tabla, 55x83 cm.



C.2

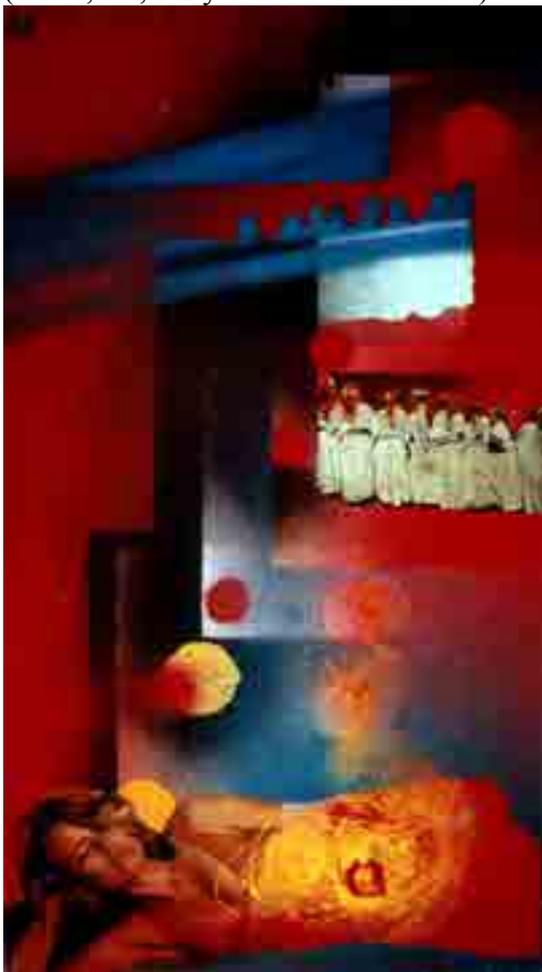
"Espacio sideral con sol".
1970/71. Óleo y pintura sintética sobre tabla,
61x38 cm.



C.3

"Espacio solar".

(Calor, sol, luz y contraste cromático). 1970. Mixta sobre tabla, 61x38 cm.



C.4

"Fecundidad espacial en rojo".
"Simbología heliolátrica".
1972. Técnica mixta sobre tabla, 75x40 cm.



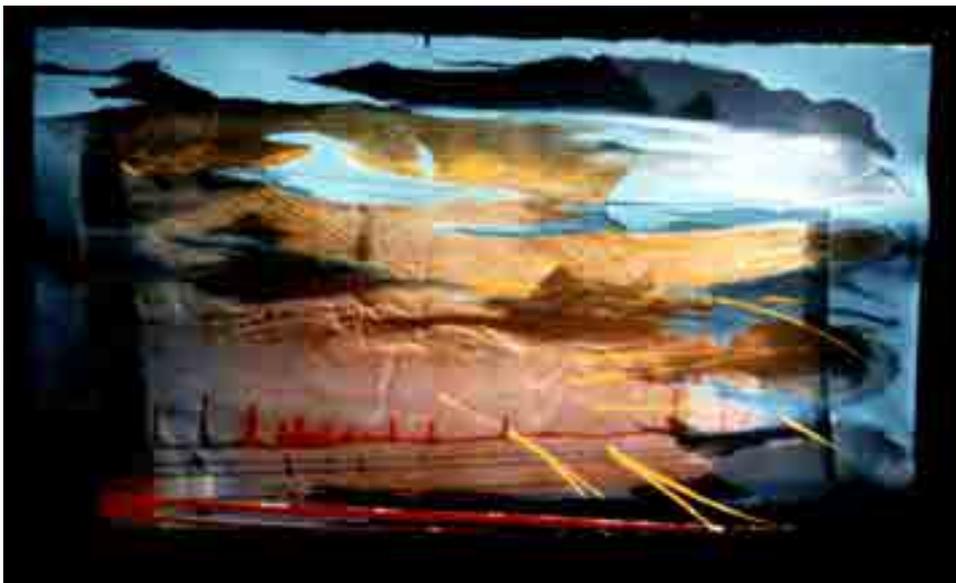
C.5

"Plástica sideral a través de ventanal".
1971/75. Técnica mixta sobre tabla, 50x70 cm.



C.6

"Configuración espacial".
(Bola de fuego en movimiento, con cubo).
1971. Técnica mixta sobre tabla, 102x118 cm.



C.7

"Caja espacial I". (Contraste entre cielo gris y cielo azul).
1971/72. Técnica mixta sobre tabla, 50x65x25 cm.



C.8 **"Caja espacial II"**. (Paisaje con alambradas).
1972. Técnica mixta sobre tabla, 44x74x9 cm.



C.9

"Fecundación Plástica".
1972.
Técnica mixta sobre plancha
y madera, 60x45x15 cm.
(Col. particular, Pamplona).

C. 10



"Corte telúrico".
(Síntesis representación-abstracción).
1972. Técnica mixta sobre tabla, 98x66 cm.
(Col. G. Rubira, Bilbao).

OBRAS DE ATMÓSFERAS BILBAINAS
1971-1980



C.11

"Paisaje-3". (Neblina matinal sobre Bilbao).
1971. Óleo sobre tabla, 30x36 cm.



C.12

"Paisaje ferroviario bilbaíno con locomotora verde".
1971. Mixta sobre tabla, 102x117 cm.



C.13

"Atmósferas-4, sobre Bilbao".
1971. Óleo sobre tabla, 50x65 cm.



C. 14

"Atardecer sobre Archanda con BBV."
1971. Óleo sobre tabla, 38x49 cm.



C.15 "Paisaje-7". 1971. Óleo sobre tabla, 30x59 cm.



C.16 " Paisaje-8 " . 1971/72. Óleo sobre tabla,18x38 cm.



C.17

"Vista sobre Bilbao con Virgen de Begoña al fondo".
1971. Óleo sobre tabla, 40x63 cm.



C.18

"Atmósferas sobre Bilbao". 1971. Óleo sobre tabla, 69x102cm.



C.19 "Ventanal-1, sobre Bilbao". 1971. Óleo sobre tabla, 87x125 cm.



C.20

"Ventanal-2".
1973. Óleo sobre lienzo, 162x97 cm.
(Col. Induban (BBV.), Barcelona)



C.21

"Ventanal-3 sobre Bilbao".
1976/77. Óleo sobre lienzo, 114x158 cm.



C.22

"Atmósferas-8, sobre tejados rojos de Madrid".
1979. Óleo sobre lienzo, 61x50 cm.



C.23

"Atmósferas-9". (Depósitos estación de Bilbao-Abando desde el estudio).
1980. Óleo sobre lienzo, 48x56 cm.

OBRAS DE REFLEJOS
1971-1980



C.24

"Reflejos luminico-atmosféricos-4 bis".
(Bilbao de noche con depósito de agua en primer plano).
1971 Óleo sobre tabla, 40x63 cm.



C.25

"Reflejos atmosféricos-4". (Ventanal nocturno sobre Bilbao).
1971. Óleo sobre tabla, 85x100 cm.



C.26

"Reflejos atmosféricos-4 bis".
(Bilbao de noche con tres planos).
1971. Óleo sobre tabla, 81x43 cm.
(Col. J. Fortet, Barcelona).



C.27

"Reflejo del pintor con boina roja sobre ventanal nocturno".
1971. Óleo sobre tabla, 34x40 cm.



C.28

"Reflejos atmosféricos-5".
(Ventanal de la cocina, con nevera).
1973. Óleo sobre lienzo, 162x97 cm.
(Col. Bancaya (BBV.), Madrid).



C.29

"Reflejos atmosféricos-7".
1974. Óleo sobre lienzo, 97x130 cm.
(Col. Banco Industrial de Bilbao (BBV.), Barcelona).



C.30

"Reflejos atmosféricos-6".
(Universitat catalana d'estiu).
1974. Óleo sobre lienzo 98x130 cm.



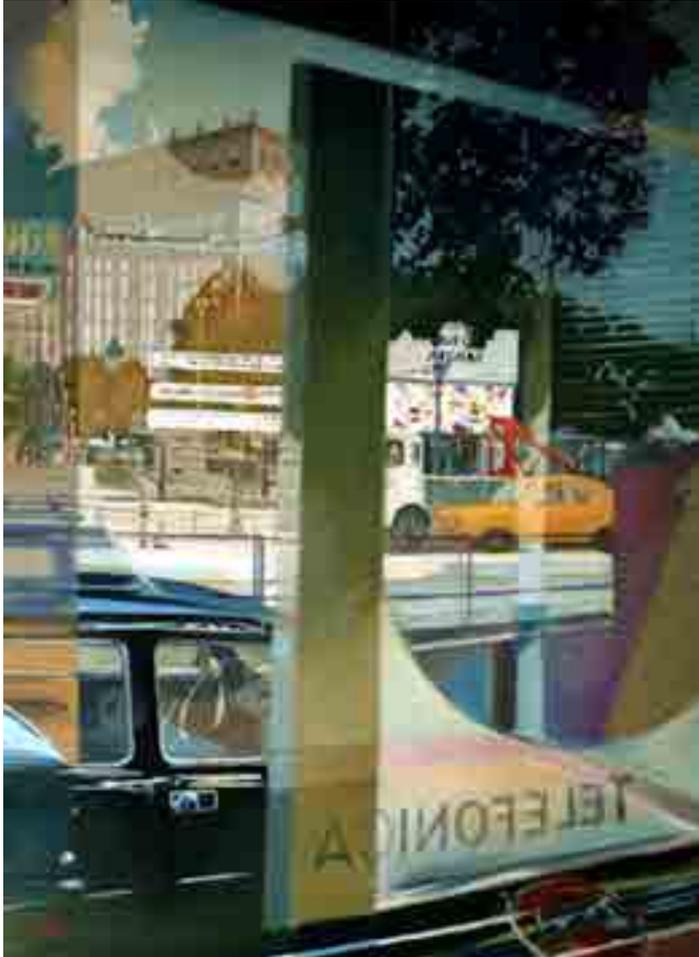
C.31

"Reflejos escarpate Colón de Larreátegui".
1974. Óleo sobre lienzo, 130x97 cm.
(Col. Particular, Las Arenas, Vizcaya).



C.32

"Ventanal galería con reflejos".
1974. Óleo sobre lienzo, 99x72 cm.
(Col. F.S. Ortega - Galería Nártex, Barcelona).



C.33

"Reflejos atmosféricos-7 bis".
(Desde cabina telefónica Pl. Cataluña, Barcelona).
1974. Óleo sobre lienzo, 130x97 cm.
(Col. Hijos de Febrer, Londres).



C.34

"Reflejos atmosféricos-11".
(Reflejos Pl. Cataluña desde cabina-2). 1974/76.
Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.



C.35

"Reflejos de gritos y susurros".
1974/75.
Óleo sobre lienzo, 130x97 cm.
(Col. Matas, Barcelona).



C.36

"Reflejos atmosféricos-8".
(Gritos y susurros).
1975. Óleo sobre lienzo, 116x82 cm.



C.37

"Reflejos atmosféricos-12".
(Cabina Ramblas).
1975. Óleo sobre lienzo, 130x97 cm.



C.38

"Estructuras-3".
(Reflejos desde el mirador).
1975/76. Mixta sobre lienzo,
130x97 cm.



C.39

"Estructuras-2".
(Reflejos desde el estudio de S. Francisco, sobre Bilbao de noche).
1976/77. Mixta sobre lienzo, 130x162 cm.



C.40

"Reflejos atmosféricos-13".

(Reflejos sobre la Pl. de Cataluña con puerta de cabina entreabierta).
1977. Óleo sobre lienzo, 162x130 cm.



C.41

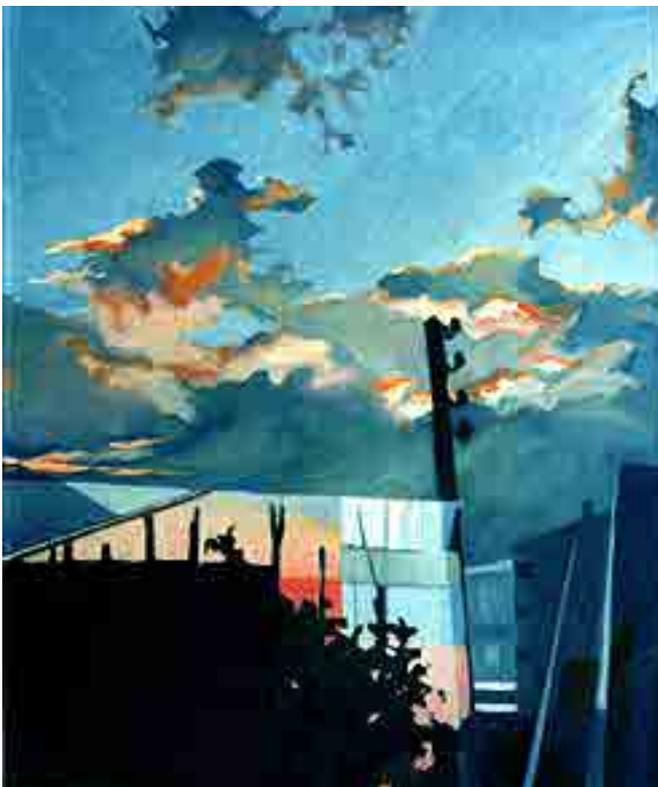
"Reflejos en atmósfera de placer".

1979/80. Óleo sobre lienzo,
105x74 cm.



C.42

"Reflejos terraza con busto de Donatello y zapatillas colgadas".
1980. Óleo sobre lienzo, 65x54.



C.43

"Reflejos terraza con celaje y poste eléctrico".
1980. Óleo sobre lienzo,
65x54 cm.

ETAPA DE CONSOLIDACIÓN DE LOS REFLEJOS

**ETAPA DE CONSOLIDACIÓN DE LOS REFLEJOS
(1972-1988)**

- D.1 **"Reflejos-5"**. (Sobre Madrid). 1972. Óleo sobre tabla, 116x89 cm.
- D.2 **"Reflejos atmosféricos-9"**. "Reflejos Puente de la Universidad con paisaje". 1975/76. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm. (Col. Universidad del País Vasco).
- D.3 **"Estructura-1"**. "Reflejo Lumínico". (Homenaje a Mondrian). 1976. Técnica mixta sobre lienzo, 162x130 cm.
- D.4 **"Reflejos Atmosféricos-10"**. "Reflejos sobre Universidad del País Vasco". 1975/77. Óleo sobre lienzo, 116x81 cm.
- D.5 **"Reflejos Parque de Sarriko "**. (Facultad de Económicas). 1979. Óleo sobre lienzo, 81x100 cm. (Col. Arruabarrena, Éibar, Guipúzcoa).
- D.6 **"Estructuras arquitectónicas sobre paisaje invernal madrileño"**. 1979. Óleo sobre lienzo, 89x116 cm. (Col. Particular, Madrid).
- D.7 **"Puente de los franceses desde la facultad BB.AA."**. 1979. Óleo sobre tabla, 33x40 cm.
- D.8 **"Estructuras arquitectónicas sobre paisaje otoñal madrileño"**. 1980. Óleo sobre lienzo, 89x116 cm.
- D.9 **"Reflejos sobre puente de la Salve"**. 1988. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm. (Col. Eusebio Abásolo, Bilbao).
- D.10 **"Reflejos sobre paisaje de Archanda"**. 1994. Óleo sobre tabla, 38x50 cm.
- D.11 **"Reflejo macroestructura-4"**. 1973. Óleo sobre lienzo, 97x162 cm. (Col. Dow-Unquinesa, Madrid).
- D.12 **"Reflejos macroestructuras-7"**. "Reflejos Estructuras Industriales". (Altos Hornos sobre camión rojo). 1973/74. Óleo sobre lienzo, 170x170 cm. (Col. M.N.C.A.R.S. (Reina Sofía), Madrid).
- D.13 **"Reflejos macroestructuras con ventana del 2 C.V."**. 1973/74. Óleo sobre lienzo, 162x 130 cm.
- D.14 **"Reflejos sobre astilleros"**. 1974. Óleo sobre tabla, 90x58 cm. (Col. Gómez Nazábal, Bilbao).

- D.15 **"Bilbao insólito"**. 1974. Óleo sobre tabla,
92x60 cm.
- D.16 **"Reflejo macroestructura-3"**. 1974. Óleo sobre lienzo,
162x114 cm. (Col. Dow-Unquinesa, Madrid).
- D.17 **"Reflejo macroestructura-2"**. "Reflejo de puente estructura Dow con Puente Colgante". 1974. Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.
- D.18 **"Reflejo macroestructura-1"**. 1974. Técnica mixta sobre tabla,
92x60 cm. (Col. J. Sureda, Barcelona).
- D.19 **"Reflejos de estructura sobre edificio"**. (Oficinas Dow-Unquinesa, Axpe).
1974. Óleo sobre lienzo, 130x97 cm. (Col. R. de la Rica, Bilbao).
- D.20 **"Doble reflejo sobre la ría, en contraste violáceo"**. "Contraste sobre la ría en Axpe". 1974. Óleo sobre lienzo, 130x 162 cm.
(Col. Excm. Diputación Provincial de Barcelona).
- D.21 **"Reflejo macroestructura-6"**. 1974. Óleo sobre lienzo,
114x162 cm.
- D.22 **"Reflejo estructuras y cabria amarilla sobre paisaje"**. 1974. Óleo sobre lienzo, 162x 114 cm. (Col. C. Zuloaga, Barcelona).
- D.23 **"Reflejo macroestructura-10"**. 1976. Óleo sobre lienzo, 162x130 cm.
(Col. Banco Industrial de Bilbao (BBV.), Bilbao).
- D.24 **"Reflejo de estructuras sobre Ikurriña"**. 1977. Óleo sobre lienzo,
73x92 cm.
- D.25 **"Reflejo macroestructura-8"**. (Yucatán - 1). 1977. Óleo sobre lienzo,
162x130 cm. (Museo BB.A.A., Victoria).
- D.26 **"Reflejo macroestructura-9"**. (Yucatán - 2). 1977. Mixta sobre tela,
171x121 cm.
- D.27 **"Reflejo estructuras sobre cabria amarilla"**. 1978/80. Óleo sobre lienzo,
168x137 cm.
- D.28 **"Reflejo azul sobre macroestructuras en rojo"**. (Macroestructuras en rojo sobre reflejo azul). 1980. Técnica mixta sobre lienzo, 81x100 cm.

REFLEJOS SOBRE PAISAJES
1972-1988/94



D.1

"Reflejos-5".
(Sobre Madrid).
1972. Óleo sobre tabla,
116x89 cm.



D.2

"Reflejos atmosféricos-9". "Reflejos Puente de la Universidad con paisaje".
1975/76. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm. (Col. Universidad del País Vasco).



D.3

"Estructura-1".
"Reflejo Lumínico".
(Homenaje a Mondrian).
1976. Técnica mixta sobre lienzo, 162x130 cm.



D.4

"Reflejos Atmosféricos-10".
"Reflejos sobre Universidad
del País Vasco".
1975/77.
Óleo sobre lienzo, 116x81 cm.



D.5

"Reflejos Parque de Sarriko ". (Facultad de Económicas). 1979.
Óleo sobre lienzo, 81x100 cm. (Col. Arruabarrena, Éibar, Guipúzcoa).



D.6

"Estructuras arquitectónicas sobre paisaje invernal madrileño".
1979. Óleo sobre lienzo, 89x116 cm.
(Col. Particular, Madrid).



D.7

"Puente de los franceses desde la facultad BB.AA."
1979. Óleo sobre tabla, 33x40 cm.



D.8

"Estructuras arquitectónicas sobre paisaje otoñal madrileño"
1980. Óleo sobre lienzo, 89x116 cm.



D.9

"Reflejos sobre puente de la Salve".
1988. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm.
(Col. Eusebio Abásolo, Bilbao).



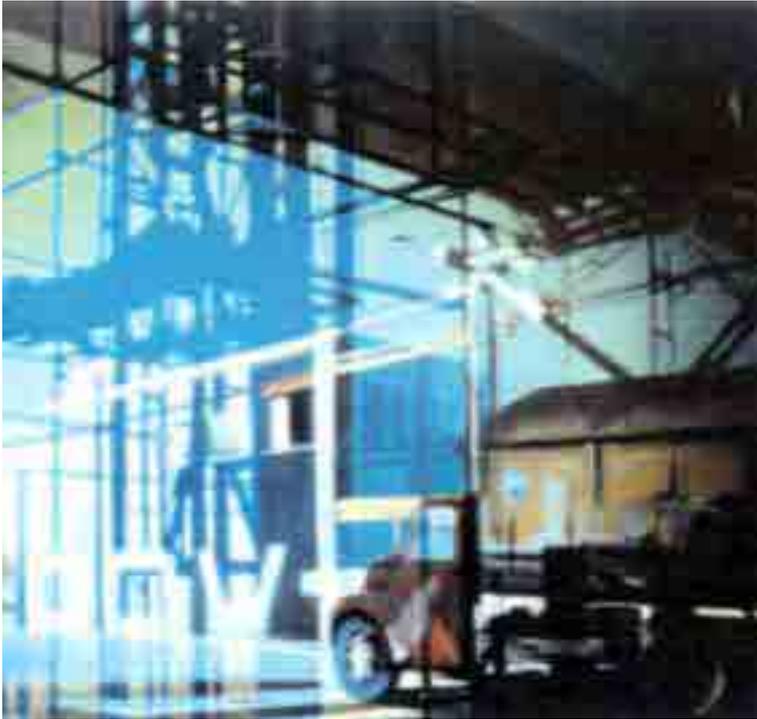
D.10

"Reflejo macroestructura-4". 1973. Óleo sobre lienzo,
97x162 cm. (Col. Dow-Unquinesa, Madrid).

REFLEJOS DE ESTRUCTURAS Y
MACROESTRUCTURAS
1973-1980



D. 11 **"Reflejo macroestructura-4"**.
1973. Óleo sobre lienzo,
97x162 cm. (Col. Dow-Unquinesa, Madrid).



D.12

"Reflejos macroestructuras-7".

"Reflejos Estructuras Industriales".

(Altos Hornos sobre camión rojo). 1973/74. Óleo sobre lienzo, 170x170 cm.

(Col. M.N.C.A.R.S. (Reina Sofia), Madrid).



D.13

"Reflejos macroestructuras con ventana del 2 C.V.".

1973/74. Óleo sobre lienzo, 162x 130 cm.



D.14

"Reflejos sobre astilleros".
1974. Óleo sobre tabla, 90x58 cm.
(Col. Gómez Nazábal, Bilbao).



D.15

"Bilbao insólito".
1974. Óleo sobre tabla, 92x60 cm.



D.16

"Reflejo macroestructura-3".
1974. Óleo sobre lienzo, 162x114 cm.
(Col. Dow-Unquinesa, Madrid).



D.17

"Reflejo macroestructura-2".

"Reflejo de puente estructura Dow con Puente Colgante".

1974. Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.



D.18

"Reflejo macroestructura-1".

1974. Técnica mixta sobre tabla, 92x60 cm.

(Col. J. Sureda, Barcelona).



D.19

"Reflejos de estructura sobre edificio".

(Oficinas Dow-Unquinesa, Axpe).
1974. Óleo sobre lienzo, 130x97
cm. (Col. R. de la Rica, Bilbao).



D.20

"Doble reflejo sobre la ría, en contraste violáceo". "Contraste sobre la ría en Axpe". 1974. Óleo sobre lienzo, 130x 162 cm.
(Col. Excm. Diputación Provincial de Barcelona).



D.21

"Reflejo macroestructura-6".
1974. Óleo sobre lienzo, 114x162 cm.



D.22

**"Reflejo estructuras y
cabria amarilla sobre
paisaje".**
1974. Óleo sobre lienzo,
162x 114 cm.
(Col. C. Zuloaga,
Barcelona).



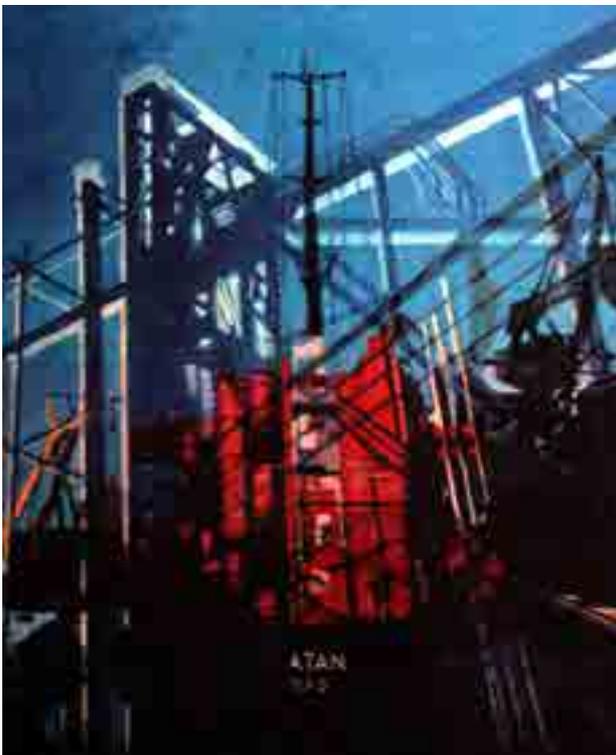
D.23

"Reflejo macroestructura-10".
1976. Óleo sobre lienzo, 162x130 cm.
(Col. Banco Industrial de Bilbao (BBV.), Bilbao).



D.24

"Reflejo de estructuras sobre Ikurriña".
1977. Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.



D.25

"Reflejo macroestructura-8". (Yucatán - 1).
1977. Óleo sobre lienzo, 162x130 cm.
(Museo BB.A.A., Victoria).



D.26

"Reflejo macroestructura-9".
(Yucatán - 2).
1977. Mixta sobre tela, 171x121 cm.



D.27

"Reflejo estructuras sobre cabria amarilla".
1978/80. Óleo sobre lienzo,
168x137 cm.



D.28

"Reflejo azul sobre macroestructuras en rojo".
(Macroestructuras en rojo sobre reflejo azul). 1980.
Técnica mixta sobre lienzo, 81x100 cm.

ESTRUCTURAS

ESTRUCTURAS (1975-1988)

- E.1 **"Macroestructuras-1"**. (Portuarias). 1975. Técnica mixta sobre lienzo, 97x130 cm.
- E.2 **"Macroestructuras-2"**. 1975/77. Óleo sobre lienzo, 114x146 cm.
- E.3 **"Macroestructuras-3"**. (Cargador de mineral con marco rojo). 1975/76. Óleo sobre lienzo, 130x162 cm.
- E.4 **"Macroestructuras-4"** . 1976. Óleo sobre lienzo, 162x130 cm. (Col. Luis Juanola, Olot, Gerona).
- E.5 **"Macroestructuras-5"**. 1976. Técnica mixta sobre lienzo, 130x162 cm. (Col. Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot, Gerona).
- E.6 **"Macroestructuras-6"**. 1976. Acrílico sobre lienzo, 162x130 cm.
- E.7 **"Macroestructuras-6 bis"**. (Refinería Petronor). 1975. Acrílico sobre lienzo, 130x162 cm. (Col. Museo de BB.AA., Bilbao).
- E.8 **"Macroestructuras-7"** . 1976. Acrílico sobre lienzo, 131x164 cm.
- E.9 **"Macroestructuras-8"**. 1976. Acrílico y polvo de mármol sobre lienzo, 162x130 cm.
- E.10 **"Macroestructuras-9"**. (Homenaje a Jorge Oteiza). 1976. Técnica mixta sobre lienzo, 162x130 cm.
- E.11 **"Macroestructuras-10"**. 1976/77. Acrílico sobre lienzo, 163x131 cm.
- E.12 **"Macroestructuras-11"**. "Contraste lumínico sobre estructuras del Grand Palais". 1976/77. Técnica mixta sobre lienzo, 131x197 cm.
- E.13 **"Macroestructuras-12"**. 1976/77. Acrílico sobre plancha litográfica, sobre lienzo, 100x73 cm.
- E.14 **"Macroestructuras-13"**. "Macroestructuras Palacio de Cristal-Madrid". 1977. Óleo sobre lienzo, 130x162 cm.

- E.15 **"Macroestructuras-14"**. 1977. Acrílico sobre lienzo, 131x163 cm.
- E.16 **"Estructuras espaciales-1"**. 1977. Acrílico sobre lienzo, 58x73 cm. (Col. Museo de Granada).
- E.17 **"Estructuras espaciales-2"**. 1977. Óleo sobre lienzo, 103x136 cm.
- E.18 **"Gudan Hildakoei"**. "A los muertos de la guerra". 1977. Técnica mixta sobre lienzo 122x170 cm.
- E.19 **"Amnistía-3"**. 1977/78. Óleo sobre lienzo, 138x170 cm.
- E.20 **"Estructuras rojas sobre fondo verde"**. 1979. Óleo sobre lienzo, 88x121 cm.
- E.21 **"Estructuras rojas sobre fondo violeta"**. 1979. Óleo sobre lienzo 88x121 cm.
- E.22 **"Espacio petroquímico con fondo naranja"**. 1979. Técnica mixta sobre lienzo, 76x53 cm. (Col. A. Morales, Madrid).
- E.23 **"Espacio tubular con flecha roja"**. 1979. Acrílico sobre lienzo, 79x98 cm.
- E.24 **"Estructura Tau sobre fondo naranja"**. 1980. Acrílico sobre lienzo, 81x100 cm.
- E.25 **"Estructuras sígnicas sobre fondo naranja"**. 1980. Óleo sobre lienzo, 81x100 cm.
- E.26 **"Blanca paloma sobre estructuras"**. (Díptico).1980. Óleo sobre lienzo, 130x178 cm.
- E.27 **"Estructuras sobre naturaleza con amapolas"**. 1980. Óleo sobre lienzo, 100x73 cm. (Col. I. Legarreta Bilbao).
- E.28 **"Estructuras portuarias I"**.1981. Óleo sobre lienzo, 98x130 cm. (Col. Caja Postal, Huelva).
- E.29 **"Estructuras industriales sobre fondo azul"**.1988. Óleo sobre lienzo, 112x89 cm.

- E 30 **"Estructuras sobre doble reflejo en edificio público"**. 1977. Óleo sobre lienzo, 146x114 cm.
- E.31 **"Estructuras sobre edificios I"**. 1979. Óleo sobre lienzo, 98x66 cm.
- E.32 **"Estructuras sobre edificios II"**. 1979/80. Óleo sobre lienzo, 98x66 cm. (Col. Marchán Fiz, Madrid).
- E 33 **"Estructuras sobre arquitectura popular"**. 1986. Óleo sobre lienzo, 98x79 cm. (Col. Museo de la Rioja, Logroño).

ESTRUCTURAS Y
MACROESTRUCTURAS
1975-1988



E.1 **"Macroestructuras-1"**. (Portuarias). 1975. Técnica mixta sobre lienzo, 97x130 cm.



E.2

"Macroestructuras-2".
1975/77. Óleo sobre lienzo, 114x146 cm.



E.3

"Macroestructuras-3". (Cargador de mineral con marco rojo).
1975/76. Óleo sobre lienzo, 130x162 cm.



E.4

"Macroestructuras-4"
1976. Óleo sobre lienzo,
162x130 cm.
(Col. Luis Juanola, Olot,
Gerona).



E.5

"Macroestructuras-5".
1976. Técnica mixta sobre lienzo, 130x162 cm.
(Col. Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot, Gerona).



E.6

"Macroestructuras-6".
1976. Acrílico sobre lienzo,
162x130 cm.



E.7 **"Macroestructuras-6 bis"**.
(Refinería Petronor).
1975. Acrílico sobre lienzo, 130x162 cm.
(Col. Museo de BB.AA., Bilbao).



E.8

"Macroestructuras-7" .
1976. Acrílico sobre lienzo, 131x164 cm.



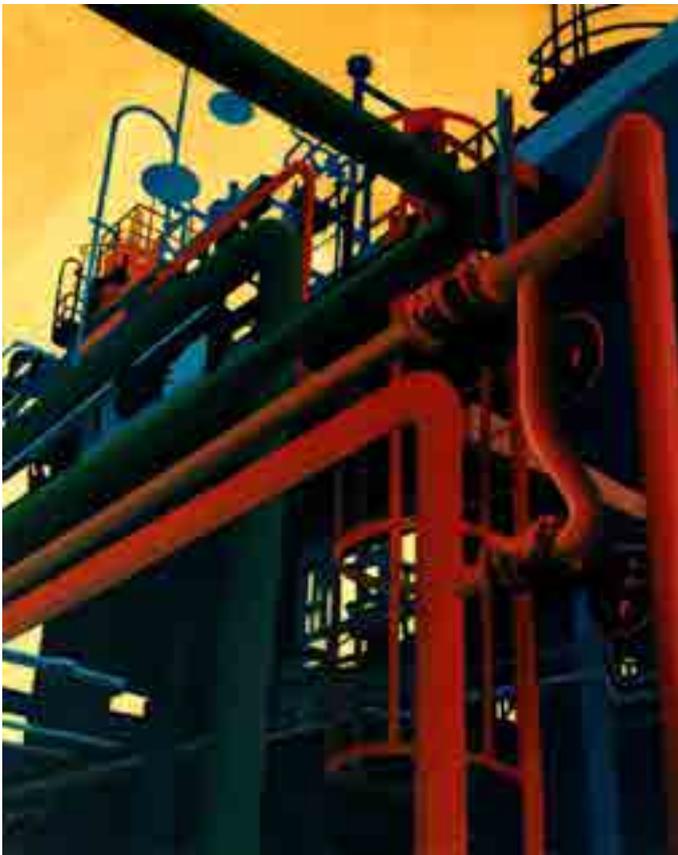
E.9

"Macroestructuras-8" .
1976. Acrílico y polvo de mármol sobre lienzo, 162x130 cm.



E.10

"Macroestructuras-9".
(Homenaje a Jorge Oteiza). 1976.
Técnica mixta sobre lienzo,
162x130 cm.



E.11

"Macroestructuras-10".
1976/77. Acrílico sobre lienzo,
163x131 cm.



E.12 **"Macroestructuras-11"**.
"Contraste lumínico sobre estructuras del Grand Palais".
1976/77. Técnica mixta sobre lienzo, 131x197 cm.



E.13

"Macroestructuras-12".

1976/77. Acrílico sobre plancha litográfica, sobre lienzo, 100x73 cm.



E.14

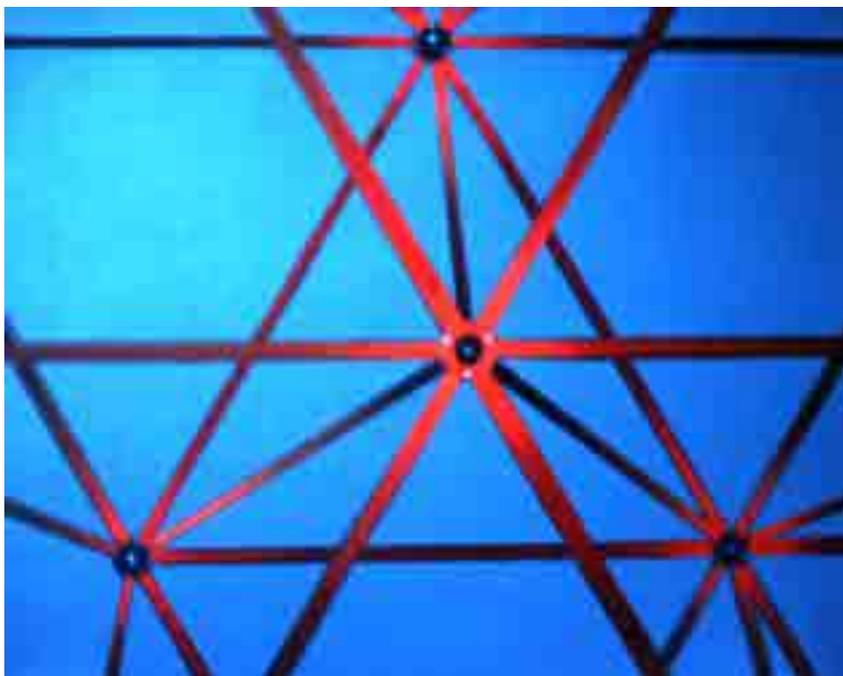
"Macroestructuras-13". "Macroestructuras Palacio de Cristal-Madrid".

1977. Óleo sobre lienzo, 130x162 cm.



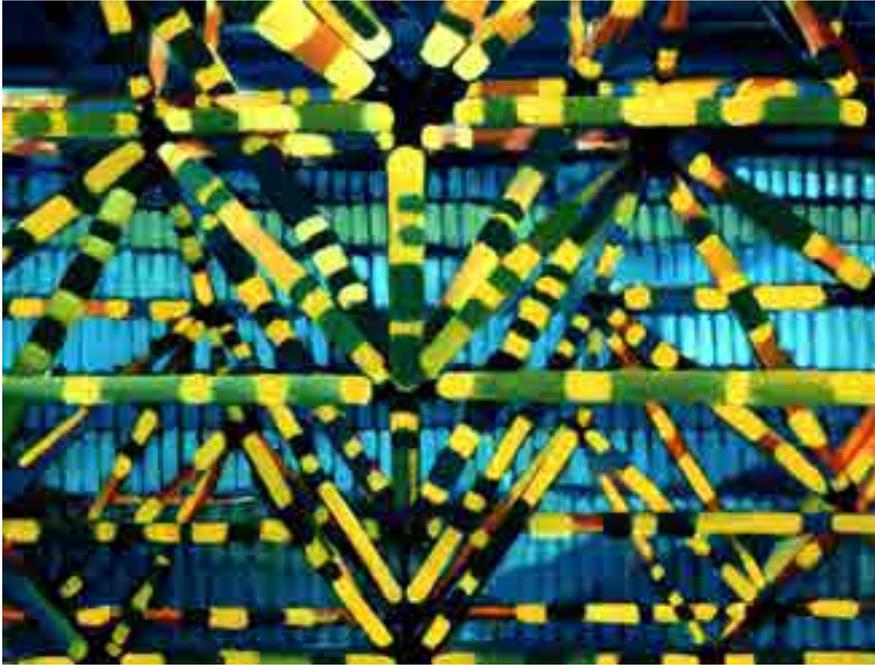
E.15

"Macroestructuras-14". 1977. Acrílico sobre lienzo, 131x163 cm.



E.16

"Estructuras espaciales-1". 1977. Acrílico sobre lienzo, 58x73 cm.



E.17

"Estructuras espaciales-2". 1977. Óleo sobre lienzo, 103x136 cm.



E.18

"Gudan Hildakoei". "A los muertos de la guerra".
1977. Técnica mixta sobre lienzo 122x170 cm.



E.19

"Amnistía-3".
1977/78. Óleo sobre lienzo, 138x170 cm.



E.20

"Estructuras rojas sobre fondo verde".
1979. Óleo sobre lienzo, 88x121 cm.



E.21

"Estructuras rojas sobre fondo violeta".
1979. Óleo sobre lienzo 88x121 cm.



E.22

"Espacio petroquímico con fondo naranja".
1979. Técnica mixta sobre lienzo, 76x53 cm.
(Col. A. Morales, Madrid).



E.23

"Espacio tubular con flecha roja".
1979. Acrílico sobre lienzo, 79x98 cm.



E.24

"Estructura Tau sobre fondo naranja".
1980. Acrílico sobre lienzo, 81x100 cm.



E.25

"Estructuras sígnicas sobre fondo naranja".
1980. Óleo sobre lienzo, 81x100 cm.



E.26

"Blanca paloma sobre estructuras".
(Díptico).
1980. Óleo sobre lienzo, 130x178 cm.



E.27

"Estructuras sobre naturaleza con amapolas".
1980. Óleo sobre lienzo, 100x73 cm.
(Col. I. Legarreta Bilbao).



E.28

"Estructuras portuarias I".
1981. Óleo sobre lienzo, 98x130 cm.
(Col. Caja Postal, Huelva).

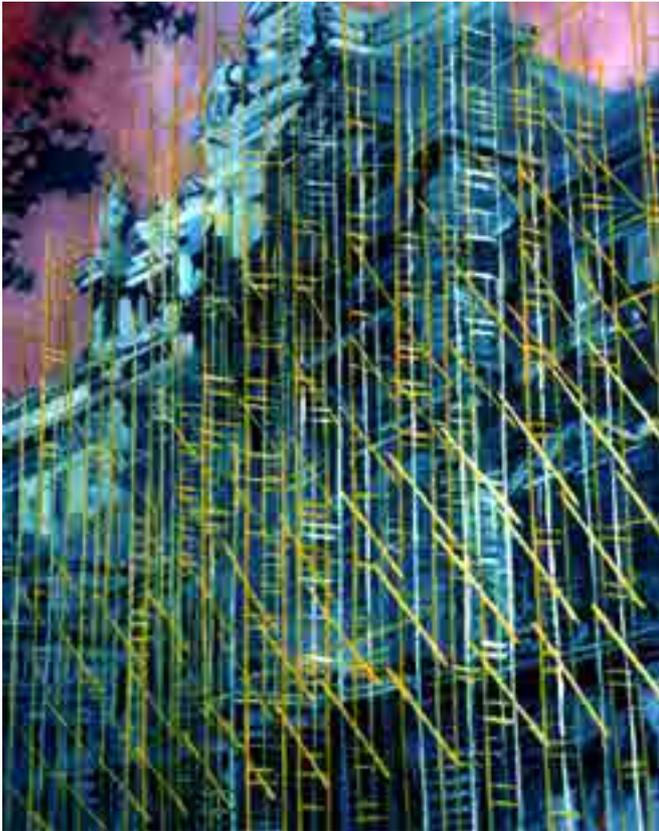


E.29

"Estructuras industriales sobre fondo azul".
1988. Óleo sobre lienzo, 112x89 cm.

ESTRUCTURAS SOBRE
ARQUITECTURA

1977-1986



E 30

"Estructuras sobre doble reflejo en edificio público".
1977. Óleo sobre lienzo, 146x114 cm.



E.31

"Estructuras sobre edificios I".
1979. Óleo sobre lienzo, 98x66 cm.



E.32

"Estructuras sobre edificios II".
1979/80. Óleo sobre lienzo, 98x66 cm.
(Col. Marchán Fiz, Madrid).



E 33

"Estructuras sobre arquitectura popular".
1986. Óleo sobre lienzo, 98x79 cm.
(Col. Museo de la Rioja, Logroño).

ETAPA
CONSTRUCTIVA-ARQUITECTONICA

**ETAPA CONSTRUCTIVA - ARQUITECTÓNICA
(1976/77-1989/91)**

- F.1 **"Atmósferas 12"**. 1979. Óleo sobre tabla,
33x24 cm. (Col. Miguel Faig, Olot, Gerona).
- F.2 **"Atmósferas 10"**. 1979. Óleo sobre lienzo,
35x22 cm.
- F.3 **"Atmósferas 11"**. 1979. Óleo sobre tabla,
33x24 cm. (Col. M. Ferrés, Olot, Gerona).
- F.4 **"Atmósferas 6"**. 1979. Óleo sobre tablex (entelado),
22x27 cm.
- F.5 **"Atmósferas 7"**. 1979. Óleo sobre lienzo,
43x57 cm.
- F.6 **"Bilbao a través de estructuras"**. 1980/85. Óleo sobre lienzo,
60x73 cm. (Col. Hotel Ercilla, Bilbao).
- F.7 **"La asamblea I"**. 1980. Óleo sobre lienzo,
61x50 cm.
- F.8 **"La asamblea II"**. 1980. Óleo sobre lienzo,
73x60 cm.
- F.9 **"Apunte de Baracaldo desde la universidad"**. 1981. Óleo sobre tabla,
22x30 cm. (Col. Lacasa, Bilbao).
- F.10 **"Tres tubos sobre reflejo urbano"**. 1981. Óleo sobre lienzo,
130x89 cm. (Col. A. Justo Thomas, Portugal).
- F.11 **"Siete tubos sobre ciudad industrial"**. 1981. Óleo sobre lienzo,
130x89 cm.
- F.12 **"Atmósfera industrial I"**. 1981. Óleo sobre lienzo,
50x38 cm.
- F.13 **"Atmósfera industrial II"**. 1982. Óleo sobre lienzo,
50x38 cm. (Col. J. R. Blanco, Bilbao).
- F.14 **"Atmósfera industrial III"**. 1982/86. Óleo sobre lienzo,
50x38 cm.

- F.15 **"Atmósfera industrial IV"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 50x38 cm.
- F.16 **"Paisaje industrial con chimeneas rojas"**. 1987. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm.
- F.17 **"Apunte sobre Bilbao"**. 1987. Óleo sobre lienzo, 38x34 cm. (Col. Sánchez Mira, Sevilla).
- F.18 **"Paisaje industrial - 1"**. 1988. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm.
- F.19 **"Paisaje industrial -2"**.1988. Óleo sobre lienzo, 55x46 cm.
- F.20 **"Paisaje industrial -3"**. 1988. Óleo sobre lienzo, 73x60 cm.
- F.21 **"Estructuras-4"**. "Cuerdas de Bermeo". " Espacio marítimo". 1976/77. Óleo sobre lienzo, 162x130 cm.
- F.22 **"Estructuras Espaciales-3"**. 1978/91. Óleo sobre lienzo, 66x98 cm.
- F.23 **"Génesis. La batalla del Puente de Cantalojas"**. 1978. Técnica mixta sobre lienzo, 170x138 cm.
- F.24 **"Espacio lumínico - industrial I"**. 1979. Óleo sobre lienzo, 84x121 cm.
- F.25 **"Homenaje a Saenredam"**. (Puente de Segovia - Madrid). 1979. Óleo sobre lienzo, 61x50 cm. (Col. particular, Madrid).
- F.26 **"Rayos en el paraíso"**. 1979. Óleo sobre lienzo, 105x85 cm. (Col. Ana Villegas, Gerona).
- F.27 **"Estructura lumínica espacial-4"**. 1979/93. Óleo sobre lienzo, 104x169 cm.
- F.28 **"Espacio lumínico"**. (Puerto de Pasajes). 1979. Óleo sobre lienzo, 104x84 cm.
- F.29 **"Máquina de coser estructuras lumínicas constructivistas"**. 1979. Óleo sobre lienzo, 100x81 cm.

- F.30 **"Espacio lumínico al atardecer"**. 1980. Óleo sobre lienzo, 98x67 cm.
- F.31 **" Homenaje a Fuller"**. 1980. Óleo sobre lienzo, 116x89 cm.
- F.32 **"Estructuras-7"**. "Tela Marinera". 1980. Óleo sobre lienzo, 85x121 cm.
- F.33 **"Estructura rojo-violeta, sobre fondo gris"**. 1980. Óleo sobre lienzo 73x116 cm.
- F.34 **"Macroestructura en atmósfera lumínica"**. 1980. Óleo sobre lienzo, 89x116 cm.
- F.35 **"Luminosidad estructuralista"**.1980.Óleo sobre lienzo, 89x116 cm.
- F.36 **"Estructuras lumínicas"**. 1980. Óleo sobre lienzo, 81x100 cm.
- F.37 **"Estructura sobre atmósfera lumínica amarillo-naranja"**. 1981. Óleo sobre lienzo, 60x92 cm.
- F.38 **"Velamen cromático lumínico del bergantín "Libertad"**. 1981. Óleo sobre lienzo, 61x92 cm.
- F.39 **"Estructura reticular industrial"**. 1981. Óleo sobre lienzo, 81x100 cm.
- F.40 **"Síntesis macroestructuras"**. 1989. Técnica mixta sobre lienzo, 73x116 cm.

ESPACIOS ATMOSFÉRICOS, URBANOS E
INDUSTRIALES

1979-1988



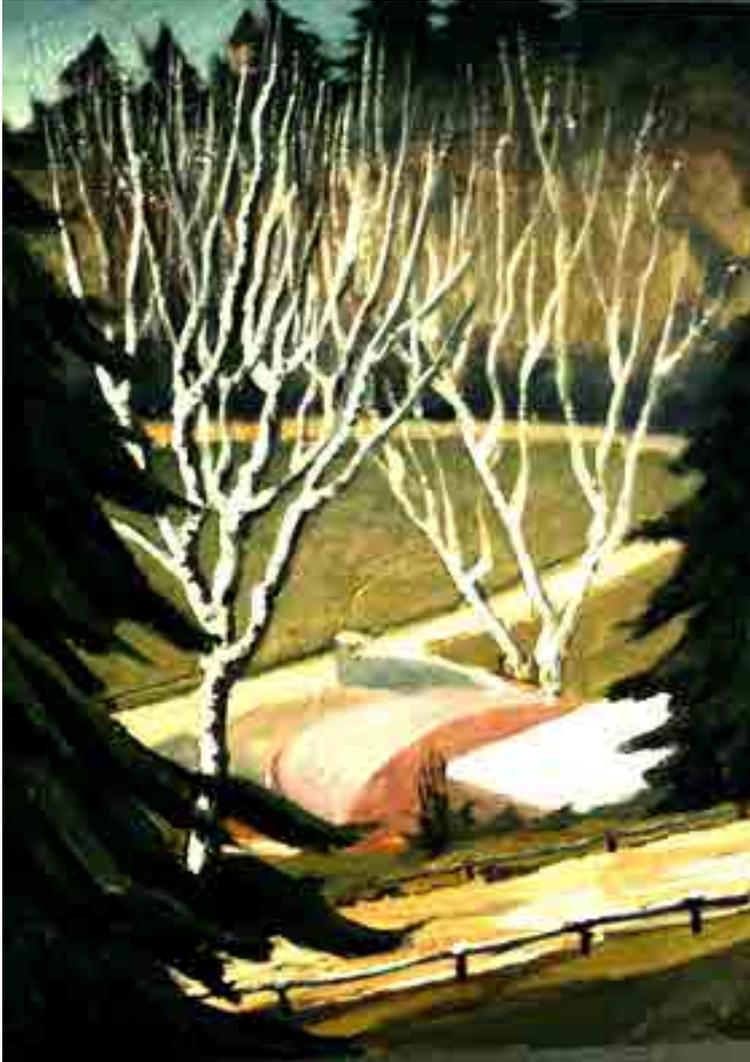
F.1

"Atmósferas 12". 1979. Óleo sobre tabla, 33x24 cm.
(Col. Miguel Faig, Olot, Gerona).



F.2

"Atmósferas 10".
1979. Óleo sobre lienzo, 35x22 cm.



F.3

"Atmósferas 11".
1979. Óleo sobre tabla, 33x24 cm.
(Col. M. Ferrés, Olot, Gerona)



F.4

"Atmósferas 6".
1979. Óleo sobre tablex (entelado), 22x27 cm.



F.5

"Atmósferas 7".
1979. Óleo sobre lienzo, 43x57 cm.



F.6

"Bilbao a través de estructuras".
1980/85. Óleo sobre lienzo, 60x73 cm.
(Col. Hotel Ercilla, Bilbao).



F.7

"La asamblea I".
1980. Óleo sobre lienzo,
61x50 cm.



F.8

"La asamblea II".
1980. Óleo sobre lienzo, 73x60 cm.



F.9

"Apunte de Baracaldo desde la universidad".
1981. Óleo sobre tabla, 22x30 cm.
(Col. Lacasa, Bilbao).



F.10

"Tres tubos sobre reflejo urbano".
1981. Óleo sobre lienzo, 130x89 cm.
(Col. A. Justo Thomas, Portugal).



F.11

"Siete tubos sobre ciudad industrial".
1981. Óleo sobre lienzo, 130x89 cm.



F.12

"Atmósfera industrial I".
1981. Óleo sobre lienzo, 50x38 cm.



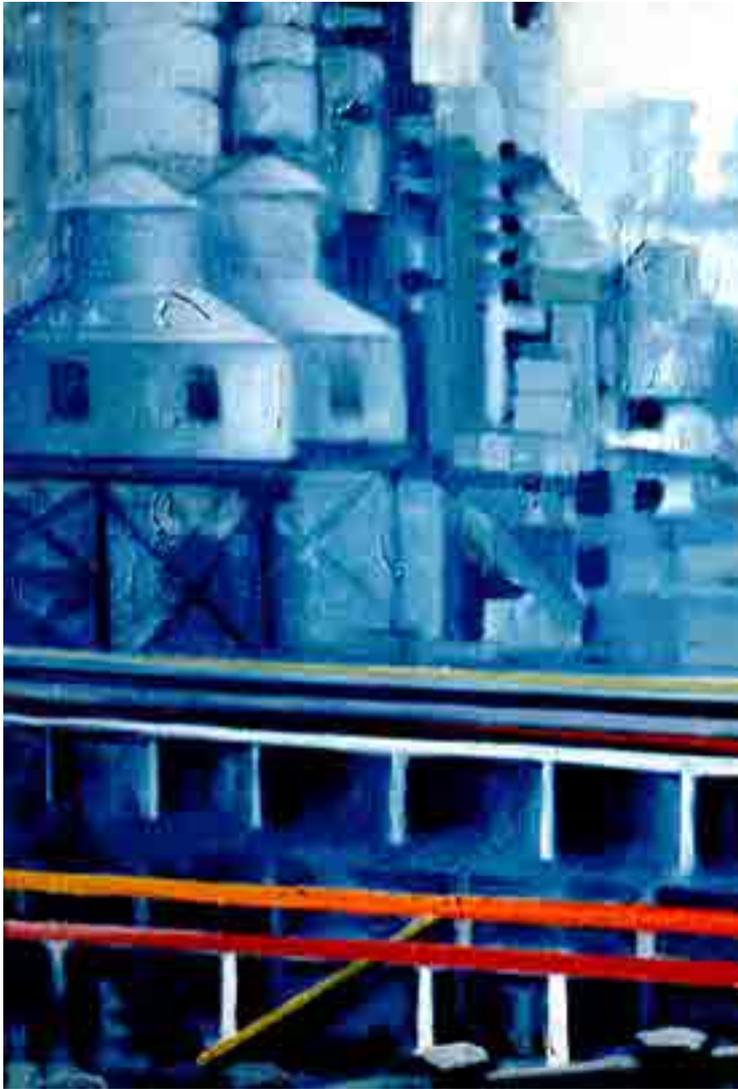
F.13

"Atmósfera industrial II".
1982. Óleo sobre lienzo, 50x38 cm.
(Col. J. R. Blanco, Bilbao).



F.14

"Atmósfera industrial III".
1982/86. Óleo sobre lienzo, 50x38 cm.



F.15

"Atmósfera industrial IV".
1982. Óleo sobre lienzo, 50x38 cm.



F.16

"Paisaje industrial con chimeneas rojas".
1987. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm.



F.17

"Apunte sobre Bilbao".
1987. Óleo sobre lienzo,
38x34 cm.
(Col. Sánchez Mira,
Sevilla).



F.18

"Paisaje industrial - 1".
1988. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm.



F.19

"Paisaje industrial -2".
1988. Óleo sobre lienzo,
55x46 cm.



F.20

"Paisaje industrial -3".
1988. Óleo sobre lienzo,
73x60 cm.

ESPACIOS LUMÍNICO-ESTRUCTURALES

1976/77-1989/91



F.21

"Estructuras-4".
"Cuerdas de Bermeo". "Espacio marítimo".
1976/77. Óleo sobre lienzo, 162x130 cm.



F.22 **"Estructuras Espaciales-3"**. 1978/91. Óleo sobre lienzo, 66x98 cm.



F.23 **"Génesis. La batalla del Puente de Cantalojas".**
1978. Técnica mixta sobre lienzo, 170x138 cm.



F.24 "Espacio lumínico - industrial I". 1979. Óleo sobre lienzo, 84x121 cm.



F.25

"Homenaje a Saenredam".
(Puente de Segovia - Madrid). 1979. Óleo sobre lienzo, 61x50 cm.
(Col. particular, Madrid).



F.26

"Rayos en el paraíso".
1979. Óleo sobre lienzo,
105x85 cm.
(Col. Ana Villegas, Gerona).



F.27

"Estructura lumínica espacial-4". 1979/93. Óleo sobre lienzo, 104x169 cm.



F.28

"Espacio lumínico".
(Puerto de Pasajes).
1979. Óleo sobre
lienzo, 104x84 cm.



F.29

**"Máquina de coser estructuras
lumínicas constructivistas".**
1979. Óleo sobre lienzo,
100x81 cm.



F.30

"Espacio lumínico al atardecer".
1980. Óleo sobre lienzo, 98x67 cm.



F.31

" Homenaje a Fuller".
1980. Óleo sobre lienzo,
116x89 cm.



F.32 **"Estructuras-7". "Tela Marinera".** 1980. Óleo sobre lienzo, 85x121 cm.

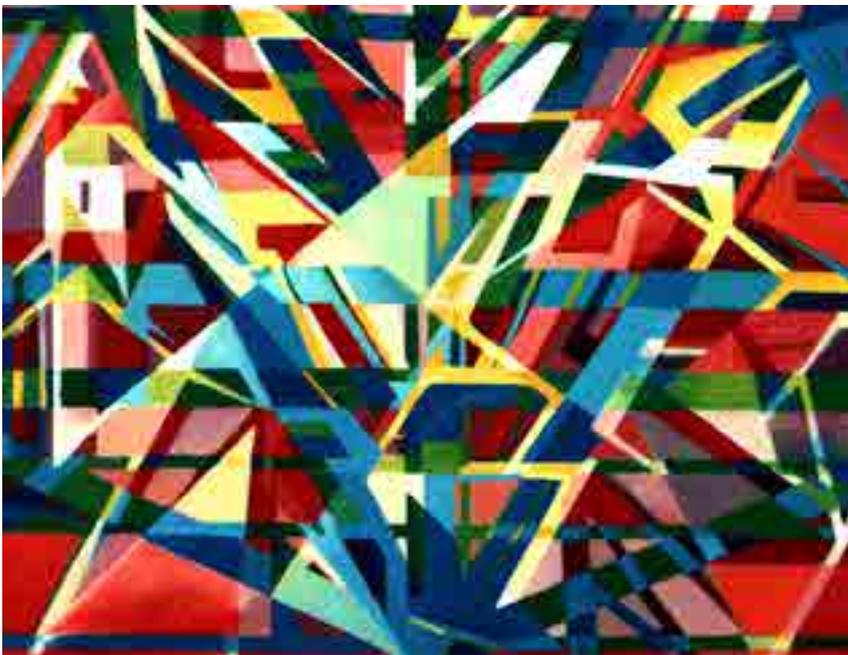


F.33 **"Estructura rojo-violeta, sobre fondo gris".**
1980. Óleo sobre lienzo 73x116 cm.



F.34

"Macroestructura en atmósfera lumínica".
1980. Óleo sobre lienzo, 89x116 cm.



F.35

"Luminosidad estructuralista".
1980. Óleo sobre lienzo, 89x116 cm.



F.36

"Estructuras lumínicas".
1980. Óleo sobre lienzo, 81x100 cm.



F.37 **"Estructura sobre atmósfera lumínica amarillo-naranja".**
1981. Óleo sobre lienzo, 60x92 cm.



F.38

"Velamen cromático lumínico del bergantín "Libertad".
1981. Óleo sobre lienzo, 61x92 cm.



F.39

"Estructura reticular industrial".
1981. Óleo sobre lienzo, 81x100 cm.



F.40

"Síntesis macroestructuras".
1989. Técnica mixta sobre lienzo, 73x116 cm.

ETAPA TÁURICA
Obras de la serie táurica vinculadas a la iconografía
industrial.

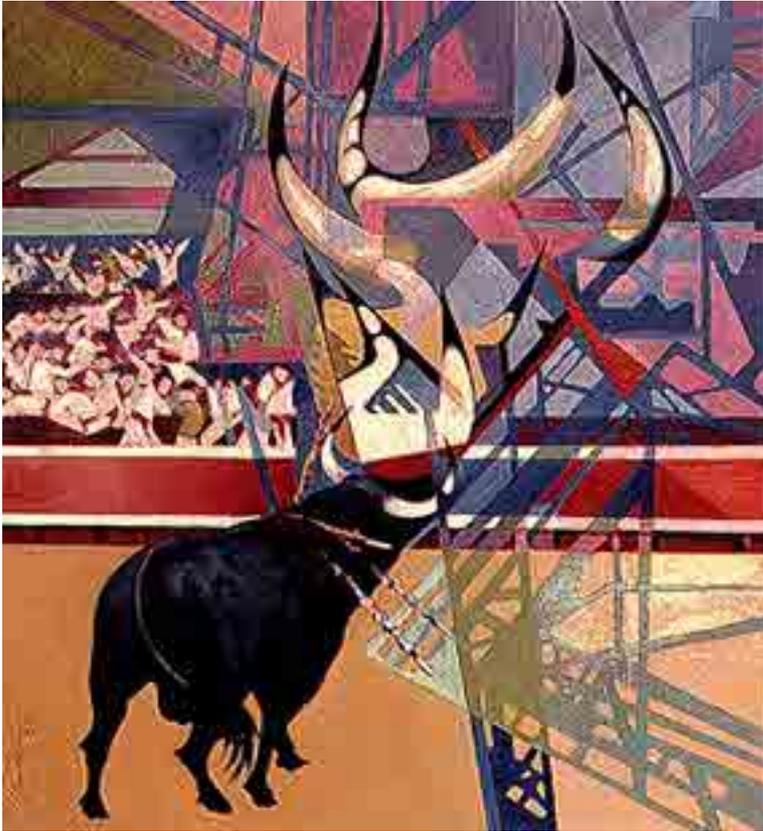
1982-1991

ETAPA TÁURICA
Obras de la serie taurica vinculadas a la iconografía industrial
(1982-1991)

- G.1 **"Pintura para el cartel de la feria del toro - Pamplona 82"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 100x70 cm.
- G.2 **"Derrotado en tablas I"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 116x81 cm.
- G.3 **"Derrotado en tablas II"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 55x46 cm.
- G.4 **"Tauro - ero - energiómetro"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 92x60 cm.
- G.5 **"En el campo"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 60x81 cm.
- G.6 **"Cogida a la entrada de la plaza"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 92x60 cm.
- G.7 **"Panaderito"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 55x46 cm. (Col. Particular, Bilbao).
- G.8 **"Cornada del toro azul"**. 1982. Oleo sobre lienzo, 33x24 cm.
- G.9 **"Cornada con mozos y estructuras"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 33x24 cm.
- G.10 **"Reflejos sobre cabeza de toro"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 50x60 cm. (Col. Fernando Teixeira, Portugal).
- G.11 **"Cornada con pitones"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 33x24 cm. (Col. Particular).
- G.12 **"Espacio taurico con estructuras y pitones"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 33x24 cm.
- G.13 **"Cornada con estructuras y pitones"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 33x24 cm. (Col. Particular).
- G.14 **" Hombre - toro"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 33x24 cm. (Col. Fernando Teixeira, Portugal).

- G.15 **"Toro de salida II"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 116x81 cm. (Col. Ilidio Monteiro, Portugal).
- G.16 **"Toro de salida"**. 1982. Óleo sobre lienzo, 65x54 cm.
- G.17 **"Toro arremetiendo sobre estructuras"**. 1982/83. Óleo sobre lienzo, 81x60 cm. (Col. Museo Taurino: La Estafeta, Pamplona).
- G.18 **"Toro de salida III"**. 1982/83. Óleo sobre lienzo, 65x54 cm.
- G.19 **"Verónica industrial"**. 1983. Oleo sobre lienzo, 46x33 cm. (Col. Particular, Soria).
- G.20 **"Alabardero" con estructuras lumínicas**. 1983. Óleo sobre lienzo, 61x46 cm. (Col. Ilidio Monteiro, Portugal).
- G.21 **"Herida industrial"**. 1983. Óleo sobre lienzo, 33x24 cm. (Col. Agustín Reche, Bilbao).
- G.22 **"Penoso" con estructuras lumínicas**. 1983. Óleo sobre lienzo, 61x46 cm. (Col. P. Aisa, Bilbao).
- G.23 **"Curioso" entre estructuras lumínicas**. 1983. Óleo sobre lienzo, 65x92 cm. (Col. J. I. Urrutia, Orense).
- G.24 **"Apis de Menfis" o "Fecundidad táurica" o "Hembra y toro"**. 1983. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm. (Col. A. Morais, Portugal).
- G.25 **Toro subiendo escaleras frente A.H.V. "La Rochelt"**. 1983. Óleo sobre lienzo, 130x89 cm.
- G.26 **"Oricuerno"**. 1983. Óleo sobre lienzo, 89x130 cm. (Col. M. Vicario, Bilbao).
- G.27 **"Toro áureo"**. 1983. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm. (Col. A. González, Bilbao).
- G.28 **"Rapto de Europa industrial"**. 1983. Óleo sobre lienzo, 92x60 cm.
- G.29 **"Rapto erótico de Europa"**. 1983. Oleo sobre lienzo, 63x46 cm.

- G.30 **"Tejedor" de estructuras industriales.** 1984. Óleo sobre lienzo, 35x27 cm.
- G.31 **"Industrioso".** 1984. Óleo sobre lienzo, 35x27 cm.
- G.32 **"Tensión táurica espacial".** 1984. Oleo sobre lienzo, 65x54 cm.
- G.33 **"Rapto de Europa 2000".** 1983/86. Óleo sobre lienzo, 116x89 cm.
- G.34 **"Eros táurico - industrial".** 1987. Oleo sobre lienzo, 73x60 cm. (Col. Font-Freda, Olot - Gerona).
- G.35 **"Cosmogonia táurica".** 1987. Óleo sobre lienzo, 38x46 cm.
- G.36 **"Corazón táurico industrial".** 1987. Óleo sobre lienzo, 60x73 cm. (Col. B.B.K., Bilbao).
- G.37 **"Mitología mitraica".** 1987. Óleo sobre lienzo, 130x89 cm.
- G.38 **"Cabeza táurica industrial-2".** 1988. Óleo sobre lienzo, 46x55 cm. (Col. Particular, Portugal).
- G.39 **"Cabeza táurica industrial-1".** 1988. Óleo sobre lienzo, 55x46 cm. (Col. Particular, Portugal).
- G.40 **Cabria amarilla sobre "Pensador".** 1989. Óleo sobre lienzo, 55x46 cm.
- G.41 **"Trilogía Áurica industrial".** 1989. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm. (Col. J. Soria, Pamplona).
- G.42 **"Transparencias sobre toro de salida I".** 1990/91. Óleo sobre lienzo, 73x60 cm.
- G.43 **"Encierro".** 1990/91. Óleo sobre lienzo, 92x73 cm



G.1

"Pintura para el cartel de la feria del toro - Pamplona 82".
1982. Óleo sobre lienzo, 100x70 cm.



G.2

"Derrotado en tablas I".
1982. Óleo sobre lienzo,
116x81 cm.



G.3

"Derrotado en tablas II".
1982. Óleo sobre lienzo,
55x46 cm.



G.4

"Tauro - ero - energiómetro".
1982. Óleo sobre lienzo, 92x60 cm.



G.5

"En el campo".
1982. Óleo sobre lienzo, 60x81 cm.

G.6



"Cogida a la entrada de la plaza".
1982. Óleo sobre lienzo, 92 x 60 cm.



G.7

"Panaderito".
1982. Óleo sobre lienzo,
55x46 cm. (Col.
Particular, Bilbao).



G.8

"Cornada del toro azul".
1982. Oleo sobre lienzo,
33x24 cm.



G.9

"Cornada con mozos y estructuras". 1982. Óleo sobre lienzo, 33x24 cm.



G.10

"Reflejos sobre cabeza de toro".
1982. Óleo sobre lienzo, 50x60 cm.
(Col. Fernando Teixeira, Portugal).



G.11

"Cornada con pitones".
1982. Óleo sobre lienzo,
33x24 cm. (Col. Particular).



G.12

"Espacio táurico con estructuras y pitones". 1982.
Óleo sobre lienzo, 33x24 cm.



G.13

"Cornada con estructuras y pitones".

1982. Óleo sobre lienzo,
33x24 cm. (Col. Particular).



G.14

" Hombre - toro".

1982. Óleo sobre lienzo,
33x24 cm.
(Col. Fernando Teixeira,
Portugal).



G.15

"Toro de salida II".
1982. Óleo sobre lienzo,
116x81 cm.
(Col. Ilidio Monteiro, Portugal).



G.16

"Toro de salida". 1982. Óleo sobre lienzo, 65x54 cm.



G.17

"Toro arremetiendo sobre estructuras".
1982/83. Óleo sobre lienzo, 81x60 cm.
(Col. Museo Taurino: La Estafeta, Pamplona).



G.18

"Toro de salida III".
1982/83. Óleo sobre lienzo,
65x54 cm.



G.19

"Verónica industrial".
1983. Oleo sobre lienzo, 46x33 cm.
(Col. Particular, Soria).



G.20

"Alabardero" con estructuras lumínicas.
1983.
Óleo sobre lienzo,
61x46 cm. (Col. Ildio Monteiro, Portugal).



G.21

"Herida industrial".
1983. Óleo sobre lienzo, 33x24 cm.
(Col. Agustín Reche, Bilbao).



G.22

"Penoso" con estructuras lumínicas.
1983. Óleo sobre lienzo, 61x46 cm.
(Col. P. Aisa, Bilbao).



G.23 **"Curioso" entre estructuras lumínicas.**
1983. Óleo sobre lienzo, 65x92 cm.
(Col. J. I. Urrutia, Orense).



G.24 **"Apis de Menfis" o "Fecundidad táurica" o "Hembra y toro".**
1983. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm.
(Col. A. Morais, Portugal).



G.25

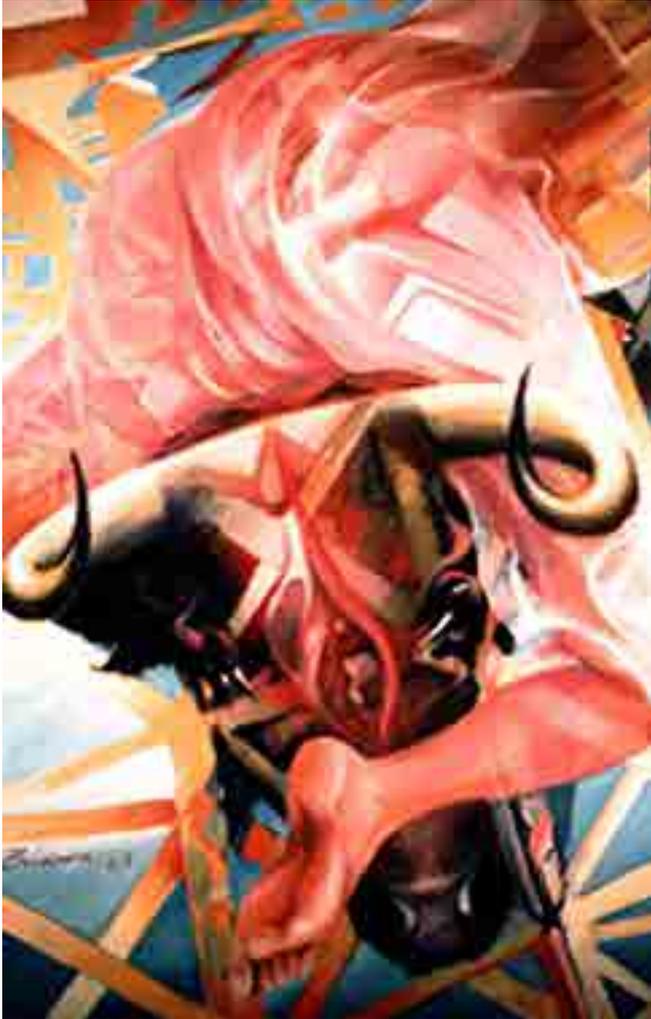
Toro subiendo escaleras frente A.H.V. "La Rochelt".
1983. Óleo sobre lienzo, 130x89 cm.



G.26 **"Oricuerdo"**.
1983. Óleo sobre lienzo, 89x130 cm.
(Col. M. Vicario, Bilbao).



G.27 **"Toro áureo"**. 1983. Óleo sobre lienzo, 81x116 cm.
(Col. A. González, Bilbao).



G.28

"Rapto de Europa industrial".
1983. Óleo sobre lienzo, 92x60 cm.



G.29

"Raptó erótico de Europa".
1983. Oleo sobre lienzo, 63 x 46 cm.



G.30

"Tejedor" de estructuras industriales.
1984. Óleo sobre lienzo,
35x27 cm.



G.31

"Industrioso".
1984. Óleo sobre lienzo,
35x27 cm.



G.32

"Tensión táurica espacial".
1984. Oleo sobre lienzo, 65x54 cm.



G.33

"Rapto de Europa 2000".
1983/86. Óleo sobre lienzo, 116x89 cm.



G.34

"Eros táurico - industrial".
1987. Oleo sobre lienzo, 73x60 cm.
(Col. Font-Freda, Olot - Gerona).



G.35

"Cosmogonia táurica".
1987. Óleo sobre lienzo, 38x46 cm.



G.36

"Corazón táurico industrial".
1987. Óleo sobre lienzo, 60x73 cm.
(Col. B.B.K., Bilbao).



G.37

"Mitología mitraica".
1987. Óleo sobre lienzo, 130x89 cm



G.38

"Cabeza táurica industrial-2".
1988. Óleo sobre lienzo, 46x55 cm.
(Col. Particular, Portugal).



G.39

"Cabeza táurica industrial-2".
1988. Óleo sobre lienzo,
46x55 cm.
(Col. Particular, Portugal).



G.40

Cabria amarilla sobre "Pensador".
1989. Óleo sobre lienzo, 55x46 cm.



G.41

"Trilogía Áurica industrial".
1989. Óleo sobre lienzo, 46x38 cm.
(Col. J. Soria, Pamplona).

G.42

"Transparencias sobre toro de salida I".
1990/91. Óleo sobre lienzo, 73x60 cm.



G.43

"Encierro".
1990/91. Óleo sobre lienzo, 92x73 cm

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A partir de la Biografía del pintor hemos de destacar:

- La importancia que tuvo para el artista los valores del campo, unidos a la Naturaleza, que conoce fundamentalmente a través de su familia. Valores vinculados a la solidaridad, responsabilidad, nobleza de espíritu, austeridad de vida, sentido del tiempo natural, amor al trabajo bien hecho, valores en franca contraposición a los devastadores de la agitada vida urbana actual.

- El conocimiento del mundo fabril, tanto a través de sus abuelos maternos, como de sus propios padres.

- La nefritis que tuvo en su adolescencia (1957) y cuya convalecencia le permitió desarrollar su sensibilidad y capacidad perceptiva frente al paisaje que vela desde el balcón de su casa. Paisaje enmarcado por la Iglesia Parroquial y la chimenea del Molí Fondo. Espiritualidad, Naturaleza y Modernidad industrial unidos en una misma visión panorámica cuya luz es evocada, aún hoy, con especial énfasis y emotivo sentimiento.

- La década de los 50 que, en su pueblo natal, giraba en torno a las funciones religiosas (Primera y Segunda Comunión, misas, funerales, bautizos, procesiones, primeros viernes de mes, catecismo, santorales de las calles, Santa Misión...) y los estudios, tuvo una influencia notable, dada la profunda carga simbólica que tenían la mayoría de aquellos rituales.

- Especial impacto de la gran ciudad cosmopolita (Barcelona) y de la gran ciudad industrial (Bilbao). Cada una de ellas le descubre un mundo inédito de color, atmósferas reflejos y formas industriales que determinan su obra. Zaragoza le impresiona por la reverberación cromática que se experimenta por las altas temperaturas que recibe la capital maña; y Pamplona por ser la que vincula más directamente con los rituales táuricos.

- Badosa es un pintor especialmente vinculado al lugar donde vive y su obra es congruente con la realidad vivencial que experimenta y su carácter extrovertido, sensible, apasionado, emotivo, sincero y leal.

- En Badosa se manifiesta un sentido social muy marcado que, si bien se inicia en su juventud, con su temprana cooperación en periódicos, radio y a través de tertulias que su especial abertura y deseo de conocimiento hacia el exterior le inclina, se magnifica cuando llega a Bilbao y se enfrenta a su nueva y más importante responsabilidad. Primero como Secretario y después como Director al asumir la creación y puesta en funcionamiento de la Escuela de BB.AA. de la Universidad del Papis Vasco que supone una honda repercusión cultural y social. Años difíciles que se ven coronados por un reconocimiento posterior y buen hacer al contactar con personalidades del mundo social

CONCLUSIONES

y cultural que le vinculan a viajes, congresos, exposiciones, seminarios, cursos, charlas, entrevistas... etc.

Por su parte, asume, diseña, organiza y propone, variados y múltiples acontecimientos culturales que demuestran su gran capacidad e inteligencia, manifestándose sus dotes operativas y organizativas y un talante de fácil y amable trato.

Respecto a su obra cabe destacar:

- Una producción que configura carrera singular determinada específicamente por:

- una particular sensibilidad evidenciada a través de un colorido delicado y sutil en sus atmósferas, así como potente y expresivo en sus estructuras industriales.

- una evidente capacidad organizativa plástica y rigor compositivo que -como apunta Baptista Pereira- "en su cuasi ascensis la forma y de la geometría, se sublima la reinención onírica de los motivos y en la propuesta de mundos posibles, visionarios, simultáneamente hijos de su investigación plástica y de su inconformismo frente al mundo que le rodea".

-una constante inquietud innovadora formal (reflejos, iconografía industrial), espacial (simultaneidad espacial) y semántica (serie industrial y táurica).

- Una producción que gira fundamentalmente en torno a sus Atmósferas con las que inicia su itinerario y que recupera a menudo como síntesis de sus experiencias plásticas; a sus **Estructuras Industriales**, que constituyen el nudo gordiano de su pintura; y a su serie **Táurica** en la que el pintor construye todo un mundo reverencial de carácter antropológico, sociológico y simbólico.

No obstante, atendiendo un análisis sincrónico de la producción hemos preferido presentar su obra a partir de su etapa formativa en Bellas Artes (1965-71), la etapa intermedia en Zaragoza (1980-71), la experimentación y desarrollo de las Atmósferas y Reflejos con la que inicia su vida en Bilbao, la de Consolidación de los Reflejos (1972-1988/94), la de Estructuras y Macroestructuras industriales (1975-1976), la Constructiva-Arquitectónica (1976-1991) y la Táurica (1982-1991), de la que hemos tenido en cuenta sólo aquellas obras referidas a la iconografía industrial.

A pesar de esta división más funcional que real, hemos de destacar que las interacciones aceptadas entre una y otra etapa resultan evidentes e inevitables por ser toda la obra fruto de una misma imaginación activada por el sentido vivencial, la atemperancia del pensamiento, y el goce sensual de la vida.

CONCLUSIONES

De estas etapas hemos de subrayar:

- El interés por la ordenación del espacio pictórico, presente desde su periodo formativo en Barcelona, que evoluciona hacia una organización compositiva, en ocasiones de cierto carácter constructivo y abstracto.

- La primacía de la luz como elemento fundamental de la valoración cromática que inunda el cuadro en sus atmósferas, que genera los reflejos y que potencia la expresividad cromática saturada de sus Macroestructuras industriales.

- El carácter experimental que se evidencia en una constante inquietud formal y en ocasiones, material que va tejiendo la urdimbre de una obra sorprendente, consolidada a través de un trabajo constante y una tenaz insistencia en la valoración de unos temas específicos vinculados a la vida industrial.

- Una mirada que se pierde en la lejanía de un paisaje, que atraviesa los amplios ventanales del Norte, que se detiene en un reflejo, que se asombra frente a la gran cabria amarilla, que simultanea una realidad circundante, que escudriña en los más ancestrales rituales donde descubre siempre connotaciones reflexivas de especial interés para el hombre contemporáneo.

- Una capacidad para generar nuevos mundos, nuevas realidades medioambientales, nuevos espacios inundados de esperanza, nuevos hombres cargados de ilusión.

CRONOLOGÍA

CRONOLOGIA

- 1944** El 19 de Agosto, en Sant Joan les Fonts, nace Luis Badosa Conill, hijo único de Ramón Badosa Costa (Tortellá 17-02-1916, S.Joan les Fonts 19-01-93) y de Enriqueta Conill Guix (S. Joan les Fonts 9-04-1917, 22-07-77). El padre trabajaba entonces en una fábrica textil y se iniciaba en el comercio de venta ambulante y confección, a la que se dedicaría la familia.
- 1947** Primeros estudios en el Colegio de la Divina Pastora hasta que recibe la Primera Comunión (18 de mayo 1952) fecha en la que era costumbre pasar de la educación religiosa infantil a la Escuela Nacional regentada por el Sr. Olmo.
- 1952/55** Enseñanza Primaria en la Escuela Nacional de su pueblo natal donde ingresa a mediados de septiembre de 1952. Hecho constatado en un diario que escribe desde el 18 de mayo de 1952, cuando recibe la Primera Comunión, hasta el 22 de junio de 1954, día del Corpus, especialmente señalado para él dado que ayudaba a confeccionar la alfombra de serrín teñido que anualmente se hacía en la calle Rafael Torras, con la ayuda de todo el vecindario y el patrocinio de la fábrica de papel. Diario escrito en un incipiente castellano que recoge con claridad el tipo de vida y enseñanza que tuvo el pintor durante esa época, a la vez que presenta la particularidad de tener un dibujo dedicado a cada día. Son unos primeros dibujos infantiles de los que tenemos constancia.
- 1955/60** Viaja diariamente a Olot, en bicicleta primero y ciclomotor después, para cursar el Bachillerato Elemental en el "Instituto" (Colegio Municipal de Enseñanza Media) de aquella capital de la Garrotxa. Comienza a aflorar su interés por el dibujo que comparte con Marcel Barti y Granados Llimona.
- 1957/58** Sufre una nefritis aguda que le obliga a guardar reposo durante un año. Se acentúan los lazos de amistad con sus compañeros y descubre el cambiante paisaje lumínico-industrial que tiene frente al piso donde vive y convalece de su dolencia, en la Avda. Rafael Torras, nº 5.
- 1959/60** Asiste con su amigo Marcel Barti a unas clases nocturnas de Dibujo y Perspectiva con el Sr. Batallé, en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Olot. Envía algunos dibujos a Certámenes Juveniles de Arte, locales y

CRONOLOGÍA

provinciales en los que consigue Menciones Honoríficas y buenos comentarios que le hace el crítico José M^a Mir Más de Xeixás.

1960 Ingres en la Escuela Normal de Magisterio de Gerona, donde se traslada semanalmente para asistir a las clases que se impartían, por aquel entonces, en el histórico edificio modernista de Rafael Masó. Sus profesores de dibujo (Gratacós y Barber) le orientan sobre los estudios de Bellas Artes y sus compañeros le animan a que vaya a Barcelona tras acabar Magisterio. Colabora con algún escrito y entrevistas en los semanarios locales, en Radio Olot y es el promotor del Centro de Iniciativas Turísticas de Olot.

1963 Obtiene su primer título profesional: "Maestro de Primera Enseñanza".

Regresa a Olot para terminar de cursar el Bachillerato Superior en las Escuelas Pías, mientras da clases en el mismo centro y en el C.L.A. (Colegio Libre Adoptado) donde se reencuentra con su antigua profesora de Magisterio, Concepción Mariné que le presenta a Dña. Isabel Ibáñez, directora del Centro y esposa de D. José Milicua, eminente historiador de arte al que conocerá en algún que otro viaje que realiza a Olot, acompañando a su mujer.

En el verano de los cursos 63/64 y 64/65 da también clases de recuperación en el C.L.A con sus amigos: Pedro Molera, Pedro Colomer, Consol Barrueco y Bartolomé Espadalé. Con Molera realiza, al final de los dos veranos, sendos viajes por tierras de España. Uno de ellos les llevaría a Navarra y País Vasco, conociendo el ambiente de la Ría, la mina de la Compañía Franco-Belga y el casco urbano de Bilbao.

1964 Viaje frustrado a Noruega y, en compensación, realiza su primer viaje a París, acompañado de su padre. En Noviembre, tras ganar las oposiciones, es nombrado Maestro Nacional de San Andrés de Terri, cargo que no llegará a ejercer al pedir la excedencia para cursar estudios de Bellas Artes.

1965 El 15 de Septiembre ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, situada en la calle Aviñó. Acababa de morir Luis Conill, su abuelo materno, el 25 de Agosto. Cursa los 5 años de carrera en 4, compagina los estudios de Pintura y Escultura, finalizando la especialidad de Pintura. Asiste también al Taller de Grabado y a algunas clases de Rubert de Ventós en Arquitectura.

CRONOLOGÍA

- 1966** Su familia se traslada a vivir a la calle Aiguanegra 9-11, donde su padre ha construido una casa en unos terrenos comprados a D. Juan Salvatella el 7 de Febrero de 1964.

Luis, que continua colaborando con los semanarios locales olotenses publica, en Junio, una entrevista realizada a Salvador Dalí al que había conocido y acompañado en la visita que éste hiciera a Olot en Septiembre de 1964.

- 1967** Mientras cursa la carrera asiste, como becario, al taller de Dibujo del Natural del Real Círculo Artístico barcelonés. Allí conoce a Tarrasó y otros pintores del ámbito catalán.

Realiza un viaje de estudios por Castilla, premio a los alumnos más aventajados, subvencionado por la Escuela de Bellas Artes. Viaje en el que les acompaña D. Rafael Santos Torroella, que se encarga de destacar las características más relevantes de la arquitectura, pintura y fundamentalmente la escultura tan propia de aquella zona.

Se presenta a los Premios: Ciudad de Barcelona y Ciudad de Badalona, a una Nacional de Madrid, a la III Bienal Internacional de Arte en Ibiza. En 1968 participa en el XIII Concurso de Pintura, Escultura, y Dibujo que convoca la Diputación Provincial de Gerona, al que presenta un "Desnudo en rojo" y dos esculturas: "Miguelito" y "Escultor".

El 6 de Febrero fallece su tía "Carmeta" de Cistaller y le deja a Luis sus pertenencias: la imagen de la Virgen del Carmen, el reloj de péndulo, la cama y la mesa donde el pintor trabaja todavía hoy en su casa-taller de Sant Joan les Fonts.

- 1968** Participa en el "Gran Premio Isla de Bendor" con un proyecto de monumento "Homenaje a Molière", expuesto en París, que convoca la Fundación Paul Ricard.

Durante el curso 68/69 se afianza su plástica, fundamentalmente a partir de la clase de Paisaje de Puigdangolas y Amat. Descubre los reflejos y las atmósferas de los atardeceres sobre el final de la Diagonal, en Pedralbes. Sus paisajes empiezan a consolidarse y el pintor es consciente de que su pintura cobra entidad y vinculación con sus sentimientos.

- 1969** Termina Bellas Artes en Septiembre con premio Extraordinario Fin de Carrera del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, al mejor expediente académico. Gana el premio "Eugenio d' Ors" de la prestigiosa Sala Parés

CRONOLOGÍA

de Barcelona. Organiza una exposición colectiva de "collages" en la Escuela Superior de BB.AA.

En Octubre empieza el curso como Profesor de Dibujo y Vice-Director en el recién inaugurado Instituto de Bachillerato "Juan Cabriol", en Olot, siendo directora Dña. Manuela Plana y Jefe de Estudios Dña. Nieves Andrés, dos distinguidas personalidades en el campo de la educación que habían sido profesoras suyas en el 55 y compañeras después en el 63, en el C.L.A. (Colegio Libre Adoptado).

En verano pinta el amplio celaje con reflejos desde la galería de la calle Aiguanegra: "Reflejos sobre crepúsculo veraniego en Sant Joan les Fonts".

- 1970** Obtiene el Certificado de Aptitud Pedagógica del recién creado Instituto de Ciencias de la Educación, de la Universidad de Barcelona.
Gana el Premio Rafael Llimona de la Sala Parés de Barcelona.

Ejerce de Profesor de Dibujo hasta Enero porque es llamado a filas y debe incorporarse al Servicio Militar en Zaragoza.

D. José Milicua es nombrado Director de la recién creada Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao y cuenta con Badosa en calidad de profesor y secretario para la puesta en marcha de aquel centro que en el mes de Noviembre realiza los primeros exámenes de ingreso en el Pabellón de Deportes de la Facultad de Económicas de Sarriko.

- 1971** El 20 de Febrero contrae matrimonio con la escultora Rosa M^a Enrich Martín a la que había conocido en la Facultad de Bellas Artes, en 1965.
En Abril fallece su abuela materna: "Angeleta".

Realiza su primera exposición individual en la Galería "Les Voltes" de Olot que titula "3x3" en relación a los tres elementos que ya entonces considera esenciales: las estructuras de los ventanales y galerías que se abren a un mundo nítido y luminoso; los reflejos, motivo formal de inspiración, centrados fundamentalmente en la Naturaleza y la atmósfera destacada ya como "el único elemento que relaciona al paisaje con el hombre, la que da verdadero carácter al lugar a la par que lo convierte en algo enigmático y, en ocasiones, hasta misterioso".

- 1972** En Enero nace Marcos, en Barcelona. Primer y único hijo de su matrimonio.

CRONOLOGÍA

Es nombrado Director de la Escuela Superior de BB.AA. de Bilbao. Cargo que ocupa en el periodo 1972-76.

Realiza un viaje de trabajo y estudio por Francia, Alemania (Kasel, Munich) e Italia (Venecia, Florencia, Milán)

Participa en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo que se celebra en las Sala Babcock y Wilcox de Bilbao, con la obra: "Polución: Bilbao-72".

En Madrid, se presenta a la oposición de la Cátedra de Paisaje de la Escuela Superior de BB.AA. de Valencia.

1973 Actúa como Jurado de las Becas de Creación Artística de la Fundación Juan March, así como de diversos Certámenes Nacionales e Internacionales.

Realiza un corto en "súper 8", hoy desaparecido, sobre la comunicación, su dificultad y problemática.

Asiste, con José Milicua, José Luis Casado y Ros Mary, al XXIII Congreso Internacional de Hª del Arte celebrado en Granada, Sevilla y Madrid.

En la Residencia Universitaria Larraona, de Pamplona pronuncia una conferencia sobre "Realidad iconográfica actual y respuesta a esta realidad".

1974 En Diciembre presenta en la Galería Nártex de Barcelona, dirigida por el pintor Jaime Muxart, una primera serie de cuadros sobre estructuras y macroestructuras industriales, sobre la que la crítica escribe: "A la vista de estas pinturas uno piensa que habría que nombrar a Badosa ingeniero de las fábricas y los altos hornos del futuro. Acaso él pudiera lograr lo imposible: humanizarlas, despojándolas de sus apariencias de monstruos de hierro, y para ello tiene imaginación y sensibilidad sobradas".

Se presenta al Salón de Estío de Barakaldo (Vizcaya), a la Bienal del Deporte, en Barcelona y a la Bienal de Zamora.

1975 En Enero termina su presentación en Barcelona y en Octubre lo hace en la Galería Studio 75 de Algorta. En Barcelona la Diputación Provincial adquiere "Doble reflejo sobre Ría, en contraste violáceo" (1974), para el que debería ser un futuro Museo de dicha institución. En la exposición de Algorta el Museo de Bellas Artes de Bilbao le compra:

CRONOLOGÍA

"Macroestructuras- 0" (Refinería Petronor). Visita la exposición el pintor José María Ucelay con el que Luis Badosa mantendrá una entrañable amistad.

1976 Conoce detenidamente los más importantes centros franceses de educación artística (París, Aubuson, Limoges, Niza...) gracias a una invitación del Gobierno de aquel país, en el marco de un programa de cooperación hispano-francesa.

Expone "Reflejos" y "Reflejos sobre paisaje" en la XXV Exposición de Otoño, en Sevilla y en una colectiva de obra gráfica que presenta la Galería Nártex de Barcelona.

Es seleccionado para una exposición itinerante sobre: Realismo Español Contemporáneo que organiza J.A. Aguirre, en la que participa con la obra: "Reflejos Ramblas desde cabina" (1975).

1977 El 16 de Marzo presenta su obra (Atmósferas-Reflejos y Estructuras) en las Salas de la Dirección Gral. del Patrimonio Artístico y Cultural, en el Edificio de la Biblioteca Nacional de Madrid. José Milicua escribe su presentación en el catálogo correspondiente y el Museo Español de Arte Contemporáneo adquiere "Reflejos Macroestructuras-7", (1973/74), hoy en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

Esta misma exposición se exhibirá posteriormente en las Salas de la Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Álava, donde el Museo de Bellas Artes le comprará la pintura: "Reflejos Macroestructuras-8" (Yucatán); en la Sala de Exposiciones del Banco de Bilbao en la plaza Conde Aresti, de la capital vizcaína; y en la "Galería d' Olot" al final de aquel pródigo año en exposiciones.

En Madrid pronunciará una conferencia sobre "Su pintura y la estética industrial" en el Colegio Mayor Loyola; y en Abril habla sobre "La fotografía como arte", en el Aula de Cultura de Algorta.

El 22 de Julio fallece su madre, a los 60 años de edad.

Participa en una exposición de obra gráfica en la Galería Dach de Bilbao, en la Feria Internacional IMECON, igualmente de Bilbao, en una itinerante de los "Artistas de la Garrotxa" en relación al Congreso de Cultura Catalana, y en el Certamen Vasco-Navarro de Pintura en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

CRONOLOGÍA

- 1978** La divulgación de su obra se centra específicamente en Navarra y Guipúzcoa, presentando su pintura en los Pabellones de Arte de la Ciudadela de Pamplona, para cuyo catálogo Juan Sureda escribe "Badosa: de lo atmosférico a lo constructivista", y en las Salas del Museo de San Telmo, en San Sebastián, en cuya hoja-catálogo publica un "Diálogo concreto" sobre su obra.

Participa en una exposición sobre "Arte Español" comisariada por D. Luis González Robles que debía celebrarse en los Museos Puskin de Moscú y Ermitage de Leningrado pero cuando los cuadros se encuentran allí varios autores, entre ellos Badosa, son vetados por considerarlos excesivamente modernos. La comisión organizadora no acepta la censura y la obra regresa a España sin haberse podido mostrar allí. El Museo de Bellas Artes de Granada se interesa por su pintura y hoy tiene en sus fondos la titulada "Estructuras Espaciales-I" (1977).

- 1979** Se presenta, en Madrid, a la oposición de Cátedra de Paisaje de la Escuela Superior de BB.AA. de Barcelona. No consigue su objetivo y la Cátedra le es otorgada al profesor ayudante del Catedrático de Madrid que formaba parte del tribunal; hecho que supone para él una terrible decepción y pérdida de confianza en el contaminado sistema establecido. Aún hoy considera que eran truculencias propias de aquellos tiempos en los que Madrid dictaba las normas y controlaba los concursos según su conveniencia.

- 1980** De nuevo en Bilbao vuelve a impartir color en el primer curso de carrera, al que se ha dedicado desde 1970. El enfoque de su docencia se consolida en la formación analítica del color, y la representación de las naturalezas muertas se amplía hacia proyectos más personales por parte de los alumnos.

Asiste y participa en Madrid, en el Curso Internacional de Investigación, organizado por el Centro de Altos Estudios F.A.E. con la colaboración de INSEA, bajo el título "El fenómeno Arte-Hombre".

En Banyolas (Gerona) se gesta un Museo de Arte Contemporáneo de los Países Catalanes, para el que se selecciona la obra: Macroestructuras-6 expuesta en la "Llotja del Tint".

Participa en la Exposición Aniversario de Punt-Diari, en la Fontana D'or de Gerona, así como en la Exposición Pro-Derechos Humanos que se organiza en la Galería Tiépolo (Palacio Arbós) de Madrid.

CRONOLOGÍA

- 1981** Expone en Enero en la Galería Ederti de Bilbao y en Mazo en la "Sant Lluç" de Olot, donde en Abril da una conferencia sobre "Gusinyé i el impresionismo olotí", en la Sala Abierta del Museo de la Garrotxa.

Participa con "Estructura reticular industrial" en el Premio Cáceres de Pintura, organizado por la Excm. Diputación Provincial, a través de su Institución Cultural "El Brocense" y obtiene una mención especial por su participación en el Certamen que sobre el Comercio y la Industria organiza la Cámara de Madrid y cuya exposición se realizó en las Salas de IFEMA del Paseo de la Castellana.

Participa en exposiciones colectivas en la Galería Kandinsky de Madrid y en Olot: "Homenaje a Picasso" y "Artistas de la Garrotxa".

- 1982** Año en el que realiza el cartel de Pamplona que da origen a su Serie Táurica que expone primero en la Sala Conde Rodezno de Pamplona y posteriormente en la Semana Grande bilbaína (Hotel Ercilla) y las fiestas de San Mateo, en Logroño (Las Cañas).

Participa en la Exposición colectiva: "Concordancias en la pintura española actual" que se celebra en el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro (Brasil), con las obras: "Macroestructuras-10" (1976/77); "Macroestructuras-14" (1977); "Estructuras sobre cabria amarilla" (1978/79) y "Blanca paloma sobre Estructuras" (díptico de 1980). Exposición organizada por el Banco de Bilbao y presentada en el catálogo con un escrito de D. Luis González Robles.

Participa en una exposición colectiva en el Centro Cultural Villa de Madrid, organizada por Amnistía Internacional y en la XXX Exposición de Otoño de Sevilla.

- 1983** Expone en la Galería La Boheme, en Salamanca, presentando la misma Alfonso C. Saiz Valdivielso que destaca en el catálogo la singularidad plástica y simbólica de la serie.

En las Salas del Banco Bilbao de Madrid se muestra la exposición "Concordancias en la pintura española actual".

En la Galería Windsor participa en una exposición a beneficio de los damnificados de las recientes inundaciones. En Mayo participa en una Mesa Redonda sobre "Qué pasa en el Arte", que organiza la Sociedad Liberal "El Sitio" de la que actualmente forma parte de su Junta Directiva.

CRONOLOGÍA

- 1984** Con su amigo Fernando Sánchez Dragó, presenta en Soria su Serie Táurica (Salas de la Delegación de Cultura) con la que se abre un conjunto de actos en torno al tema del Toro y la reivindicación de lo que debería ser el "Salón y Museo del Toro". Expone también la misma serie en la Sala de Exposiciones de la Caja Postal, en San Sebastián y en la Galería Madelca de Madrid.

Se le concede el título de Licenciado en Bellas Artes, con reconocimiento de Grado.

Participa con "Fecundidad Táurica", 1983, y "Transparencias orgánicas", 1983, en la exposición "Toros y toreros en la Pintura Española" que organiza el Banco de Bilbao para sus Salas en Madrid y Sevilla.

- 1985** En la Semana Grande vuelve a estar presente en los Salones del Hotel Ercilla donde la pintura de Badosa se convierte en habitual de la Feria.

Realiza para el Banco de Bilbao, los carteles "Tiempo de Música" y "Congreso de Genética Molecular".

- 1986** Expone la Serie Táurica en la Sala "Juan de Villanueva", de Aranjuez (Madrid).

En verano, acude de nuevo al Ercilla durante la "Asta Nagusia", y en otoño inicia una exposición itinerante por Jerez de la Frontera (Cádiz) y Huelva, bajo el patrocinio del Departamento de Cultura de la Caja Postal. Exposición de cierto carácter antológico puesto que recoge algunos cuadros de reflejos, otros industriales y los táuricos más recientes. En el catálogo se reproducen escritos de Fernando Sánchez Dragó, Ana M^a Guasch, Alfonso C. Saiz Valdivielso e Iñaki Legarreta que se encarga de hacer una presentación estructurada de la obra bajo el título: "Un observador mágico del paisaje industrial".

En Febrero participa en una exposición itinerante organizada por "Manos Unidas" en favor de su "Campaña contra el hambre".

- 1987** Expone a principios de año en el Museo de la Rioja, en Logroño, y en Septiembre, por las Ferias y Fiestas de San Mateo, regresa de nuevo a la capital riojana para exponer en la Sala "Navarrete el Mudo". A final de año inaugura una exposición de carácter antológico en las Salas "Fontana d'Or" en Gerona, en cuyo catálogo escriben Germán Yanke y Fernando Sánchez Dragó.

CRONOLOGÍA

En Mayo lee su Tesis Doctoral: "Arte e Industria. Influencia de las formas industriales en el arte del S. XX. (1900-1945)", dirigida por el Dr. José Milicua Illarramendi, obteniendo la máxima calificación.

A lo largo del año habla sobre la "Importancia del color en los toros, a través de la pintura" en el Ayuntamiento de Eibar y en la Casa de Cultura de Llodio. El año antes lo había hecho en el Club "Cocherito de Bilbao" y en 1990 lo haría en el Club Taurino de la capital vizcaína.

- 1988** En Enero clausura su exposición en la "Fontana d'Or" y organiza una exposición sobre Pintura Contemporánea de Artistas Vascos que se realiza en la Galería Vayreda de Olot.

En Abril realiza un viaje a Estados Unidos para presentar su obra a diversas Galerías de Nueva York y conocer los Museos y las instituciones docentes más importantes de aquella ciudad, así como de Boston, Syracuse, Chicago y Washington.

Presenta el primer trabajo de investigación en el que participa, titulado: "Génesis Creativa y Proceso de la Imagen Electrónica", aprobado por la CAICYT y subvencionado por la U.P.V/E.H.U.

Forma parte del jurado de las Becas de Creación Artística "Ciudad de Olot" durante este año y el siguiente.

Gana un Accesit del Banco Hispano Americano en el primer concurso "Imagina Euskadi".

En Noviembre es nombrado Profesor Titular de Universidad.

- 1989** Expone su "Serie Táurica" y "Saguzar-86" en las Salas del Aula de Cultura de la C.A.M., en Bilbao donde organiza una Semana Cultural Taurina en la que se conjuga Arte, Literatura y Gastronomía, participando en la misma relevantes conferenciantes, e inaugurando la exposición D. José M^a Gorordo, Alcalde de Bilbao y clausurándose con una peculiar cena Afrodisiaca-Erótico-Táurica que se encuentra actualmente ya en su VIII edición. Cenas en las que confluye el espíritu creativo, lúdico y gastronómico. En Junio realiza su primera exposición individual en el extranjero, exponiendo la Serie Táurica en las Salas del Archivo Municipal de Villa Franca de Xira, en Portugal, durante sus tradicionales fiestas del "Colette encarnado".

En la Sala Abierta, del Museo Comarcal de la Garrotxa, en Olot, participa en una exposición colectiva de carácter reivindicativo bajo el título: "Els artistes pel museu de demà" y participa, a final de año, en una Mesa Redonda sobre "Arte-gastronomía y toros."

CRONOLOGÍA

El Ayuntamiento de Olot le agradece la donación de la obra "Macroestructuras-5", (1976) para el Museo Comarcal de dicha ciudad.

En Junio habla sobre "A Cultura fala dos Toiros" en la I Semana Internacional da Cultura Tauromáquica, en Villafranca de Xira (Portugal); y en Octubre inaugura el curso de la Residencia Universitaria Miguel de Unamuno de Bilbao, con una conferencia sobre "Estudio psicológico del color a partir de su interpretación simbólica".

A partir del bienio 89-91 imparte Cursos de Doctorado alternando la "Psicología y Simbología Cromática", con la "Iconografía Industrial"

1990 Expone una antológica de su Serie Táurica en la Sala de Exposiciones que el Ayuntamiento de Pamplona tiene en la calle Zapatería. El Diario de Navarra publica una pintura suya como portada del suplemento extraordinario dedicado a los San fermines y durante las fiestas participa en las exposiciones colectivas: "Culto al toro y a la amistad", en el hotel Maisonnave, y "30 años de Carteles de las Ferias y Fiestas de San Fermín y Feria del Toro 1959-1989" en la Sala de Armas de la Ciudadela.

En Abril es nombrado Catedrático de Universidad tras ganar la oposición en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad del País Vasco.

En Julio participa también en el Museo Municipal Bello Piñeiro, de La Coruña, en una colectiva de catorce profesores de la Facultad de BB.AA. de la U.P.V./E.H.U.

Presenta el trabajo de investigación subvencionado por la Universidad del País Vasco titulado: "Proyecto Umain, Utopías sobre el Medio Ambiente Industrial" del que se publica un resumen que muestra una síntesis ilustrada del mismo.

En los cursos de extensión Universitaria de Rekaldeberri da una conferencia sobre "La importancia del color en relación a nuestras vidas".

1991 En la galería del hotel Maisonnave de Pamplona expone la serie de retratos que realiza a diversas figuras del toreo. Selección que le solicitan para la Feria de Dax (Francia) donde los expone con los grandes formatos de su Serie Táurica, en el Grand Hall del Hotel "Splendid", durante el mes de Agosto.

Dirige un Curso de Verano de la Universidad del País Vasco, que se celebra en San Sebastián a principios de Agosto, sobre "Los Toros Fenómeno Cultura" en el que participan personalidades relevantes como:

CRONOLOGÍA

Delgado Ruiz, Savater, Gómez Pin, González Troyano, F. Zumbiehl, A. Guillaume, J. Martínez Flamarigue, A.C. Saiz Valdivielso, Gómez Nazábal, Juaristi, Germán Yanke... entre otros.

Participa con tres obras en la exposición "Los toros en Vizcaya", realizada en las Salas del Archivo Foral de la Diputación de Vizcaya; en el Homenaje a D. Antonio Bilbao Arístegui en la Galería Tavira, y en la Iª Bienal de Pintura Soto Galo, de Logroño, durante sus fiestas de septiembre.

En Noviembre asiste, en la Fundación Gulbenkian de Lisboa, al Ier Congreso Mediterráneo de Etnología Histórica, dedicado a "La identidad mediterránea". Presenta una comunicación titulada "Importancia de la luz mediterránea en la pintura catalana del S. XIX", publicada en la Revista Mediterráneo nº3.

En Diciembre, asiste a la III Bienal Europea de Facultades y Escuelas Superiores de Arte que se celebra en Barcelona.

- 1992** Trabaja fundamentalmente en el Proyecto de Investigación sobre "Iconografía Industrial", subvencionado por la Universidad del País Vasco. Proyecto evaluado positivamente por la Comisión de Investigación de la Universidad, de la que recibe, en Julio de 1995, una felicitación por escrito.

En Abril, con motivo del Primer Centenario de la Plaza de Toros de Campo Pequeno pronuncia, en el Palacio Foz de Lisboa, una conferencia sobre "Os toros vistos a través da minha pintura".

Asiste, en Septiembre, al VIII Congreso Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH) que se celebra en Madrid, presentando la comunicación: "Iconografía Industrial. Nuevo campo de investigación artística" que se publica por el CEHOPU (Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo) en 1995. Asiste a los VI Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo, celebrados en ARCO bajo el título genérico de "El Arte en el final de Siglo". En Lasarte (Guipúzcoa) pronuncia una conferencia sobre "Juan Belmonte en el Centenario de su nacimiento: Revolución estética del toreo".

- 1993** A principios de año visita Holanda, regresa con urgencia a Olot porque su padre empeora y fallece el 19 de Enero, a los 76 años de edad. El pintor dona al Hospital de San Jaime una obra en agradecimiento a las atenciones con su padre.

CRONOLOGÍA

Los Altos Hornos de Sestao tienen los días contados y en aquella población pronuncia una conferencia sobre "Estética Industrial", el 2 de Febrero.

Expone sus retratos en la Sala Luis de Ajuria, de Victoria y participa en una colectiva en la Sala de Exposiciones de la Escuela Municipal de su pueblo natal.

Asiste al 1er Encuentro Internacional, NEKI, celebrado en Bruselas para aglutinar investigadores europeos dedicados a las Artes Plásticas en el campo específico del Arte y la Industria.

A partir de este año da algunas conferencias sobre "Color y Diseño" en cursos específicos del Centro DZ de Bilbao.

- 1994** Organizada por la Fundación NEKI de Holanda, realiza una exposición en Tilburg (Fábrica IFF) y Rotterdam (Galería del World Trade Center), esta última en Junio de 1995.

Participa con dos obras en la Sala de Exposiciones de la C. de A. de Navarra, en Madrid en una documentada exposición sobre "La medida del tiempo", patrocinada por la firma Vacheron Constantin.

Participa también en la colectiva de otoño que organiza anualmente la Galería de Arte del Casino de Estoril (Portugal).

Asiste al 2º Encuentro internacional NEKI, en Tilburg.

- 1995** Participa en las la Jornadas de Diseño "Galicia: Arte e Industria" realizadas en Orense, en las que presenta una ponencia sobre "El Color como signo de identidad en el diseño"; y en el Seminario Internacional sobre Tauromaquias Populares que se celebra en Portugal, al que presenta una ponencia sobre "La Simbología del Color en dichas fiestas".

Organiza unos encuentros interdisciplinares sobre la valoración del Patrimonio Industrial, en el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, de Bilbao, bajo el título "La industria fábrica del paisaje", en el que participan los sociólogos Jesús Arpal, Ander Gurrutxaga, Alfonso Pérez Agote, los historiadores González Portilla, Montero, Cártamo, Maite Ibañez, Marta Zabala, J. Eduardo Villar, el arquitecto Ramón Garitano, y el escultor José A. Lasa, entre otros.

Durante las fiestas de la Virgen del Tura, presenta en el "Foment de les Arts: Central" una selección de las pinturas industriales más relevantes en gran formato e imparte una conferencia sobre la "Valoración de las

CRONOLOGÍA

formas industriales en relación a las artes y defensa del Patrimonio Industrial "

Realiza una Exposición Antológica Itinerante por Portugal (Setúbal, Oporto, Villafrancade Xira, Lisboa...) de sus series más representativas.

La Universidad del País Vasco le concede un Proyecto de Investigación que había solicitado para continuar el estudio de la Iconografía Industrial en la 2ª mitad de este siglo y realizar una Base de Datos sobre el particular.

La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en sesión celebrada el 20 de Diciembre, le nombra, por unanimidad, Académico Correspondiente en Bilbao.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

1.1 Monografías

- Chávarri, Raúl Badosa, nuevo paisaje industrial, Ed. DIART, Madrid, 1981. (ilustrada con 24 diapositivas)
- Sureda, Juan Badosa, Ed. Servicio de Publicaciones del M° de Ed. y C. (Col. Artistas Españoles Contemporáneos, nº 164)

1.2 Enciclopedias

- AA.V.V. Enciclopedia Taller de las Artes (nº 29 y 87), Edic. Uve, Madrid, 1980.
- Calvo Serraller, Fco. Enciclopedia del Arte Español del S. XX (T.1), Ed. Mondadori, Madrid, 1991.
- Santos Torroella, R. Enciclopedia Vivent de la Pintura i l'Escultura Catalanes (Vol. II), Ed. Àmbit, Barcelona, 1985.

1.3 Artículos o referencias en libros, revistas o diarios

- Abásolo, E. "Sobre un amigo llamado Lluís", en Textos con pretexto. (Ed. restringida), del "Saguzar Post", Bilbao, Diciembre, 1993.
- Alcazar, Juan J. "Luis Badosa"
Correo del Arte - Madrid, Octubre, 1986.
- Alonso, Begoña "Luis Badosa: Mi obra es una fusión del mundo simbólico del toro y las estructuras industriales".
La Gaceta del Norte, Bilbao, Agosto, 1982.
- Alonso, Juan J. "Los toros y su fiesta dominan las exposiciones en Bilbao"
La Gaceta del Norte, Bilbao, 21 Agosto, 1982.
- Anónimos: -"Badosa en el juego de los toros"
El Punto de las Artes nº 299, Madrid, 5- 11 noviembre, 1993.
- "Badosa y sus amigos en la semana Cultura Afrodisiaca-Erótico-Taurina de Bilbao".
TOROS'92 N° 51, Madrid, 1 al 7 de Febrero, 1989.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- "Badosa: Psychologue Taurin".
SUD OUEST. Bayona (Francia) 12 - Aout 92.
- "Badosa: arte, gastronomía y toros".
El Punto de las Artes, Madrid, 19 al 25 Enero, 1990.
- "Taula rodona sobre art, gastronomía i toros".
La Comarca d'Olot, 28-12-89.
- "Luis Badosa expone en el Museo de la Rioja".
El Correo. (ed. Rioja) 10-1-87.
El Puntón° 21, Madrid, 16-22 Enero, 1987.
- "Realidad y mito en la obra de Badosa".
Cinco Días, Madrid, 17-9-86.
- "Exposición itinerante de Luis Badosa en Caja Postal".
El Punto, Madrid 3-10-86.
- "Muestra del pintor catalán Luis Badosa en la Caja Postal".
Diario de Jerez, 11-9-86.
- "L. Badosa, Bilboko; bai eta Keez maitemindurik".
Hemen Egin, 20-2-87.
- "Lluís Badosa nou doctor en Belles Arts".
L' Oloti, 19-2-87.
- "Badosa analitza en una tesi el paisatge industrial basc".
Punt Diari. Girona, 12-2-87.
- "Es preciso considerar al artista como parte fundamental de la política y la praxis cultural del País".
El Correo, Bilbao, 27-5-83.
- "Con la exposición de Luis Badosa se inician los actos en torno al tema del toro".
Soria Semanal, 21 - I -84.
- "Cartel de la feria del toro 82".
La Gaceta del Norte, Bilbao, 13-5-82.
- "Editado el cartel de la feria del toro, obra de Badosa".
Tribuna Vasca, Bilbao, 19-5-82.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- "Luis Badosa expone en Pamplona".
Egin, San Sebastián, 15-5-82.
- "Badosaren erakusketa Donostiako San Telmon".
Egin, Donostia, Mayo-78.
- "Badosa".
Punto y Hora de E.H. n° 85, Pamplona.
- "Invitación del Gobierno francés a la Escuela de Bellas Artes de Bilbao".
La Gaceta del Norte, Bilbao, 19-2-76.
- "Luis Badosa, Director de la Escuela de Bellas Artes y pintor".
La Gaceta del Norte, Bilbao, 17-8-75.
- "Luis Badosa. entre la física y el rito".
El Punto n° 55, Madrid, del 11 al 17 Diciembre 1987.
- "Lluis Badosa. Fontana d'Or. Girona".
Diari de Girona, 18-12-87.
- "Exposición de pintura contemporánea del País Vasco en la ciudad catalana de Olot".
El Correo Español, Bilbao, 18-1-88.
- "La pintura contemporánea del País Basc, en una exposició, a Olot". Diari de Girona, 4-2-88.
- "Exposición de carteles en el museo de Bellas Artes de Bilbao".
Deia. Bilbao, 15-7-87.
- Arribas, Maria J. "Exposición de arte contemporáneo en la Babcock y Wilcox".
El Correo Español, Bilbao, 30-5-72.
- Arteta, Valentín "El toro de Badosa, en la Sala de Conde de Rodezno de la CAMP".
DeiaNatarroa, 16-5-82.
- Artis Equip "Pinturas de Badosa Cunill en la Sala Les Voltes"
Semanario "La Garrotxa" (Olot), 2- 10-71.
- Azobra, Pedro M. -"Exposición Taurina"
Aplausos. Semanario Taurino - 30-1-84.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- "El pintor Luis Badosa en el Museo de la Rioja".
El Correo (Ed. Rioja), 6-1-87.
- "El mundo de los Toros es una importante fuente de inspiración para el mundo del arte".
El Correo (Ed. Rioja), 25-9-82.
- Aztia "Badosa: Minotauros hembra".
Egin, Donostia, 28-3-84.
- Barrena, Carlos "Badosa".
El Correo, Bilbao, 30-8-86.
- Cabases, Lola "Exposición taurina, como aperitivo de las fiestas".
Navarra hoy, 1-7-92.
- Campoy, A.M. "Realidad Española, Badosa".
ABC - 24-4-77.
- Cerezo, P. "Entrevista a L. Badosa".
Boletín Informativo del Club Cocherito nº12, Bilbao, Agosto-95.
- Crespo, Támara y Ocio, Gorka "Roban 14 cuadros a un profesor de un aula de la U.P.V.".
Mundo, Bilbao, 5-7-95.
- Cruz, Martín "Badosa".
Diario de Navarra, 14-4-78.
- Chavarri, Raúl "El paisaje en la pintura moderna española".
Carta de España, nº 264, Madrid, Diciembre 81.
- Del Miglio, Roberto "Arte Taurina. Una proposta di lettura".
Club Taurino, Milán-92.
- Errea, Javier - "Luis Badosa, la pasión arrolladora".
D.N., 14-7-90.
- "La Mirada de los toreros, por Badosa".
D. N., 6-7-92.
- "Luis Badosa: Me apasiona la vivencia del mundo del toro que hay en Pamplona por San Fermín".
D.N., 3-6-90.
- Fábrega, Jaume "Badosa i el paisatge industrial".
Avui, Barcelona, 5-4-81.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- Fadón, Paloma "Luis Badosa, estructuras y macroestructuras".
Obras Rev. de Construcc. n° 144, Madrid, 1982.
- Fortet, Jordi "Conferencia sobre pintura contemporánea al País Vasco a cargo de Lluís Badosa".
L'Oloti. 4-2-88.
- Ferrer Figueras, J. "Badosa".
Diccionario de Pintura y Escultura Española del S. XX. Forum Artis S.A., Madrid, 1994
- Gali, Francesc -"Badosa Conill en Galería Nartex".
M D., Barcelona, 9-1-75.
- "El Artista enjuicia su obra".
M D., 25-7-75.
- Gallardos, Carlos "Evolución, Color, Oficio...el delirio de un pintor".
Hogar y Pueblo, Soria, 22-1-84.
- García Zamora, Ana "Luis Badosa: Hay más afición a los toros, pero de menos calidad".
El Diario Vasco, San Sebastián, 12-12-93.
- Garrido, A. -"Lluís Badosa, de les estructures industrials a la litúrgia tàurica".
La Comarca d'Olot 28-12-89.
- "Taula rodona sobre art., gastronomia i toros".
La Comarca d'Olot, 28-12-89.
- Gay, Juan "Luis Badosa, un artista atípico de retratos y pinturas tauricas".
Deia Bilbao, 10-11-93.
- Gómez Nazábal, J.R. "Sobre la Serie Taurica v Retratos de L. Badosa"
"The Saguzar Post" n° 67, Bilbao, 19-1-93.
- Grau, Francisco "Badosa pintor: El arte y la edificación industrial no son incompatibles"
Diario de Navarra, 19-4-78.
- Guasch, Ana Maria. -La pintura como cotidiano trabajo.
Liberación, Madrid, 13-12-84.
- "Bilbao. La trayectoria artística de L. Badosa".
Rev. Batik n° 46, Barcelona, Diciembre - 78.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- "Luis Badosa: una realidad abierta y plural".
Guadalimar n° 33, Madrid, Julio 78.
- "Bilbao".
Artes Plásticas n° 20 - Sept. Nov. -77.
- "Luis Badosa a la Fontana D'or de Girona".
Diari de Barcelona. 3-1-88.
- Guasch, A.M.-Sureda, J. "Realismo español contemporáneo" en el Museo de Bellas Artes de Bilbao".
La Gaceta del Norte, Bilbao, 24-10-76.
- Gutiérrez, Fernando "Badosa Conill en Nártex".
La Vanguardia Española, Barcelona, 28-12-74.
- Harlap, Dan "El pintor Luis Badosa: La pasión arrolladora" (portada, entrevista e ilustraciones).
Rev. Taurología n° 1, Madrid, 1989.
- Iturrieta, José L. "Eros, Tauro y Afrodita se sientan a comer ante una misma mesa".
Deia, Bilbao, 2-2-89.
- Julián, Imma "Luis Badosa".
Gazeta del Arte. Año II n° 38, 28-2-78.
- Kortadi, E. "Las estructuras lumínicas de Badosa".
Deia. Bilbao, 11-5-78.
- Lázaro Lozano, M. "Feria de Toro en Pamplona, cartel anunciador obra de Luis Badosa" (entrevista).
El Mundo de los toros n° 859, Palma de Mallorca, 6-7-82.
- Lázaro Uriarte, L. - "Luis Badosa en Ederti".
La Gaceta del Norte?, Bilbao, 22-1-81.
- "Luis Badosa en la Sala del Banco de Bilbao".
La Gaceta del Norte, Bilbao, 31-5-77.
- Lagarreta, Iñaki "Badosa, observador mágico del paisaje industrial".
Rev. Arbola n° 4, Bilbao, 1986.
- López Sáinz, Celia "Quién es quién en Vizcaya".
Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1975.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- Lorente, Francico J. "Crítica de la exposición del pintor Luis Badosa Conill en las Salas de Exp. de la DGPA".
Revista mensual INITEC n° 12 - Madrid, 1977.
- Llopart, P. "Badosa en Galería Nártex".
Solidaridad, Barcelona, 29-12-74.
- Marchán Fiz, S. "Contaminaciones figurativas".
Ed. Alianza, Madrid, 1986 (p. 236).
- Marsá, Angel -"L. Badosa"
El Correo Catalán, Barcelona, 28-12-74.
- "Luis Badosa pintor de Bilbao".
Revista JANO n° 162, 31 - 1 -75.
- Martín Cruz "Artes Plásticas. (Sobre la exposición de Badosa en los Pabellones de la Ciudadela)".
Diario de Navarra, 4-6-90.
- Martín Lomeña "Arte".
Hoja del Lunes, Pamplona, 17-4-78.
- Martínez, Florencio "Luis Badosa: La realidad del reflejo".
El Correo Español, 18-10-75.
- Martínez Moya, P. "Luis Badosa la búsqueda de una nueva estética industrial".
Diart Rev. de las Artes Visuales n° 17, Madrid, 1981.
- Mena "Un cuadro para el museo taurino La Estafeta".
Diario de Navarra, 10-7-87.
- Merino, Imma -"El Sopar Afrodisiaco-erótico-táurico va reunir unes cinquanta personas".
Punt Diari, Girona, 3-1-90.
- "Admirar el toro o el torero".
P.D., 23-12-89.
- "Pintar el brau con a símbol".
P.D., 23-12-89
- Milicua, Pablo Toros, mujeres y toreros.
El Correo (.dic. Vitoria), 14-11-93.
- Miralles, Francesc "Lluis Badosa".
La Vanguardia Barcelona, 29-12-87.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- "Arte, gastronomía y toros en Olot".
Deia, 21-1-89.
- "De un vergonzante desliz televisivo, y de una Semana Cultural Taurina".
Deia, 29-1-89.
- "Toros contra Estructuras".
Clarín Taurino, 1982.
- "Toros y Artes Pláticas".
Deia, 22-8-82.
- "La mala crítica".
Deia, 18-7-82.
- "Badosa, pintor de Atmósferas y Estructuras".
Hoja del Lunes, Bilbao, 30-5-77.
- Sala i Plana "Desde Santurce al Firal".
La Comarca d'Olot n° 111, 26-3-81.
- Sánchez Dragó, Fdo. "Y para terminar un quite", en: Volapié.
Toros y tauromaquia. Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- Sánchez Ortiz, F.J. "Badosa".
Revista Bellas Artes n°55 (I° tri.), 1977.
- Sánchez Sánchez, A. "Los Toros de Badosa".
El Mundo de los Toros Palma de Mallorca, 15-1-85.
- Sánchez; Maite "El toro a través de una pintura poco convencional".
Deia Nafarroa, 25-5-90.
- Santos Torroella, R. "Sobre la exposición de Badosa en la Galería Nártex".
El Noticiero Universal, Barcelona, 31-12-74.
- Sanz, Javier "Badosa. Querer estar precipitadamente a la última "moda" en
pintura produce desconcierto al espectador".
Campo Soriano, Enero, 84.
- Urquijo, Javier "Badosa en la Galería Ederti".
Hierro, Bilbao, 24-1-81.
- Urrusolo, Antxon "Para embraguetarse en el III menú afrodisíaco-erótico-táurico".
Periódico Municipal Bilbao, Diciembre, 1988.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA.

- Valdemar, A. "Exposição en Vila Franca mostra o mundo dos touros".
Diario de Noticias, Lisboa, 30-6-89.
- Vallés Rovira J. "Badosa (Nártex)".
Tele-Exprés, Barcelona, 31-1-75.
- Vidaurre, Miguel "Simpática reunión de taurinos".
Diario Vasco, San Sebastián, 13-10-93.
- Vila, Gemma "LLuis Badosa: un estudiós de la bellesa plástica industrial".
Diari de Girona, 5-1-88.
- Villar, Albert "L'olotí Badosa exposa les seves reflexions industrials".
Punt Diari, Girona, 18-12-87.
- Wifredo "Exposición Táurica".
Campo Soriano, 21-1-84.
- Yanke, Germán "Exposición de Pintura Vasca Contemporánea en Gerona".
Deia, Bilbao, 18-1-88.
- Zaldibar, Marta "Los vestigios de un desarrollo industrial".
"Salgai", Vizcaya, 10-2-94.

1.4 Catálogos de Exposiciones Individuales

- Aguirre, Juan A. "Realismo Español Contemporáneo"
Cat. Exp. colectiva itinerante, 1976.
- Badosa, Luis -"Justificación y agradecimiento". Cat. Exp. itinerante en Salas de
Exposiciones de la Caja Postal, Jerez de la Frontera y Huelva,
1986
- "Diálogo concreto". Cat. Exp. Museo de San Telmo, San
Sebastián, 1978.
- Guasch, Ana M^a "Una realidad abierta y plural" en Cat. Exp. itinerante en Salas de
Exp. de la Caja Postal, Jerez de la Frontera y Huelva, 1986.
- Legarreta, I. -"Un observador mágico del paisaje industrial"
Cat. Exp. itinerante en Caja Postal, Jerez de la Frontera y
Huelva, 1986.
- "La pintura de Badosa una plástica apasionada"
Cat. Museo de la Rioja, Logroño, 1987.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- Milicua, José -Cat. Exp. Gal. Nártex, Barcelona, 1974/75.
- Caí. Exp. Salas Dirección Gral. del Patrimonio Artístico y Cultural, Biblioteca Nacional, Madrid, 1977.
- Molí, D. "Vehement, apasionat..."
Cat. Exp. en la "Sala Oberta" del Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot, 1990.
- Ruiz de Eguino, I. -Cat. Sala de Exp. de la Caja Postal de San Sebastián, 1984.
- Saiz Valdivielso, A.C. -"Sobre la Serie Taurica". Cat. Exposiciones:
- Galería "Boheme", Salamanca, 1983.
- Galería Madelca, Madrid, 1984.
- Sala de la Caja Postal de San Sebastián, 1984.
- Galería "Boheme", Salamanca, 1983.
- Cat. Exp. itinerante Salas de Exp. de la Caja Postal, Jerez de la Frontera y Huelva, 1986.
- Cat. Exp. itinerante en: Maisonave de Pamplona y "Splendid" de Dax (Francia), 1992.
- Sánchez Dragó, Fdo. -"Escribir no es pintar...", Cat. Exp. itinerante en Salas de Exposiciones de la Caja Postal, Jerez de la Frontera y Huelva, 1986.
- Cat. Caja de Ahorros Prov. de Gerona. Fontana d'Or, Gerona, 1987.
- Sureda Pons, J. -Cat. Exp. Sala Dir. Gral. del Patrimonio Artístico y Cultural, Biblioteca Nacional, Madrid, 1977.
- "Badosa: de lo atmosférico a lo constructivista" en Cat. Exp. Pabellones de Arte de la Ciudadela, Pamplona, 1978.
- "Arte y Producción" en Cat. Exp. Museo de San Telmo, San Sebastián, 1978.
- Yanke, Germán "La mirada de Badosa."
-Cat. Caja Ahorros Municipal de Bilbao, 1989.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

-Cat. "Fontana d'Or". Gerona, 1987.

2. Publicaciones del Pintor

-En su juventud publica diversos artículos y entrevistas bajo el título: Dialogando con los artistas catalanes, en el Semanario Local "Arriba España" y "La Garrotxa" de Olot, de entre las que cabe destacar las realizadas a: Salvador Dalí (4-6-66), Tarrasó (30-7-66), Maares (3-9-66), Cesc (4-2-67), Subirachs (6-5-67), Pujol (5-1-68), Fita (3-2-68), Amat (13-7-68).

-"ANTIGONA. Nuevo teatro para Olot", semanario "La Garrotxa", septiembre, 1969.

-"El Arte Hoy", "Vora Tosca", papers literaria d'Olot, nº IX, Nov., 1972.

-"Documenta de Kassel, Bienal de Venecia y 12 Años de Arte Contemporáneo en Francia. Tres Importantes Exposiciones del Verano de 1972", Universidad de Bilbao, Enero, 1973, (10 p.). "Arte e Ingeniería Industrial", Rev. del Initec, nº 12, Madrid, 1977, (3 p.) y en Semanario de Olot-Misión, 6-5-77 (1 p.).

-"Les Escoles d'Art", "Gra. de Fagol", nº 4, Olot, Febrero, 1982.

-"Kant y Hegel en la estética taurina", Rioja Taurina, Setiembre 1983, (3 p.).

-"Ricardo Bastida, construir en el momento preciso", Rev. Obradoiro, nº 10, La Coruña, Agosto 1984, (5 p.).

-"Picabia y los toros", Rioja Taurina, Septiembre 1985, (2 p.).

-"Grandes exposiciones: Toros y toreros en la pintura española", Diart/Video, nº 2, 1985 (video).

-"Sobre el origen de la serie erótico-táurica", Rev. "El Catálogo", Enero, 1987, (2 p.).

-"Reflexiones sobre los procesos pedagógicos y de creación", Bellas Artes, (Resumen I Bienal Escuelas de Arte Europeas), Toulouse, 1987.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- "Recuperación, Rehabilitación y Mejora del Medio Ambiente Industrial" en:

- Revista "Arbola" nº 12, Bilbao, Octubre, 1987.
- "Ordenación del Territorio y Medio Ambiente". HAEE-IVAP, Oñate, 1988.
- "Deformación Metálica" nº 139, Barcelona, Mayo 1988.

- Expresión plástica a partir de la composición "Saguzar-86" en Cat. Proyecto de Investigación: Génesis Creativa y Proceso de Imagen Electrónica, UPV, Bilbao, 1988. (ISBN 84-7585-210-6)

- "El color en los toros. Otra forma de ver la Feria de Bilbao", Rev. Pèrgola, nº 4, Bilbao, Octubre 1988.

- "Cartas de Oteiza al Príncipe de España", El Correo Español, Bilbao, 5 Diciembre 1988.

- "Cine Checo en Arriaga", Rev. Pèrgola nº 7, Febrero 1989.

- "Salvador Dalí: Brindis a la inmortalidad de un genio". Rev. Pèrgola nº 10, Mayo, 1989.

- "Pablo Picasso", en: "Los habitantes del Museo de Bilbao". Rev. Pèrgola, 15 Noviembre 1989.

- "Presencia i absència del paisatge" en:

- Cat. presentación de la obra del pintor Domingo Corbella, en: el Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot 1991.
- En "Doble Set", Semanari d'Olot nº 10, 19-12-1991.

- "Les Màquines tumbé son història". Rev. El Soroll de les Fonts", nº 3, Març 1991, p.17.

- "Bilbao. Utopías sobre el Medio Ambiente Industrial". UPV, 1992 (64 pag.).

- "Operación Guggenheim - Deseo equivocarme" en Periódico "Bilbao" (Ed. Excmo. Ayuntamiento) nº 62, junio 1993.

- "Arte e Industria". Cat. de la IV Bienal Europea de Facultades y Escuelas Superiores de Arte, Maastricht, 1993. Ed. Facultad de BB.AA., UPV, Bilbao, 1993.

- "Naturaleza, Industria, Bellas Artes y Paisaje en Sant Joan les Fonts". Pregón de Fiestas, Junio 1993.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- "Importancia de la luz mediterránea en la pintura catalana del S. XIX", Rev. Mediterráneo (Estudios Pluridisciplinarios sobre Sociedades Mediterráneas) n° 3, 1993, publicada por el Instituto Mediterráneo del Dto. de Sociología de la Universidad Nova de Lisboa.

- Prólogo del libro: "A festa e os ritos do touro bravo, contribuição para o seu estudo", de: Fdo. Paes Coelho Teixeira, Ed. Universidade Nova de Lisboa, 1994.

- Arte e Industria. Influencia de las Formas Industriales en el Arte del S. XX (Tesis Doctoral). UPV/EHU, 1995. (500 pág.)

- Presentación de los trabajos de Maximiliano Tonelli e Iñigo Larrauri para su exposición itinerante. Bilbao, 1995.

- Presentación de los trabajos de Margarita Ruiz de Velasco, para su exp. en Bilbao y S. Sebastián, 1995.

- Iconografía Industrial en el Arte Vasco Contemporáneo. Colegio de Arquitectos, Bilbao 1995.

- "Máquinas i estructuras industrials". Revista: "a 440 m. sobre el nivel del mar" (La revista d'Olot), Agosto y Septiembre 1995.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV. El Arte y el Mundo Moderno. (Vols. 2). Planeta. Barcelona, 1971.
- AA.VV. Revue d'Esthétique. La práctica de la pintura. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- AA.VV. Diccionario del Arte Moderno. Fernando Torres. Valencia, 1979.
- AA.VV. Guía para el Estudio de la Historia del Arte. Cátedra. Madrid, 1982.
- AA.VV. Arte. percepción y realidad. Paidós. Barcelona, 1983.
- AA.VV. Diccionario Larousse de la Pintura. Planeta. Barcelona, 1987.
- AA.VV. Clásicos del Arte. Planeta. Barcelona, 1988.
- AA.VV. Introducción a la Historia del Arte. Barcanova. Barcelona, 1990.
- AA.VV. Historia Universal del Arte. (T. 9 y 10). Planeta. Barcelona, 1992/93.
- ADORNO, T.W. Teoría estética. Taurus. Madrid, 1980.
- ALBERS, J. La interacción del color. Alianza. Madrid, 1985.
- ALCINA FRANCH, J. Arte y antropología. Alianza. Madrid, 1982.
- APARICI, R. Y GARCÍA-MATILL, A. Lectura de imágenes. Ediciones de la Torre. Madrid, 1989.
- ARGAN, G.C. El Arte Moderno. (Vols. 2). Fernando Torres. Valencia, 1975.
- ARNHEIM, R. El Guernica de Picasso. Génesis de una pintura. Gustavo Gilí. Barcelona, 1976.
- Arte y Percepción Visual. Alianza. Madrid, 1979.
- El pensamiento visual. Paidós. Barcelona, 1986.
- Hacia una psicología del arte. Arte y entropía. Alianza. Madrid, 1986.
- Nuevos ensayos sobre la psicología del arte. Alianza. Madrid, 1989.
- El poder del Centro. Alianza. Madrid, 1993.
- Consideraciones sobre la educación artística. Paidós. Barcelona, 1993.
- BADOSA CONILL, L. Arte e Industria. Influencia de las Formas Industriales en el S. XX (1900-1945). Tesis Doctoral. Departamento de Pintura. Fac. BB.AA. Universidad del País Vasco. (Publicada por el Serv. Edit. de la U.P.V./E.H.U. 1995.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

BAMZ, J. Movimiento y ritmo en la pintura. La sensación dinámica. vital y emotiva en la obra de arte. L.E.D.A. Barcelona, 1970.

BARBER, P. Y LEGGE, D. Percepción e información. CECSA. Méjico, 1978.

BARRON, F. Personalidad creadora y proceso creativo. Marova. Madrid, 1976.

BAYER, R. Historia de la Estética. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1961.

BAYO, J. Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales. Anthropos. Barcelona, 1987.

BERGER, R. El conocimiento de la pintura. Noguer. Barcelona, 1976.

Arte y comunicación. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

BERGER, J. y otros. Modos de ver. Gustavo Gili. Barcelona, 1975.

BERENSON, B. Estética e historia en las artes visuales. Fondo de Cultura Economía. Méjico, 1978.

BERKELEY, G. Ensayo de una nueva teoría de la visión. Aguilar. Buenos Aires, 1973.

BERLO DAVID, K. El Proceso de la Comunicación. Ateneo. Buenos Aires, 1990.

BORRAS, G. y otros. Introducción general al arte. Itsmo. Madrid, 1980.

BURKE, E. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. Tecnos. Madrid, 1987.

CALABRESE, O. El lenguaje del Arte. Paidós. Barcelona, 1987.

Cómo se lee una obra de Arte. Cátedra. Madrid, 1993.

CALVO SERRALLER, F. El arte visto por los artistas. Taurus. Madrid, 1987.

Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español. Alianza. Madrid, 1990.

CARUS, C.G. Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Visor Dis. Madrid, 1992.

CHAUCHARD, P. El cerebro v la mano creadora. Narcea. Madrid, 1972.

CIRLOT, J. E. Arte de siglo XX. Pintura. Labor. Barcelona, 1972.

CIRLOT, L. Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX. Planeta. Barcelona, 1991.

Historia del arte. Ultimas tendencias. Planeta. Barcelona, 1994.

COLLINGWOOD, R.G. Los Principios del Arte. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1960.

- DAUCHER. Visión artística y visión racionalizada. Gustavo Gilí. Barcelona, 1978.
- DA VINCI, L. Tratado de Pintura. Editora Nacional. Madrid, 1979.
- DE LA CALLE, R. En torno al Hecho Artístico. Fernando Torres. Valencia, 1981.
Estética & Crítica y otros ensayos. Edivart. Valencia, 1983.
Linamientos de Estética. Nau llibres. Valencia, 1985.
- DE LA TORRE, S. Aproximacion bibliográfica a la creatividad. P.P.U. Barcelona, 1989.
- DIONISIO, M. Introducción a la Pintura. Alianza. Madrid, 1972.
- DOBBELAERE, G. Psicología de la expresión. Nova Terra. Barcelona, 1970.
- DOMÍNGUEZ REY, A. Gramática Pictórica. Torre Manrique. Madrid, 1987.
- DONDIS, D.A. La sintaxis de la imagen. Gustavo Gilí. Barcelona, 1985.
Símbolo. comunicación y consumo. Lumen. Barcelona, 1968
- DORFLES, G. Nuevos ritos. nuevos mitos. Lumen. Barcelona, 1969.
El devenir de las artes. Fondo Cultura Económica. Mejiro, 1986.
Las Oscilaciones del Gusto. El Arte entre la Tecnocracia y el Consumismo. Lumen. Barcelona, 1974.
- DUFRENNE, M. Arte y lenguaje. Cuaderno Teorema. Valencia, 1979.
Fenomenología de la experiencia estética. (Vols. 2). Fernando Torres. Valencia, 1982.
- ECO, U. La definición del arte. Martínez Roca. Barcelona, 1978.
Signo. Labor. Barcelona, 1980.
Tratado de Semiótica General. Lumen. Barcelona, 1981.
La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica. Lumen. Barcelona, 1981.
Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas. Lumen. Barcelona, 1988.
Obra abierta. Ariel. Barcelona, 1990.
- ESTEBAN LORENTE, J.F. Tratado de iconografía. Itsmo. Madrid, 1990.
- FERNANDEZ ARENAS, J. Teoría y Metodología de la Historia del Arte. Anthropos. Barcelona, 1984.
- FERRATER, G. Sobre Pintura. Seix Barral. Barcelona, 1981.
- FIEDLER, K. Escritos sobre Arte. Visor. Madrid, 1990.
- FISCHER, E. La necesidad del arte. Nexus. Barcelona, 1985.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- FOCILLON, H. La vida de las formas. Elogio de la mano. Xarait. Madrid, 1983.
- FOUCAULT, M. Las palabras y las cosas. S. XXI. Madrid, 1979.
- FRANCASTEL, P. Sociología del Arte. Alianza. Madrid, 1975.
La Realidad Figurativa I y II. Paidós. Barcelona, 1978.
Pintura y sociedad. Cátedra. Madrid, 1984.
- FRANCASTEL, G. y P. "El Retrato". Cátedra. Madrid, 1978.
- FRANCES, R. Psicología del arte y de la estética. Akal. Madrid, 1985.
- GARCÍA SABELL, A. Pintura como comunicación. Castro. La Coruña, 1971.
- GARRONI, E. Proyecto de Semiótica. Gustavo Gili. Barcelona, 1973.
- GIBSON, J.J. La percepción del mundo visual. Infinito. Buenos Aires, 1987.
- GOMBRICH, E.H. Tras la historia de la cultura. Ariel. Barcelona, 1977.
Arte e Ilusión. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
El sentido del orden. Gustavo Gilí. Barcelona, 1980.
Historia del arte. Alianza. Madrid, 1990.
La imagen y el ojo. Alianza. Madrid, 1991.
- GOMBRICH, E.H. y otros. Arte. percepción y realidad. Paidós. Barcelona, 1983.
- GOODMAN, N. Los lenguajes del arte. Seix Barral. Barcelona, 1976.
- GOLDSTEIN, E.B. Sensación y percepción. Debate. Madrid, 1988.
- GRANDIS, L. Teoría y uso del color. Cátedra. Madrid, 1985.
- HASPERS, J. Significado y verdad en el arte. Fernando Torres. Valencia, 1980.
- HAUSER, A. Historia Social de la Literatura y el Arte. Guadarrama. Madrid, 1968.
Introducción a la Historia del Arte. Guadarrama. Madrid, 1969.
Sociología del arte. (Vols. 2). Guadarrama. Madrid, 1976.
Teorías del Arte. Tendencias y Métodos de la Crítica Moderna. Guadarrama. Barcelona, 1982.
- HESS, W. Documentos para la comprensión del arte moderno. Nueva Visión. Buenos Aires, 1967.
- HILDEBRAND, A. El problema de la forma en la obra de arte. Visor. Madrid, 1989.
- HOFMANN, W. Los fundamentos del Arte Moderno. Península. Barcelona, 1992.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- HOOG, J. Psicología y artes visuales. Gustavo Gili. Barcelona, 1975.
- HUYGHE, R. Los poderes de la imagen. Labor. Barcelona, 1968.
- KANDINSKY, W. De lo espiritual en el Arte. Barral. Barcelona, 1972.
Punto y línea sobre el plano. Barral. Barcelona, 1981.
La gramática de la creación. el futuro de la pintura. Paidós.
Barcelona, 1988.
- KAVOLIS, V. La Expresión Artística: un Estudio Sociológico. Amorrortu. Buenos Aires, 1970.
- KEPES, G. El Lenguaje de la Visión. Infinito. Buenos Aires, 1976.
- KLINGENDER, F.D. Arte y Revolución Industrial. Cátedra. Madrid, 1983.
- KOGAN, J. El Lenguaje del Arte. Paidós. Buenos Aires, 1965.
- KÜPERS, H. Fundamentos de la teoría de los colores. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- LE BOT, M. Pintura y maquinismo. Cátedra. Madrid, 1979.
- LEGER, F. Funciones de la pintura. Cuadernos para el diálogo. Madrid, 1969.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. Análisis estético de obra literarias. Narcea. Madrid, 1982.
Estética de la Creatividad. P.P.U. Barcelona, 1987.
Para comprender la Experiencia Estética y su Poder Formativo.
Verbo Divino. Navarra, 1991.
- MARANGONI, M. Cómo se mira un cuadro. Destino. Vitoria, 1962.
- MARCHÁN FIZ, S. Estética en la cultura moderna. Alianza. Madrid, 1987.
Del arte objetual al arte de concepto. Akal. Madrid, 1990.
El universo del arte. Salvat. Barcelona, 1985.
- MARINA, J.A. Teoría de la inteligencia creadora. Anagrama. Barcelona, 1994.
- MARIN IBÁÑEZ, R. La formación para la creatividad. Lección inaugural del curso de la UNED. Madrid, 1989.
- MARIN VIADEL, R. El Realismo Social en la Plástica Valenciana. (1964-1975). Nau llibres. Valencia, 1981.
- MASLOW, A. La personalidad creadora. Kairós. Barcelona, 1983.
- MERLEAU-PONTY, M. Fenomenología de la Percepción. S. XX. Buenos Aires, 1947.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- MOLES, A. Teoría de los objetos. Gustavo Gili. Barcelona, 1974.
Teoría de la Información y Percepción Estética. Júcar. Madrid, 1976.
- MORRIS, CH. La significación y lo significativo. Alberto Corazón. Madrid, 1974.
- MUKAROVSKY, J. Escritos de Estética y Semiótica del Arte. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
- NIETO ALCAIDE, V. La luz. símbolo y sistema visual. Cátedra. Madrid, 1985.
- OCAMPO E. Y PERAN MARTÍ. Teorías del Arte. Icaria. Barcelona, 1991.
- PANOFSKY, E. Estudios sobre iconología. Alianza. Madrid, 1972.
La Perspectiva como Forma Simbólica. Tusquets. Barcelona, 1973.
El significado en la Artes Visuales. Alianza Forma. Madrid, 1987.
- POPPER, F. Arte. acción y participación. Akal. Madrid, 1989.
- QUINTANA CABANAS, J.M. Pedagogía estética. Concepción antinómica de la belleza y del arte. Dykinson. Madrid, 1993.
- RIVIERE, A. Razonamiento y representación. Siglo XXI. Madrid, 1986.
- ROVIRA, A. Jan Mukarovsky. La obra de arte entre la realidad y el deseo. Universidad de Valencia. Valencia, 1988. - -ü
- SEDLMAYR, H. La revolución del arte moderno. Mondadori. Madrid, 1990.
- SOURIAU, E. La correspondencia de las artes. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1979.
- SUREDA, J. y GUASCH, A.Mª. La trama de lo moderno. Akal. Madrid, 1987.
- TARABUNKIN, N. El último cuadro. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- TATARKIEWICZ, W. Historia de seis ideas. Tecnos. Madrid, 1990.
- VIGOTSKI, L. Psicología del Arte. Barral. Barcelona, 1972.
- WEDEWER, R. El concepto de cuadro. Labor. Barcelona, 1973.
- WÖLFFLIN, H. Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte. Espasa-Calpe. Madrid, 1985.
Reflexiones sobre la historia del arte. Península. Barcelona, 1988.
- WOODFORD, S. Cómo mirar un cuadro. Gustavo Gili. Barcelona, 1992.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

WORRINGER W. Abstracción y Naturaleza. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1983.