

UN “NUEVO *GUERNICA*” DESCONOCIDO DE AGUSTÍN IBARROLA: EL CARTEL INÉDITO PARA LA FERIA DEL TORO DE PAMPLONA (1974)

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ¹
Universidad de Navarra

Este trabajo recupera una obra desconocida en la producción de Agustín Ibarrola: su boceto inédito para el cartel de la Feria del Toro de Pamplona de los Sanfermines de 1974, que por estética, iconografía y significado se integra de pleno en los “nuevos *Guernicas*” que venía componiendo desde mediados de los años sesenta. El boceto plasma los dos elementos en torno a los cuales giraba en aquel momento su universo creador: el *Guernica* y la exaltación de la lucha obrera, con el icónico puño en alto, de gran fuerza en el imaginario visual vasco. La investigación revela el papel mediador de Jorge Oteiza en el encargo a Ibarrola, contextualiza el boceto en el momento reflexivo y creador del artista vizcaíno, y profundiza en las razones por las cuales no fue finalmente aceptado, debido a su marcado componente sociopolítico que lo alejaba de su finalidad festiva.

Palabras clave: Agustín Ibarrola; Jorge Oteiza; Estampa Popular de Vizcaya; *Guernica* de Picasso; antifranquismo; movimiento y conflictividad obreros; cartel de la Feria del Toro.

AN UNKNOWN “NEW *GUERNICA*” BY AGUSTÍN IBARROLA: THE UNPUBLISHED POSTER FOR THE PAMPLONA BULL FAIR (1974)

This paper recovers an unknown work in the production of Agustín Ibarrola: his unpublished poster for the Pamplona Bull Fair in 1974, which due to aesthetics, iconography and meaning is fully integrated into the “new *Guernicas*” that Ibarrola had been composing since the mid-sixties. The poster shows the two elements around which his creative universe revolved at that time: *Guernica* and the exaltation of the workers’ struggle, with the iconic raised fist, of great force in the Basque visual imaginary. The research reveals the mediating role of Jorge Oteiza in the commission to Ibarrola, contextualizes the poster in the reflective and creative moment of the Biscayan artist, and delves into the reasons why it was not finally accepted, due to its marked sociopolitical component that distanced it from its festive purpose.

Key words: Agustín Ibarrola; Jorge Oteiza; Estampa Popular of Vizcaya; Picasso’s *Guernica*; Anti-Francoism; Labor Movement and Conflict; Bull Fair Poster.

Cómo citar este artículo / Citation: Azanza López, José Javier (2023) “Un “nuevo *Guernica*” desconocido de Agustín Ibarrola: el cartel inédito para la Feria del Toro de Pamplona (1974)”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 381, Madrid, pp. 79-96. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.05>

Introducción

Desde que en 1959 el ciclo taurino de las fiestas de San Fermín se convirtiera oficialmente en la Feria del Toro, la Casa de Misericordia de Pamplona, responsable de su organización, editaba con

¹ jazanza@unav.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0375-7899>

carácter anual un cartel anunciador del festejo. Con tal fin, los miembros de su Comisión Taurina encargaban el original a un acreditado artista, a partir del cual se llevaba a cabo una impresión litográfica que conformaba el cartel.²

La Feria del Toro conoció una primera etapa (1959-1966) de carteles “impresionistas” a cargo de dos especialistas como Andrés Martínez de León y Antonio Casero, cuyos originales sirvieron como trofeo otorgado a la ganadería que presentaba el ejemplar más bravo en la lidia sanferminera. La renovación de la Comisión Taurina en 1966, con la llegada de los arquitectos Fernando Redón y Fernando Nagore, propició un cambio no solo en la estética del cartel, que se abrió a un lenguaje más innovador, sino también en el concepto de propiedad del original, que pasó a manos de la institución al entender el encargo como una inversión patrimonial.

Encargo directo a firmas de renombre, libertad de ejecución, cartel a tono con los tiempos y con capacidad de impactar, y una cierta dosis de polémica por encima del gusto mayoritario del público, fueron los criterios que sentaron las bases del cartel en esta nueva etapa protagonizada, entre otros, por Joaquín Vaquero Turcios, Juan Barjola, José María Cruz Novillo, Francisco Echauz y Remigio Mendiburu. Y a ellos pudieron sumarse, a mediados de los años setenta, Jorge Oteiza y Agustín Ibarrola.

El punto de partida: la invitación a Jorge Oteiza

A finales de 1973, la Casa de Misericordia cursó una invitación a Jorge Oteiza para confeccionar el cartel de la Feria del Toro del año siguiente. Fue el pintor pamplonés Pedro Manterola, amigo personal del escultor guipuzcoano, quien sugirió a la Comisión Taurina su nombre, atendiendo a su categoría y a su reflexión en torno a la tauromaquia, que interpretaba en clave antropológico-estética como revelación mítica del laberinto vasco en su relación torero-minotauro. Una teoría tejida durante décadas³ en la que se entrecruzaban influencias de artistas (Goya, con quien “el toreo se hace arte”, y Picasso, “matador de toros de la pintura” en su papel rupturista de la tradición estética), poetas y literatos (Jorge Luis Borges, Juan Larrea, Rafael Alberti, Camilo José Cela, Rafael Morales), toreros (Belmonte, *Manolete*, Arruza, *Paquirri*) y manifestaciones culturales como el folclore vasco y el arte jondo, sin olvidar las fiestas de San Fermín y su universal encierro.⁴

En carta remitida a Oteiza a Irún el 28 de noviembre de 1973, Ignacio Cía, director de la institución y también pintor, aseguraba que “un grupo de vocales de la Casa está luchando todos los años por conseguir un prestigio artístico en la edición del cartel”, pese a lo cual “aún no hemos conseguido el mejor. El contar con el suyo sería un gran honor”.⁵ Recibida la invitación, Oteiza mostró una predisposición favorable, a lo que sin duda contribuyó, además de su atracción estética por la tauromaquia, el reto que suponía el cartel en su dimensión mural, plástica y comunicadora. De hecho, un par de años antes había definido las cualidades del cartel en su función, significado y significado, haciendo especial hincapié en el concepto de pregnancia, es decir, de captar la

² Una aproximación al cartel de la Feria del Toro en Azanza/Urricelqui, 2006. Azanza, 2022.

³ El universo taurino formaba parte del pensamiento estético de Oteiza ya desde su estancia en Hispanoamérica, como ponen de manifiesto sendas conferencias pronunciadas en Bogotá en marzo y abril de 1946 con motivo del bicentenario del nacimiento de Goya. En este contexto, identifica la esencia del toreo con el “estilo inmóvil” de *Manolete*, a quien vio torear en la plaza de Santamaría el 28 de abril de 1946, convirtiéndose para Oteiza en una figura clave de la identidad de España. El proceso intelectual iniciado con *Manolete* culminará con *Paquirri* y la lectura antropológica de su trágica muerte el 26 de septiembre de 1984. Oteiza, 1997: 91. *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza*, 2006: 91-92, 101-104. Badiola, 2015, I: 96. Pavo, 2020.

⁴ *Barcelona*, 1965, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (AFMJO), Alzuza, FD-17060. *Arte y tauromaquia como laberintomaquia*, 20 de diciembre de 1981, AFMJO, Alzuza, FD-10671. *Encierros de San Fermín*, s.f., AFMJO, Alzuza, FD-17743.

⁵ *Carta de Ignacio Cía Iribarren a Jorge Oteiza*, 28 de noviembre de 1973, AFMJO, Alzuza, FD-3695.

atención del observador a través de un fragmento de imagen que llevase a su interpretación con un esfuerzo no excesivo, pero sí lo suficiente como para sentirse partícipe del descubrimiento.⁶

Acompañado de Cía, visitó a comienzos de 1974 la Casa de Misericordia para conocer de primera mano su colección de carteles taurinos. Mas cuando el encargo parecía encauzado, Oteiza comunicaba su renuncia, aduciendo un exceso de trabajo. Además de varios proyectos de escultura pública en los que trabajó entre enero y junio, en el horizonte se vislumbraba la exposición de la Galería Txantxangorri de Hondarribia/Fuenterrabía, para la que decidió completar varias series que quedaron inconclusas al abandonar la escultura y desarrollar su Laboratorio de tizas.⁷ Con todo, manifestaba su voluntad de firmar el cartel al año siguiente, si su situación personal se lo permitía.

Al recibir la renuncia de Oteiza, Ignacio Cía solicitó al guipuzcoano el nombre de algún artista que pudiera hacerse cargo del cartel, y este recomendó un pintor afin a su escuela y estilo: Agustín Ibarrola.

Agustín Ibarrola: el cartel que no pudo ser

Ibarrola: el arte como compromiso social

Sin obviar sus diferencias ideológicas y estéticas (buen ejemplo de ello son las discrepancias a propósito de la *Exposición de Arte Vasco* en Baracaldo en 1971-72, y de la *Muestra de Arte Vasco Actual* en el marco de los Encuentros de Pamplona del 72),⁸ mantenían Oteiza e Ibarrola [fig. 1] una buena relación personal desde que se conocieron a comienzos de los cincuenta, fruto de su colaboración en diversas iniciativas como la decoración de la basílica de Aránzazu, el Movimiento de la Escuela Vasca mediante la agrupación provincial de artistas (Gaur, Emen, Orain y Danok) y la puesta en marcha de la Escuela Experimental de Arte de Deba,⁹ además de su participación conjunta en acciones asamblearias y reuniones institucionales. No debe extrañar por tanto que Oteiza propusiera como autor del cartel a Ibarrola, a quien elogiaba como ideólogo, pintor, grabador y muralista y animaba a dedicarse a la escultura.¹⁰

Era Agustín Ibarrola un artista de honda preocupación social, puesta de manifiesto ya en la década de 1950 junto a María Francisca Dapena e Ismael Fidalgo, con quienes compartía inquietudes plásticas y políticas en su lucha por las libertades y contra la dictadura. Los tres realizaron exposiciones itinerantes por varios pueblos de Vizcaya coincidiendo con sus fiestas patronales y acompañadas de conferencias, coloquios y lecturas de poemas.¹¹

La marcha de Ibarrola en 1956 a París supuso un paréntesis en la creación de un movimiento de amplia base popular, que volverá a tomar impulso tras su retorno en 1961. Un año más tarde nace Estampa Popular de Vizcaya, en la que aunaron sus esfuerzos Ibarrola, Dapena¹² y Dionisio Blanco, con quienes expusieron también José Ortega y Valentín Ruiz Morquecho, la mayoría de

⁶ *Cartel y pregnancy*, 28 de octubre de 1971, AFMJO, Alzuza, FD-12952.

⁷ Celebrada entre el 20 de agosto y el 30 de septiembre de 1974, la exposición fue un éxito de crítica, público y ventas, y Oteiza recibió el elogio unánime a su arte. *Oteiza. 29 múltiples de la serie religiosa de Aránzazu y 39 esculturas*, 1974. Rodríguez, 2003: 48-50. Muñoa, 2006: 198. Badiola, 2015, II: 913.

⁸ Vadillo, 2019: 380-382.

⁹ En el arranque del proyecto, solo ellos dos mostraron un compromiso firme: Oteiza instaló su vivienda en Deba en septiembre de 1971, e Ibarrola acudía semanalmente a impartir clases de grabado. En agosto de 1972, Oteiza decidió abandonar la Escuela por diferencias con el resto de docentes y por compromisos profesionales, y tras su marcha tampoco continuó Ibarrola. Martínez Gorriarán, 2011: 325-326. Vadillo, 2019: 497-501.

¹⁰ *El nuevo camino del muralismo vasco: Ibarrola y Ariño*, enero de 1952, AFMJO, Alzuza, FD-8507. *Ibarrola y Serrano*, s.f., AFMJO, Alzuza, FD-9473.

¹¹ Macazaga, 2013: 55, 408.

¹² Sobre la figura y obra de María Francisca Dapena en el contexto de Estampa Popular de Vizcaya, véase Makazaga, 2014: 433-450. Lekuona-Mariscal, 2020: 103-115.



Fig. 1. Jorge Oteiza y Agustín Ibarrola en el restaurante Txoko Eder de Bilbao, década de 1970, AFMJO, Alzuza, FD-3096.

los cuales hizo del grabado el medio de expresión para acercar el arte al pueblo.¹³ Se trataba de un movimiento abierto a todos los artistas que “se sintiesen identificados con la reivindicación de todo el arte vasco”, según Ibarrola;¹⁴ de ahí su temática figurativa dedicada al mundo del trabajo que entroncaba con la tradición pictórica vasca, aunque desprovista de su idealización,¹⁵ y a la resistencia antifranquista. Con un carácter abierto de colaboración intelectual, el grupo contó con el apoyo de escritores, poetas y críticos de arte como Carlos Álvarez, Gabriel Aresti, Sabina de la Cruz, Antonio Giménez Pericás, Vidal de Nicolás y Blas de Otero, hermanados por el mismo espíritu crítico hacia el régimen franquista.¹⁶

Desde ese instante, Ibarrola llevará a cabo una combativa labor contra la dictadura, con una fuerza comunicativa más propia de espacios murales que de caballete, dentro del denominado por Bozal “expresionismo épico-social” que eleva su obra a la categoría de epopeya.¹⁷ Buen conferenciante y agudo polemista, su activismo social y compromiso político le supusieron sucesivas condenas en prisión que no impidieron, desde el encierro y la clandestinidad, su denuncia de la violencia y de la falta de libertades¹⁸ y el sometimiento a una estrecha vigilancia policial.¹⁹ Su

¹³ En qué medida consiguieron los grupos de Estampa Popular su objetivo de calar en las clases populares es un tema objeto de debate, dado que los visitantes de sus exposiciones y compradores de sus grabados fueron en su mayoría personas cultas que gozaban de una buena situación económica. Marzo/Mayo, 2015: 265-266. Quizás el cartel fuese entendido en este sentido como un medio idóneo para popularizar arte e ideología.

¹⁴ Angulo, 1978: 176-177. Haro, 2010: 250.

¹⁵ “Mi pintura es figurativa por su condición de describir circunstancias concretas. Informo sobre las relaciones sociales entre los hombres [...] Busco al hombre que se hace a sí mismo en el trabajo, en la fábrica, en el mar y en el caserío. Busco las manos que han venido construyendo y transformando el mundo”, significaba Ibarrola, 1978: s.p.

¹⁶ García-Landarte, 2006: 393-401. Haro, 2010: 179-180. Cearreta-Innocenti, 2017: 157.

¹⁷ Bozal, 1966: 194-197. Vergniolle, 2008: 235-276. Haro, 2010: 367-377. Cearreta-Innocenti, 2017: 155-170.

¹⁸ Ibarrola pintaba en la cárcel a escondidas y sus obras, en fragmentos de sedas y papeles, fueron sacadas clandestinamente y expuestas por toda Europa. Haro, 2010: 197; 2016: 299-316; 2019: 83-92. Ibarrola, 2018: 10. Lorduy-Osés, 2019: 191-240. Su activismo político quedó de manifiesto en la carta dirigida a los artistas de Euskadi el 10 de julio de 1968 desde la prisión vizcaína de Basauri, en la que les pedía su integración en una lucha colectiva “para que nuestro campo cultural sea colaborador de la clase obrera y de las fuerzas de la democracia, venciendo el miedo que alimenta la política del Régimen”. *Carta de Agustín Ibarrola a los miembros de la Escuela Vasca*, 10 de julio de 1968, AFMJO, Alzuza, C-29/11.

¹⁹ Como él mismo señalaba, “el arte es ya en sí una herramienta política y lo que había que hacer era dotarla de un contenido profundo”. Angulo, 1978: 100. Y también: “Creo que no existe el arte por el arte, siempre se adquiere algún tipo de compromiso. Pintar para mí es, ante todo, militar en la vida de la sociedad. Es expresar los problemas de mi

implicación contra la represión no se limitaba a la crónica reciente del País Vasco, sino que su arte criticó igualmente otros sucesos como el fusilamiento del dirigente comunista Julián Grimau en el campo de tiro de Carabanchel en 1963,²⁰ la *Caputxinada* de Sarriá en 1966²¹ y, a nivel internacional, el imperialismo americano y la guerra de Vietnam.²²

La lucha obrera, en la que participó activamente, protagonizaba la mayoría de sus obras a comienzos de los años setenta, convirtiéndose a Ibarrola en un símbolo de militancia política y cultural, y más después de una nueva detención en 1973 tras una conferencia en la Facultad de Medicina de Bilbao en la que se declaró miembro del Partido Comunista de Euskadi (PCE) y pidió la libertad artística y la modificación de las estructuras políticas.²³ En este contexto se produjo el encargo del cartel de la Feria del Toro.

El encargo del cartel de la Feria del Toro

El 22 de enero de 1974, Ignacio Cía enviaba una carta a Agustín Ibarrola a la Galería Mikel-di de Bilbao en su sede de Fernández del Campo 18, en la que exponía con regularidad desde 1965.²⁴ Tras manifestar que era Oteiza quien había sugerido su nombre, le invitaba a firmar el cartel de aquel año, sumándose así a la nómina de artistas que ya lo habían hecho anteriormente; y le rogaba que, en caso de aceptar, notificase cuanto antes las condiciones, dado que urgía su edición²⁵ [fig. 2].

Una semana más tarde se recibía la respuesta afirmativa de Ibarrola, escrita desde su domicilio en la Avda. Zumalacárregui 109-8º B [fig. 3]. En la misma, comunicaba a Cía que ya había comenzado a trabajar en los primeros apuntes del cartel y le rogaba generosidad en el plazo de entrega “para meditarlo y hacerlo en condiciones de que alcance la máxima categoría”, antes de despedirse con su cariñoso recuerdo para Oteiza y su esposa Itziar.²⁶

No pasa desapercibido el declarado interés del pintor en la confección del cartel, movido sin duda por el carácter mural del encargo, en total sintonía con su lenguaje personal, y quizás también por la resonancia internacional que, ligado a unas fiestas universales, lograría su mensaje. Era además el cartel un medio de expresión afín a la cultura visual vasca, no en vano en la segunda mitad del siglo XX carteles y logotipos pusieron imagen en Euskadi a campañas culturales y reivindicativas con las que los artistas ilustraron (y denunciaron) los conflictos del pueblo vasco

pueblo, la vida cultural y social de mi pueblo”. “Ibarrola y su exposición en la Ciudadela”. En: *Diario de Navarra*, 19-V-1978: 13.

²⁰ Haro, 2016: 302-303.

²¹ El 9 de marzo de 1966 se constituyó, en el convento de capuchinos de Sarriá, el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona, una organización que quería vertebrar el movimiento estudiantil al margen del control franquista. La irrupción de la policía y la solidaridad de los monjes convirtieron la convocatoria en un acto de resistencia contra la dictadura que se prolongó durante tres días y fue bautizado con el nombre de *Caputxinada*. Vergniolle, 2008: 173; Bosch, 2018: 40-44. Clavera, Joan/Corominas, Albert/Gabriel, Pere/Jové, Salvador/Lamote de Grignon, Esteve/Mas-Colell, Andreu/Verrié, Pau, 2021.

²² Vergniolle, 2008: 252. Cearreta-Innocenti, 2017: 162.

²³ Así se expresaba Ibarrola en 1973: “La historia del hombre se explica a través del trabajo, y el hombre se hace tal por medio de ese trabajo. Ver al hombre en su dimensión transformadora, tanto de la historia como de la sociedad, es definitivo”. Alonso, 1973: 10, cit. por Barañano, 1988: 216. Y así lo entendía el crítico Martín-Cruz cinco años más tarde, cuando afirmaba que su obra se había convertido en “testimonio de un sector, el trabajador del pueblo vasco, que trata de ser documento de unos hechos desgraciadamente ciertos”. Martín-Cruz, 1978: 26.

²⁴ La Galería Mikel-di abrió sus puertas en 1964 en la calle Ercilla, para trasladarse en 1969 a Fernández del Campo. Con el apoyo financiero primero de la familia Solano y más tarde de la familia Artetxe, su directora Gotzone Echevarría apostó por los artistas del País Vasco, buscando hacer de la galería un referente de la actualidad y convirtiéndose en un lugar de encuentro y debate sobre cultura, arte y política, al igual que lo fue también la Galería Aritza, fundada por Sol Panera en 1973. Macazaga, 2013: 121.

²⁵ *Carta de Ignacio Cía a Agustín Ibarrola*, 22 de enero de 1974, Archivo Personal Agustín Ibarrola (APAI).

²⁶ *Carta de Agustín Ibarrola a Ignacio Cía*, 29 de enero de 1974, Archivo Casa de Misericordia de Pamplona (ACMP), Pamplona, Expediente Feria del Toro 1974.

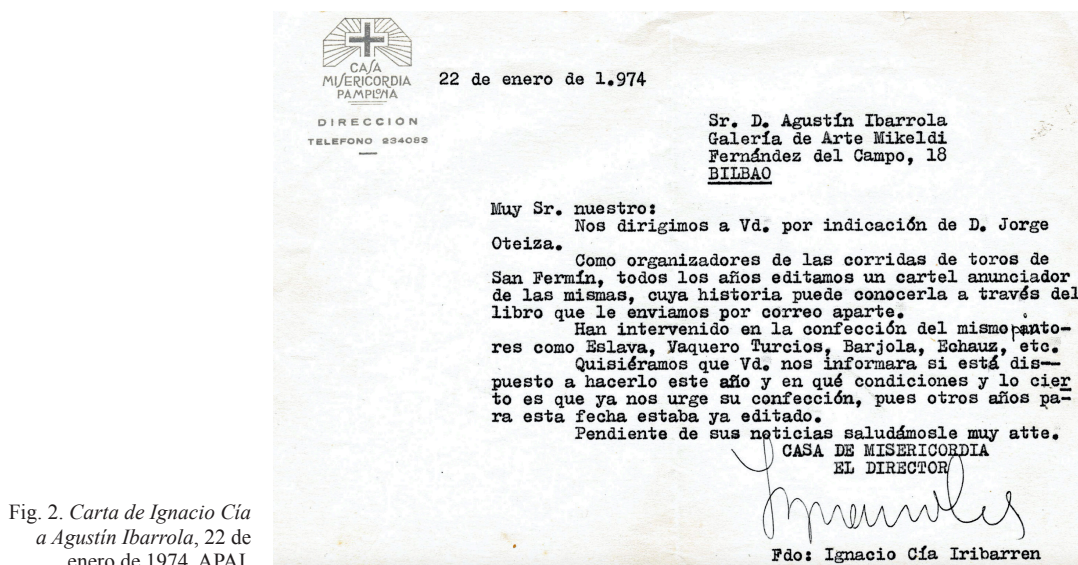


Fig. 2. Carta de Ignacio Cía a Agustín Ibarrola, 22 de enero de 1974, APAI.

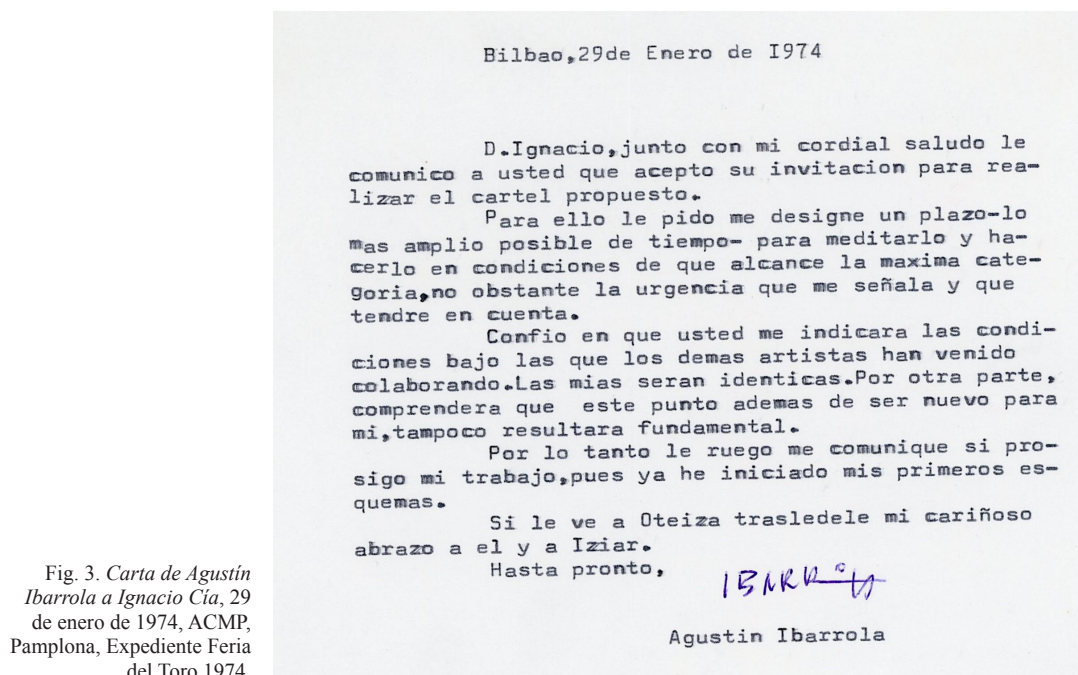


Fig. 3. Carta de Agustín Ibarrola a Ignacio Cía, 29 de enero de 1974, ACMP, Pamplona, Expediente Feria del Toro 1974.

y demostraron su pertenencia a la comunidad. Así queda de manifiesto en la labor desplegada en la Escuela de Arte de Deba²⁷ y en grupos de vanguardia como Ikutze (Bilbao, 1973-74),²⁸ sin ol-

²⁷ A comienzos de los años setenta se confeccionaron en la Escuela numerosos carteles para fiestas populares, homenajes y actividades en ikastolas y centros juveniles. Vadillo, 2019: 504-506.

²⁸ El grupo Ikutze lo formaron José Ibarrola (hijo de Agustín), Montos Maoño, Elena Badía, Aurelio Garrote, Iñaki de la Fuente, Jesús Pastor, José Bayo y Raúl Ortega. El manifiesto exponía su vocación vanguardista en sintonía con el realismo crítico social de Estampa Popular, mostrándose crítico con el arte convencional y con la industria cultural y abogando por la colectividad para hacer frente a la capitalización del arte, desde un posicionamiento marxista anticapitalista. Golvano, 2018: 11-12. Vadillo, 2019: 55.



Fig. 4. Cartel del concierto de Oskorri en Abadiño (1972) y portada del disco de Imanol (1975), ilustrados con *Indarra eta eskubidea* (La fuerza y el derecho) de Agustín Ibarrola. Arte Ederren Bilboko Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao © Agustín Ibarrola, VEGAP, Madrid, 2023.



Fig. 5. Agustín Ibarrola. *Cartel para pedir la readmisión de los 40 trabajadores despedidos de SENER* (1978); *Cartel conmemorativo del 45 aniversario del PCE* (1980). Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz © Agustín Ibarrola, VEGAP, Madrid, 2023.

vidar las aportaciones de artistas como Dionisio Blanco, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Néstor Basterretxea, Mari Puri Herrero, Vicente Ameztoy, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta o Carlos Zabala.²⁹

Del potencial comunicador del cartel era consciente Ibarrola, algunos de cuyos dibujos clandestinos sirvieron como carteles de sus exposiciones europeas, caso de *Ibarrola. Dessins de la prison* (París, Galerie Epona, 1962-63, itinerante por Bélgica y Alemania). Con posterioridad, sus grabados ilustrarán espectáculos como el concierto del grupo musical Oskorri en Abadiño (febrero de 1972),³⁰ protagonizado por una asamblea de trabajadores de espaldas al espectador, que volverá

²⁹ Golvano, 2018: 7, 9, 17. Macazaga, 2013: 69, 123-124, 152-153, 330. Vadillo, 2019: 42, 67, 69, 71, 360, 578, 610-611.

³⁰ Concierto que finalmente no se celebró, y cuyo cartel anunciador venía ilustrado por *Indarra eta eskubidea* (La fuerza y el derecho), grabado de Agustín Ibarrola incluido en el poemario *Euskal Harria* (Piedra Vasca) del poeta vasco Gabriel Aresti, publicado en 1967. Bilbao, 2015: 374-375.

a emplearse en 1975 como portada del disco *Herriak ez du barkatuko!* (¡El pueblo no perdonará!) del cantautor Imanol [fig. 4]. Y firmará también logos y carteles de formaciones acordes con su posicionamiento social y militancia política, como el logotipo reivindicativo de amnistía con el que felicitó el año 1977 Comisiones Obreras de Euskadi, el cartel anunciador de su Primer Congreso (Bilbao, 19-20 de marzo de 1977, acto prohibido por el Gobierno central), el cartel para pedir la readmisión de los 40 trabajadores de la empresa SENER despedidos a raíz de su participación en la huelga general por la amnistía de mayo de 1977 y el cartel conmemorativo del 45 aniversario de la fundación del PCE celebrado en 1980 [fig. 5].³¹

Con la premura impuesta por el calendario, Ignacio Cía respondía a Ibarrola el 31 de enero celebrando su aceptación e informándole del habitual *modus operandi* consistente en el envío de dos o tres bocetos, de entre los cuales la Comisión Taurina seleccionaba el definitivo, por cuya confección el artista percibía entre 20.000 y 40.000 pts.³²

El 14 de febrero tiene lugar la respuesta de Ibarrola [fig. 6], disculpándose por su silencio, debido a la inauguración de una exposición en Barcelona una semana atrás.³³ Con todo, lanzaba un mensaje tranquilizador al asegurar que el cartel se encontraba muy avanzado y podría entregarlo a final de mes. Pasaba por alto la condición de presentar tres bocetos para su selección, por cuanto “resulta inadecuada para una colaboración valiosa de un artista”; admitía que el precio del original alcanzaba cifras muy superiores en el mercado del arte, si bien aceptaba la cantidad estipulada; y subrayaba su atracción por el proyecto: “Sigo trabajando en el cartel [...] y ahora, independientemente de que lo acepten o no, me encuentro con la realización de una obra que me interesa desde el punto de vista creativo”.

Esta última frase resulta explícita del posicionamiento de Ibarrola, quien, por una parte, introduce de lleno el cartel pamplonés en el proceso creador de los “nuevos *Guernicas*” en el que se encontraba inmerso; y, por otra, alude a su posible rechazo, consciente de que el suyo no iba a ser un cartel festivo al uso. Por ello, lanza una reflexión en voz alta acerca del reto que suponía aceptar los nuevos caminos del arte en su compromiso ético y estético: “Si mi trabajo del cartel no les agradase yo lo sentiría. En tal caso, me devolverían la obra sin que se sintieran obligados bajo concepto alguno. Creo que ello sería el riesgo que debemos correr ante el empeño de cualquier superación, de cualquier intento de establecer nuevas categorías y de actualizarnos”.³⁴

Cuatro días más tarde, Cía respondía a Ibarrola aceptando sus criterios, por cuanto desde la Comisión Taurina confiaban en el acierto del artista y en que no sería necesario proceder a la devolución de la obra, si bien entendían razonable el hacerlo en caso de que no se adaptase a su función anunciadora de la Feria del Toro.³⁵

El boceto de Ibarrola [fig. 7] fue recibido a comienzos de marzo de 1974.³⁶ Así lo confirmaba Ignacio Cía en su carta de 7 del corriente, en la que felicitaba al artista “por el impacto causado” por el cartel, a la vez que apuntaba las dificultades de su aprobación, pues “dada la polémica suscitada, debe decidir la Junta sobre ese asunto de cuya resolución le tendré al corriente”.³⁷ La polémica estaba plenamente justificada: era un cartel desprovisto de anécdota, elaborado en un lenguaje directo y con economía de medios, una obra cuasi esquemática pero de gran vigor, en la que sobre un fondo neutro carente de referencias espaciales (el espacio nunca será en Ibarrola

³¹ Iriarte, 1995: 408. Gándara, 2006: 127; Vadillo, 2019: 68-69.

³² *Carta de Ignacio Cía a Agustín Ibarrola*, 31 de enero de 1974, APAI.

³³ Se trataba de la exposición *Arcadi Blasco y Agustín Ibarrola* que acogió la Sala Gaudí de Barcelona del 7 de febrero al 3 de marzo de 1974. Camps, 1974: 12-13.

³⁴ *Carta de Agustín Ibarrola a Ignacio Cía*, 14 de febrero de 1974, ACMP, Pamplona, Expediente Feria del Toro 1974.

³⁵ *Carta de Ignacio Cía a Agustín Ibarrola*, 18 de febrero de 1974, APAI.

³⁶ Refiere José Ibarrola, hijo de Agustín, que ni su padre ni él recuerdan este episodio biográfico y desconocen el paradero del boceto del cartel de la Feria pamplonesa. Tan solo se ha conservado una reproducción fotográfica en el Archivo de la Casa de Misericordia de Pamplona, de la que me he servido en este trabajo.

³⁷ *Carta de Ignacio Cía a Agustín Ibarrola*, 7 de marzo de 1974, APAI.

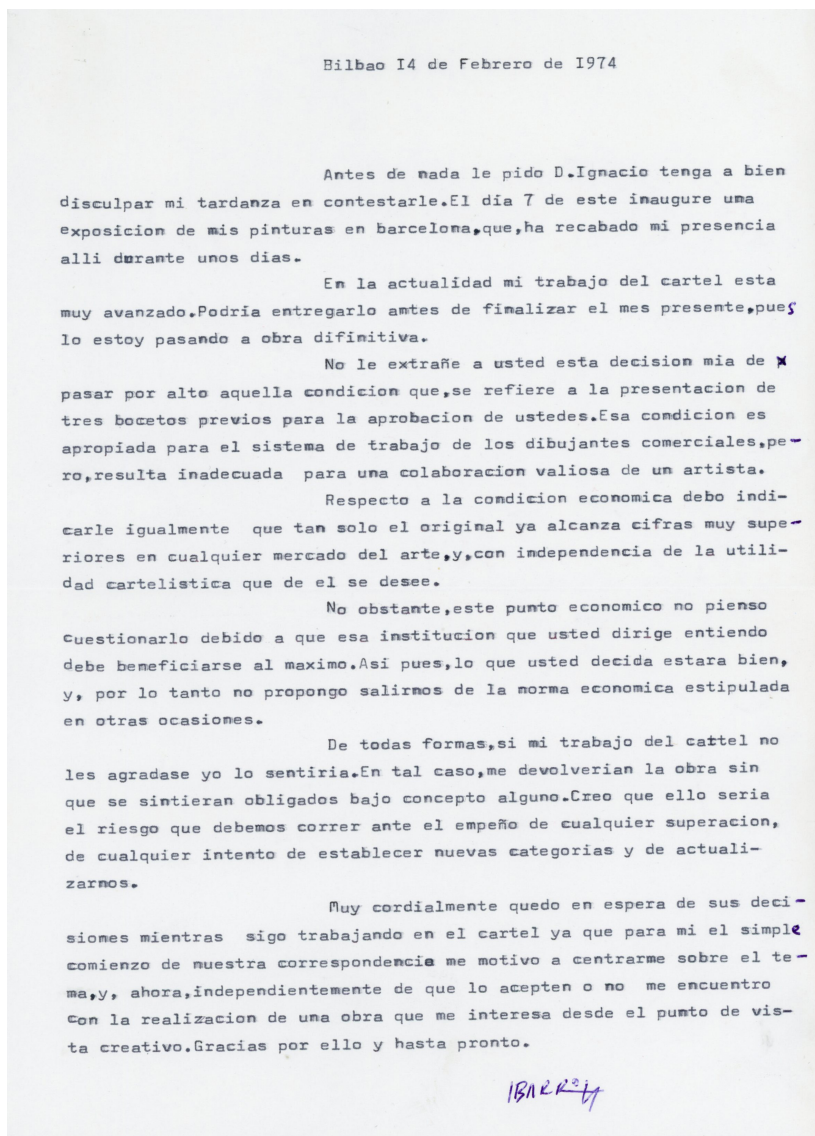


Fig. 6. Carta de Agustín Ibarrola a Ignacio Cía, 14 de febrero de 1974, ACMP, Pamplona, Expediente Feria del Toro 1974.

naturalista, sino conceptual)³⁸ plasmaba, en extraordinaria síntesis, los dos elementos en torno a los cuales giraba en aquel momento su universo creador: el *Guernica* y la lucha obrera.³⁹

***Guernica* y lucha obrera: claves de un cartel reivindicativo, que no festivo**

La parte superior del boceto quedaba reservada a la cabeza del toro del *Guernica*. Con ello Ibarrola, además de vincular iconográficamente el cartel al fin que lo justificaba y asumir los valores atribuidos al manifiesto picassiano, cuya presencia constituía en sí misma una provocación política, reafirmaba su intensa relación con el símbolo universal del pintor malagueño; una relación que le había llevado a componer desde una década atrás los “nuevos *Guernicas*” de Euskadi

³⁸ Al disponer tan solo de una copia en blanco y negro, no es posible precisar si el boceto estaba policromado.

³⁹ Guasch, 1985: 234-238.



Fig. 7. Boceto de Agustín Ibarrola para el cartel de la Feria del Toro de Pamplona, marzo de 1974, ACMP, Pamplona, Expediente Feria del Toro 1974. Copia del original perdido.

e introducir en sus grabados citas visuales a la obra, con un mensaje ideológico condensado en el lema: “Ayer Gernika... Mañana todo Euskadi”, directo, efectivo y pleno de significado identitario en el clima de movilizaciones que recorría el País Vasco.⁴⁰ No será el único artista vasco en invocar el *Guernica* como seña de identidad, por cuanto también lo hicieron Blanco y Zumeta y el propio

⁴⁰ García, 2014: 287. Cearreta-Innocenti, 2017: 163. Robles, s.a.: s.p.



Fig. 8. Agustín Ibarrola. *Guernica*, ca. 1977. Arte Ederren Bilboko Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao © Agustín Ibarrola, VEGAP, Madrid, 2023.

Oteiza en diversos escritos y conferencias,⁴¹ por no hablar de su “apropiación” por diversos colectivos como el sindicato LAB y las Gestoras Pro Amnistía en sus logos y carteles reivindicativos.⁴²

Hitos de la representación ibarroliana del *Guernica* fueron *Guernica 66* (1966), que compuso treinta años después del inicio de la Guerra Civil,⁴³ y el mural de las fiestas del barrio madrileño de Portugalete en 1976 junto a los Artistas Plásticos de Madrid, a los que sumaba su activismo para el traslado del lienzo a la población vizcaína (“*Guernica*, Gernikara”, el *Guernica* para Gernika) a través de artículos de opinión,⁴⁴ cartas dirigidas a organismos e instituciones⁴⁵ y foros de debate como el mantenido con Josep Renau en Valencia en 1977 bajo el auspicio de la revista *Cuadernos para el diálogo*.⁴⁶

Esta reflexión de Ibarrola, de la que forma parte el inédito cartel pamplonés, culminará con *Guernica* (ca. 1977) [fig. 8], gran mural (2 × 10 metros) a modo de friso narrativo compuesto por diez óleos sobre lienzo en el que reinterpretaba algunos de los motivos icónicos del original, junto a elementos formales característicos de su producción como las tramas geométricas que organizan la composición, metáfora visual del “enrejado” con el que denunciaba el clima de opresión de la dictadura franquista, a lo que sumaba el color rojo que intensificaba su dramatismo.⁴⁷ El mural fue presentado en la Sala Gris del Museo de Bellas Artes de Bilbao en noviembre de 1977 (con posterioridad itineró a Pamplona⁴⁸ y Vitoria), y de nuevo en la Sala Gris dos años más tarde, si bien en este caso solo parcialmente; y no hay certeza de que se exhibiera en la exposición homenaje a Picasso con motivo del centenario de su nacimiento celebrada en noviembre de 1981 en la Sala de Arte de la Caja Laboral Popular de Bilbao, que constituirá el epílogo a quince años de actos en torno al mensaje y significado del legado picassiano en clave de libertad del pueblo vasco.⁴⁹

⁴¹ Sirvan a modo de ejemplo *El Guernica pertenece a los vascos* (noviembre de 1966), *¿A quién pertenece el Guernica?* (1968), *El Guernica de Picasso* (1968), *Propuesta de violencia cultural en defensa del Guernica Gernikara* (septiembre de 1981) o *Sobre la colocación del Guernica* (s.f.), en el que disiente de la idea de emplazar la obra en el Museo Reina Sofía.

⁴² Majuelo, 2000. Sobre los valores identitarios que asumen tanto el bombardeo como el lienzo picassiano en la sociedad vasca, véase Mees, 2007: 529-557; 2012: 407-429, quien concluye que “Gernika tiene un potencial simbólico no alcanzado probablemente por ningún otro símbolo en el imaginario nacionalista, proyectándose su mensaje mucho más allá de los sectores del nacionalismo vasco”.

⁴³ Angulo, 1978: 97.

⁴⁴ Guasch, 1977: 37-38. Ibarrola, 1977: 2; 1979: 32.

⁴⁵ Como las enviadas en 1978 a la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco, a la Dirección General del Patrimonio Artístico, a Comisiones Obreras de Euskadi y a la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid, con cuyos miembros colaboraba. Macazaga, 2013: 206. García, 2014: 287-294. Echevarría, 2019: 260-261.

⁴⁶ Moure/García, 1977: 75.

⁴⁷ Angulo, 1978: 335-336. Robles, s.a.: s.p.

⁴⁸ La exposición *20 años en la pintura de Ibarrola* se inauguró el 17 de mayo de 1978 en los Pabellones de Arte de la Ciudadela de Pamplona. “Ibarrola y su exposición en la Ciudadela”. En: *Diario de Navarra*, 19-V-1978: 13. Martín-Cruz, 1978: 26. Alzuri, 2022.

⁴⁹ Como significa García (2014: 281-296): “Durante la dictadura y después de ésta, el *Guernica* devino símbolo no sólo de una búsqueda desesperada por la libertad perdida sino también de una búsqueda de identidad por parte del pueblo vasco”, reconociendo el papel desempeñado por Ibarrola y por la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid.

Tras quedar depositado en su caserío de Oma (Kortezubi, Vizcaya) durante cuatro décadas,⁵⁰ la incorporación del *Guernica* de Ibarrola a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao a raíz de su adquisición en la feria ARCOmadrid 2021, y la exposición organizada al efecto (octubre 2021-septiembre 2022), han resultado claves para comprender el valor simbólico del mural en su época y contexto, enmarcándolo en la lucha del pueblo vasco durante el franquismo.⁵¹

Junto al toro del *Guernica*, el boceto pamplonés mostraba en su mitad inferior un grupo de figuras, colectivo y anónimo, que avanzaba brazos y puños en alto, con un lenguaje constructivista de formas geométricas identificadas morfológicamente con una estética vasca, que otorga al conjunto sensación de agresividad. A ello contribuyen asimismo los violentos escorzos y las poderosas diagonales con las que construye la sintética composición, elemento esencial en su gramática visual presente ya en su temprana temática obrera [fig. 9] y al que no resultan ajenos los ecos de la pintura de Aurelio Arteta, del muralismo mexicano e incluso del cine expresionista.⁵²

Conviene recordar que, como significaba en su carta de 14 de febrero, Ibarrola exponía por esas mismas fechas en la Sala Gaudí de Barcelona un conjunto de obras con vocación mural y fuerte carga social en las que adquiría protagonismo el mundo del trabajo ligado a sus aspectos reivindicativos: asambleas, huelgas y manifestaciones obreras.⁵³ En ellas, el obrero aparece como un ser colectivo y solidario al que nada ni nadie puede detener en su objetivo de alcanzar el reconocimiento de sus derechos laborales: “Ibarrola pretende que su arte sea directamente útil, herramienta, ilustración y cartel, un proyectil cargado de rabia”, significaba Corredor-Matheos,⁵⁴ en una alusión explícita al valor mural que adquiría su obra, convertida en un alegato contra los instantes finales de la dictadura⁵⁵ [fig. 10].

Ibarrola configuró, mediante la depurada síntesis formal de una figuración expresionista de gran fuerza visual, un imaginario disidente destinado a la reivindicación obrera.⁵⁶ En este período el pintor vizcaíno asumía tal posicionamiento estético e ideológico en muestras como la *Exposición de Arte Vasco* de Baracaldo de 1972 (conocida como “La Indiscriminada”), la *Muestra de Arte Vasco Actual* coordinada por Santiago Amón en el marco de los *Encuentros de Pamplona* del 72,⁵⁷ y las exposiciones *Agustín Ibarrola: óleos, ceras, relieves y grabados* (Madrid, Galería Anne Barchet, mayo de 1973) con presentación de Moreno Galván,⁵⁸ y *Agustín Ibarrola* (Santander, Sala Besaya, diciembre de 1974) con textos del poeta Joaquim Horta.⁵⁹

No pasa desapercibido en el grupo de manifestantes el gesto de los brazos y puños en alto, uno de los símbolos de mayor fuerza en la obra ibarroliana y de gran calado visual en la sociedad vasca. En la dialéctica gestual del movimiento político y social de Euskadi, el puño en alto como símbolo de lucha, resistencia y unidad se hará presente tanto en la calle como en la “señalética”, caso

⁵⁰ Refiere a este respecto Robles (s.a.: s.p.) que “la llegada del lienzo de Picasso a Madrid en septiembre de 1981, y su posterior instalación en el Casón del Buen Retiro, dejaban como única salida posible unirse a los homenajes al artista y plegar el mural articulado”. Así lo hizo Ibarrola, hasta la recuperación del mural en 2021. Alzuri, 2022.

⁵¹ La compra del *Guernica* de Ibarrola, presentado en ARCO por la Galería José de la Mano, valorado en 300.000 €, fue posible gracias a la aportación del Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao, patronos institucionales de la Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao.

⁵² Agirre/Garmendia/Martínez, 1991:16.

⁵³ “Hay una evidente acritud en esta pintura de cierta apariencia cartelística, con la que el artista reacciona contra un mundo que ha conocido bien y le ha herido en su condición de hombre-máquina unas veces y de máquina-hombre otras”. Gutiérrez, 1974: 45.

⁵⁴ Corredor-Matheos, 1991: 169-170.

⁵⁵ En el carácter mural de la obra de Ibarrola insiste Barañano cuando significa que muchas de sus imágenes se han convertido en “logotipos” de la lucha contra el franquismo, llegando a ser utilizadas como pintadas callejeras y como carteles. Barañano, 1988: 212. Afirma en este sentido Bonet que, más allá de su valor ideológico, su obra lo convierte en uno de los principales definidores de una estética vasca moderna. Bonet, 1987: XXXV.

⁵⁶ Golvano, 2018: 52.

⁵⁷ Vadillo, 2009: 667-682; 2019: 576.

⁵⁸ Veía el crítico de arte en su temática actual “la fábrica, el alto horno, las multitudes de obreros metalúrgicos que entran y salen de los inmensos edificios”. Moreno Galván, 1973: 53. *Ibarrola. Exposición de óleos, ceras, relieves y grabados*, 1973: s.p.

⁵⁹ Lorduy-Osés, 2018: 133-135.



Fig. 9. Agustín Ibarrola. *Obrero arengando*, 1964. Arte Ederren Bilboko Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao © Agustín Ibarrola, VEGAP, Madrid, 2023.

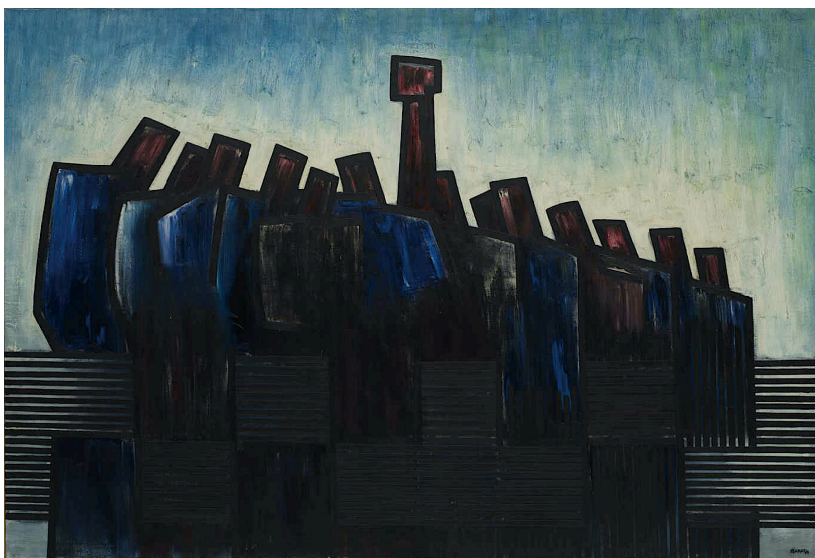


Fig. 10. Agustín Ibarrola. *Unión*, 1973-1975. Museo Artium. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Vitoria-Gasteiz. 02/464 © Agustín Ibarrola, VEGAP, Madrid, 2023.

del cartel *Euskadi en la Bienal 76* para la Bienal de Venecia, el logo diseñado en 1977 por Oteiza para el partido político EIA (Euskal Iraultzarako Alderdia), los logos de Jarrai (organización juvenil de Herri Batasuna), HASI (Herri Alderdi Sozialista Iraultzailea, partido ilegal considerado como el brazo político de ETA) y KAS (Koordinadora Abertzale Sozialista, órgano colectivo de la izquierda abertzale), el cartel del *Gudari Eguna* de 1982⁶⁰ y las campañas reivindicativas para la liberación de los presos políticos vascos [fig. 11]. Hay incluso quien, en medio de semejante

⁶⁰ Casquete, 2012: 353, 356. Pablo, 2012: 655-657. Fernández, 2013; 2015. Lekuona-Mariscal, 2021: 165-182. En el contexto más amplio de los diferentes grupos de Estampa Popular, el valor de la colectividad puño en alto como imagen de las protestas obreras y estudiantiles es analizado por Marzo/Mayayo: 2015: 263-264.



Fig. 11. Cartel *Euskadi* en la Bienal 76 de Venecia (mitad derecha), logotipos de EIA, Jarrai, HASI, KAS, cartel del *Gudari Eguna* de 1982.

imaginario visual, pudo interpretar el cartel de Eduardo Chillida para la sede de Bilbao del Mundial 82, con el despeje de puño de un portero, desde una ambivalente lectura deportivo-política.

Recupero en este punto su gran mural *Guernica* para recordar que “Ibarrola vincula los motivos picassianos con sus iconografías características, las cuales se erigen en imágenes simbólicas con las que refiere a masas de obreros, al pueblo, la fuerza represora y la cancelación de toda libertad”.⁶¹ Todo ello resultaba perfectamente reconocible en su boceto para el cartel de la Feria del Toro, con sus figuras obreras entrelazadas en un cuerpo común preparado para la lucha (“entrelazado lineal” en expresión de Barañano,⁶² “trenzado de un cesto” según el propio Ibarrola).⁶³ No existe la mínima concesión etnográfica que permita identificar en la masa a las peñas sanfermineras en el tendido de Sol de la plaza o al grupo de corredores entonando el tradicional cántico a san Fermín instantes antes del encierro. El elemento de denuncia estaba tan ligado a su producción que la única interpretación posible era la política: se trataba de una multitud de trabajadores reivindicando sus derechos. El cartel festivo y taurino se transformaba, por obra y gracia de Ibarrola, en un manifiesto visual en contra del franquismo y a favor de la clase obrera.⁶⁴

La decisión de la Comisión Taurina: contexto histórico y responsabilidad ciudadana

Así lo entendieron los miembros de la Comisión Taurina cuando contemplaron el boceto de Agustín Ibarrola. Conviene no perder de vista el contexto. Todavía resonaban en la ciudad los ecos de los Encuentros de Pamplona de 1972, en los que la política desempeñó un papel de primer orden en su “desencuentro” con la cultura, como bien sabía el propio Ibarrola, quien retiró su obra de la *Muestra de Arte Vasco Actual* en solidaridad con Dionisio Blanco, cuyo *Proceso de Burgos* (1970) fue apartado por tratarse de un “tema directamente político”.⁶⁵ Desde comienzos de la década se sucedían las protestas obreras por todo el país,⁶⁶ con especial incidencia en Navarra, que en

⁶¹ Robles, s.a.: s.p. Alzuri, 2022. No falta entre estas imágenes un grupo de figuras desarmadas y con los brazos en alto, en el que se incluyen mujeres y niños, de espaldas al espectador y frente a un paredón, así como una figura con los brazos en alto, uno con el puño cerrado y otro con el símbolo de la victoria.

⁶² Barañano, 1988: 190.

⁶³ Agirre/Garmendia/Martínez, 1991: 34.

⁶⁴ Y asumía sin duda los valores de las pintadas reivindicativas de los murales callejeros que asocia Guasch a la obra del artista vizcaíno, para concluir que “Ibarrola o, mejor dicho, la forma de hacer de Ibarrola ha superado, en tal sentido los límites de la propia realidad para pasar a desempeñar una función verdaderamente social”. Guasch, 1985: 238.

⁶⁵ Guasch, 1985: 164-169. Vadillo, 2009: 667-682. Palacios, 2015: 53-66.

⁶⁶ Según *The Washington Post*, en 1974 se registraron en España 2.196 paros, que afectaron a 669.861 trabajadores

1973-74 era la cuarta provincia más conflictiva en el conjunto del estado,⁶⁷ y que culminarán en la "galerna de huelgas" contra el franquismo (1975-76), en un proceso que identificó la lucha obrera con la lucha antifranquista.⁶⁸ Y el clima de tensión había aumentado en los últimos meses de 1973 con una escalada de violencia sin precedentes en la que ETA perpetró seis atentados terroristas, entre ellos el que costó la vida al presidente del Gobierno, el almirante Luis Carrero Blanco, el 20 de diciembre en Madrid. La respuesta del régimen será la ejecución, en septiembre de 1975, de cinco condenados a muerte por terrorismo, tres militantes del FRAP y dos de ETA, en los que serán los últimos fusilamientos del franquismo.

Justo cuando la dictadura agonizaba y se intensificaba la presión policial, el cartel de Ibarrola significaba una verdadera provocación en una "ciudad caliente" como Pamplona, al punto de hacer peligrar sus fiestas de San Fermín. Los miembros de la Comisión Taurina eran conscientes de ello, de manera que, en la sesión celebrada el 14 de marzo, acordaron desestimar la obra para evitar cualquier conflicto o desorden social, en una decisión en la que primó la responsabilidad ciudadana por encima del interés patrimonial.⁶⁹ Cuatro días más tarde, Ignacio Cía comunicaba al artista vizcaíno que, "aun reconociendo sus méritos artísticos, el criterio de la Junta, en mayoría, ha sido que su obra no es la más adecuada para anunciar la Feria del Toro, por lo que procedemos a devolverle el cuadro que nos remitió", lamentando "que su magnífica pintura no sirva a los fines previstos".⁷⁰

Epílogo: las razones del rechazo del cartel de Ibarrola

La respuesta oficial enviada por Cía a Ibarrola dejaba entrever que no fueron criterios artísticos los que motivaron el rechazo del cartel, aunque no entraba en detalles de las razones que condujeron a la Casa de Misericordia a tomar la decisión. Sí lo hará en cambio en sendas cartas remitidas a Ibarrola y Oteiza. Ambas poseen aspectos en común, comenzando por desmarcarse de la correspondencia oficial, dado que no las firma como director de la institución sino a título personal; y son manuscritas y no mecanografiadas, por lo que resultan menos protocolarias, a lo que contribuye el empleo de expresiones como "admirado don Agustín", "distinguido amigo", "le admiro", "le brindo mi amistad", ajenas al discurso institucional. Incluso se permite licencias onomatopéyicas que refuerzan el tono de confianza. En definitiva, es el artista en conversación con otros colegas a los que respeta y valora, y no el director de la Casa de Misericordia, quien escribe estas cartas.

La primera lleva fecha de 18 de marzo de 1974, coincidiendo con la notificación oficial del rechazo, y va dirigida a Ibarrola. En la misma le transmite su opinión personal sobre el cartel, que elogia en su realización plástica, y no puede por menos que lamentar la decisión de la Junta, si bien justifica su postura en consideración a la reacción que habría generado:

Admirado Don Agustín: lamento de verdad que la decisión de la Junta, en su mayoría, haya sido la de no publicar el cartel. Sinceramente le doy mi opinión: la obra tiene una gran fuerza y es agresiva. Este es su mérito aparte de estar muy bien tratada. No obstante, es excesivamente polémica para que la Junta se decidiera a publicarla en el momento actual. ¿Se imagina Vd. a la Junta de la Casa de Misericordia de Bilbao publicando este cartel? Quisiera que Vd. lo comprendiera, aunque yo comprendo su disgusto actual. Confío en su comprensión y espero saludarle personalmente en alguna próxima ocasión.⁷¹

y supusieron la pérdida de 19,7 millones de horas de trabajo. López, 2009: 257.

⁶⁷ Iriarte, 1986: 271-315; 1995; 1999: 105-121. Pérez, 2012-2013: 123-154; 2019: 390-409.

⁶⁸ Sartorius/Sabio, 2007: 73-95. Iriarte, 1995: 290-293.

⁶⁹ *Acta de la sesión celebrada el 14 de marzo de 1974*, ACMP, Pamplona, Libros de autos, n. 42, A/42, fol. 27r.

⁷⁰ *Carta de Ignacio Cía a Agustín Ibarrola*, 18 de marzo de 1974, APAI.

⁷¹ *Carta personal de Ignacio Cía a Agustín Ibarrola*, 18 de marzo de 1974, APAI.

La segunda carta tiene como destinatario a Oteiza, quien el 14 de noviembre de 1974 rechazaba una nueva invitación para confeccionar el cartel del año siguiente, alegando que atravesaba una crisis personal y ligando su suerte a la de Ibarrola, pues a su juicio ninguno de los dos servía como firma del cartel de la Feria por razones derivadas de su mensaje e interpretación.⁷² Y es muy probable que así fuera, porque en sus escritos de este período, el escultor establece una correlación entre arte, tauromaquia y política para concluir que la táctica de las fuerzas de izquierda era avanzar “en frente común, no dividido como acostumbramos [...] Todo lo que es lucha contra algo se compone de estrategia y táctica. La política que no avanza, estorba”.⁷³ ¿Cómo no ver, en el discurso oteiciano, un marcado paralelismo con el cartel ibarroliano, en el que era el colectivo obrero el que avanzaba?

En la misma dirección apuntaba Cía en su contestación a Oteiza el 18 de noviembre, en la que, tras desearle una pronta recuperación, reconocía el valor plástico del cartel de Ibarrola y lamentaba que no hubiese quedado en poder de la institución:

Si le soy absolutamente sincero le diré que lo de Ibarrola lo sentí profundamente. La obra era buenísima y habría causado un gran impacto. Pienso que aun en el caso de que no se hubieran decidido a publicarla se deberían haber quedado con la obra. También es cierto que comprendí las dificultades que pusieron. Pero me gustó tanto que me hubiera quedado yo con ella, aunque fuera un esfuerzo económico. Ya siento don Jorge que no nos haga el cartel, como sentí lo de Ibarrola a quien, aunque no piense como él, le admiro. ¡Pues buenos estaríamos si todos pensáramos igual! ¡Beee!⁷⁴

Los testimonios de Ignacio Cía a Ibarrola y Oteiza cierran este desconocido pasaje biográfico de ambos artistas. Por distintas razones, ninguno de ellos llegó a firmar el cartel de la Feria del Toro de Pamplona, que posiblemente habría escrito una página de resultado incierto en caso de haberlo hecho; pero, a su vez, habría elevado el valor patrimonial de la colección de la Casa de Misericordia con dos obras que se contarían entre lo más selecto de su galería taurina. Finalmente, el encargo del cartel de 1974 recayó en Pedro Manterola, de manera que, quien propició el rico debate al proponer el nombre de Oteiza, lo acabaría cerrando.⁷⁵ Medio siglo después, quede por escrito la memoria de aquel episodio que recupera y da a conocer un “nuevo *Guernica*” en la producción de Agustín Ibarrola.⁷⁶

BIBLIOGRAFÍA

- Agirre, Imanol/Garmendia, Carmen/Martínez, Carlos (1991): *Ibarrola 1948-1991*. San Sebastián: Museo de San Telmo.
- Alonso, José R. (1973): “El mundo del trabajo reflejado en el arte (con Agustín Ibarrola)”. En: *La Hoja del Lunes*, Bilbao, 5-III-1973, p. 10.
- Alzuri, Miriam (2022): “Agustín Ibarrola: la construcción de una pintura ‘ambiciosamente contemporánea’”. Conferencia impartida en el Museo de Bellas Artes de Bilbao el 21 de febrero de 2022. En: <https://www.youtube.com/watch?v=v4iRNcg2P6I> [Consulta: 19 de junio de 2022].
- Angulo, Javier (1978): *Ibarrola. ¿Un pintor maldito? Arte vasco de posguerra. 1950-1977 de Aranzazu a la Bienal de Venecia*. San Sebastián: Haranburu.
- Azanza, José Javier (2022): *El arte al servicio de la fiesta. La Casa de Misericordia y el cartel de la Feria del Toro (1959-2022)*. Pamplona: Casa de Misericordia.

⁷² “Ya vio usted cómo tampoco sirvió lo que Ibarrola hizo, tampoco serviría lo que yo pudiera hacer”. *Carta de Jorge Oteiza a Ignacio Cía*, 14 de noviembre de 1974, AFMJO, Alzuza, FD-18085.

⁷³ *Sobre tauromaquia*, 1980, AFMJO, Alzuza, FD-7629. *Agoramaquia y tauromaquia*, s.f., AFMJO, Alzuza, FD-10665.

⁷⁴ *Carta de Ignacio Cía a Jorge Oteiza*, 18 de noviembre de 1974, AFMJO, Alzuza, FD-18086.

⁷⁵ “Cartel de Pedro Manterola para la Feria del Toro 1974”. En: *Diario de Navarra*, 11-IV-1974: 20.

⁷⁶ Deseo expresar mi mayor gratitud a las siguientes personas e instituciones por su ayuda y colaboración en el transcurso de esta investigación: José Ibarrola; Beatriz Itoiz (Casa de Misericordia de Pamplona); Borja González Riera (Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza); Arte Ederren Bilboko Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao; Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz; Museo Artium. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Vitoria-Gasteiz.

- Azanza, José Javier/Urricelqui, Ignacio Jesús (2006): *El cartel de la Feria del Toro de Pamplona. Arte diseño y tauromaquia*. Pamplona: Casa de Misericordia.
- Badiola, Txomin (2015): *Oteiza. Catálogo razonado de escultura. Volumen I. Obra figurativa. Volumen II. Obra abstracta*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.
- Barañano, Kosme M. de (1988): “El monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder (1)”. En: *KOBIE. Serie Bellas Artes*, V, pp. 189-232.
- Bilbao, Mikel, (2015): *Mensajes desde la pared. Carteles en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1886-1975)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- Bonet, Juan Manuel (1987): “A propósito de unos dibujos de Ibarrola”. En: *Ibarrola* [Cat. Exp.]. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, pp. XXXV-XXXVII.
- Bosch, Pere (2018): “Memòria de la Caputxinada”. En: *Revista de Girona*, 308, pp. 40-44.
- Bozal, Valeriano (1966): *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Camps, Teresa (1974): “Agustín Ibarrola y Arcadi Blasco en Barcelona”. En: *Batik*, 5, pp. 12-13.
- Casquete, Jesús (2012): “Eusko Gudariak”. En: *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*. Madrid: Tecnos, pp. 345-356.
- Cearreta-Innocenti, Alice (2017): “Estampa Popular de Vizcaya. La creación plástica como instrumento de acción política”. En: *Archivo Español de Arte*, XC, 358, pp. 155-170.
- Clavera, Joan/Corominas, Albert/Gabriel, Pere/Jové, Salvador/Lamote de Grignon, Esteve/Mas-Colell, Andreu/Verrié, Pau. (2021): *Quan el franquisme va perdre la universitat. El PSUC i el Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona (curs 1965-1966)*. Barcelona: Editorial Base.
- Corredor-Matheos, José (1991): “El realismo con orillas de Agustín Ibarrola”. En: Agirre, Imanol/Garmendia, Carmen/Martínez, Carlos (coms.), *Ibarrola (1948-1991)*. San Sebastián: Museo de San Telmo, pp. 169-170.
- Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Poesía* (2006): (Ed. Gabriel Insausti). Alzuza: Fundación Museo Oteiza Museo Fundazioa.
- Echevarría, Ignacio (2019): “El gran ‘Trofeo’ de la Transición”. En: *Los viajes de Guernica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 245-268.
- Fernández, Gaizka (2013): *Héroes, heterodoxos y traidores. Historia de Euskadiko Ezkerra (1974-1994)*. Madrid: Tecnos.
- Fernández, Gaizka (2015): *La calle es nuestra. La Transición en el País Vasco (1973-1982)*. S.l.: Paradox.
- Gándara, Alejandro (2006): *SENER. La historia de su tiempo*. Salamanca: Belmar.
- García, Isabel (2014): “El Guernica en la calle durante la Transición y los primeros años de la Democracia”. En: *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 347, pp. 281-296.
- García-Landarte, Valeria (2006): “Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social en los años 60 del País Vasco”. En: *Ondare. Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, 25, pp. 393-401.
- Golvano, Fernando (2018): “Un magma de rupturas, continuidades y variaciones. Acerca del arte vasco de los setenta y ochenta”. En: *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968-2018*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, pp. 49-83.
- Guasch, Ana María (1977): “Conversación con Ibarrola”. En: *Guadalimar. Revista bimestral de las artes*, 25, pp. 37-38.
- Guasch, Ana María (1985): *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madrid: Akal.
- Gutiérrez, Fernando (1974): “Ibarrola, en Gaudí”. En: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 9-III-1974, p. 45.
- Haro, Noemi de (2009): “Contra ‘XXV Años de Paz’: los grabados que se opusieron a los medios de masas del franquismo”. En: Cabañas, Miguel/López-Yarto, Amelia/Rincón, Wifredo (eds.), *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, pp. 367-377.
- Haro, Noemi de (2010): *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC.
- Haro, Noemi de (2016): “Voces de seda. Las pinturas clandestinas de Agustín Ibarrola (1962-1965)”. En: *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 355, pp. 299-316.
- Haro, Noemi de (2019): “Escribimos libertad con mano encadenada. Notas sobre una pintura realizada por Agustín Ibarrola en la cárcel de Burgos”. En: *Archivo Español de Arte*, XCII, 365, pp. 83-92.
- Ibarrola. Exposición de óleos, ceras, relieves y grabados* (1973) [Cat. Exp.]. Madrid: Galería Anne Barchet.
- Ibarrola, Agustín (1977): “El Guernica de Picasso, a Guernica”. En: *Deia*, 27-XI-1977, p. 2.
- Ibarrola, Agustín (1978): “Apuntes orientados a explicar algunos de los aspectos de mi pintura que considero han sido menos comprendidos”. En: *20 años en la pintura de Ibarrola*. [Cat. Exp.]. Pamplona: Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, s. p.
- Ibarrola, Agustín (1979): “El bombardeo del Guernica”. En: *El País*, 4-X-1979, p. 32. En: https://elpais.com/diario/1979/10/04/opinion/307839609_850215.html [Consulta: 13 de mayo de 2022].
- Ibarrola, José (2018): “Censuras-Zentsurak”. En: *Exposición Censuras-Zentsurak. Agustín Ibarrola*. Bilbao: Bizkaiko Kultur Gestiorako Bulegoa-Oficina de Gestión Cultural de Bizkaia, pp. 9-13.
- Iriarte, José Vicente (1986): “Aproximación a la conflictividad social de Navarra, 1970-1975”. En: *Príncipe de Viana*, XLVII, 177, pp. 271-315.
- Iriarte, José Vicente (1995): *Movimiento obrero en Navarra (1967-1977). Organización y conflictividad*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Iriarte, José Vicente (1999): “Otoño caliente en Navarra. La huelga general del 11 de diciembre de 1974”. En: *Gerónimo de Uztariz*, 14-15, pp. 105-121.

- Lekuona-Mariscal, Ane (2020): “Irrupciones feministas en el arte antifranquista. La dimensión de lo político en María Franciska Dapena”. En: *Boletín de Arte*, 41, pp. 103-115.
- Lekuona-Mariscal, Ane (2021): “El imaginario artístico de ‘lo vasco’. Prácticas y políticas culturales a finales del siglo XX”. En: *Revista Historia Autónoma*, 18, pp. 165-182.
- López, Misael Arturo (2009): “El largo invierno del descontento. La cobertura en la prensa norteamericana de gran difusión de los conflictos laborales y la lucha sindical durante el primer Gobierno de la Monarquía”. En: Quirosa-Cheyrouze, Rafael/Fernández, Mónica (coords.), *Historia de la Transición en España. Sociedad y movimientos sociales*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 255-270.
- Lorduy-Osés, Lucas (2018): “Agustín Ibarrola en Cantabria (1963-2014). Contexto histórico, político y cultural en torno a su obra plástica”. En: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1, pp. 121-154.
- Lorduy-Osés, Lucas (2019): “Agustín Ibarrola: exposiciones nacionales e internacionales (1963-1969): su difusión a través de Radio España Independiente”. En: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 2, pp. 191-240.
- Macazaga, Leire (2013): *Los grabadores de las décadas de los sesenta y setenta en el País Vasco*. Tesis Doctoral dirigida por Ignacio Díaz y Eduardo Cortadi, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Majuelo, Emilio (2000): *Historia del sindicato LAB. Langile Abertzaleen Batzordeak (1975-2000)*. Tafalla: Txalaparta.
- Makazaga, Leire (2014): “La obra gráfica de María Franciska Dapena durante el tardo franquismo y la transición. La única artista integrante de Estampa Popular de Vizcaya”. En: *Artigrama*, 29, pp. 433-450.
- Martín-Cruz, Salvador (1978): “Agustín Ibarrola”. En: *Diario de Navarra*, 20-V-1978, p. 26.
- Martínez Gorriarán, Carlos (2011): *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Marzo, Jorge Luis/Mayayo, Patricia (2015): *Arte en España. (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.
- Mees, Ludger (2007): “Guernica/Gernika como símbolo”. En: *Historia contemporánea*, 35, pp. 529-557.
- Mees, Ludger (2012): “Gernika”. En: *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*. Madrid: Tecnos, pp. 407-429.
- Moreno Galván, José María (1973): “Agustín Ibarrola. Galería Anne Barchet, Madrid”. En: *Triunfo*, Madrid, 2-VI-1973, p. 53.
- Moure, Gonzalo/García, Manuel (1977): “Un museo para Guernica”. En: *Cuadernos para el diálogo*, 211, p. 75.
- Muñoz, Pilar (2006): *Oteiza. La vida como experimento*. Irún: Alberdania.
- Oteiza, Jorge (1997): *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco, Goya, Picasso*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa.
- Oteiza. 29 múltiples de la serie religiosa de Aránzazu y 39 esculturas* (1974). Fuenterrabía: Galería Txantxangorri.
- Pablo, Santiago de (2012): “Roble”. En: *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*. Madrid: Tecnos, pp. 648-663.
- Palacios, Daniel (2015): “ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27, pp. 53-66.
- Pavo, David (2020): *Jorge Oteiza y el arte jondo*. Tesis doctoral dirigida por Ana Arnáiz e Isusko Vivas, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Pérez, Nerea (2012-2013): “Movimiento obrero y movilización ciudadana en la Pamplona del tardofranquismo y la transición. ¿Un inesperado despertar?”. En: *Gerónimo de Uztariz*, 28-29, pp. 123-154.
- Pérez, Nerea (2019): “Mineros y obreros contra Franco. Del encierro en la mina de Potasas a la huelga general de 1975 en Navarra”. En: Cuadrado, Jara (ed.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente*. Granada: Comares, pp. 390-409.
- Robles, Rocío (s.a.): “Agustín Ibarrola, Trayectoria ‘Guernica’ Gernikara”. En: https://static.arteinformado.com/resources/app/docs/profesional/78/7778/ibarrola_guernica_gernikara__rocio_robles.pdf [Consulta: 15 de febrero de 2022].
- Rodríguez, Jaime (2003): *Oteiza en Irún (1957-1974)*. Irún: Alberdania.
- Sartorius, Nicolás/Sabio, Alberto (2007): *El final de la dictadura. La conquista de la democracia en España (noviembre de 1975-junio de 1977)*. Madrid: Temas de Hoy.
- Vadillo, Miren (2009): “Los Encuentros de Pamplona de 1972. La exposición de arte vasco como paradigma de un acontecimiento”. En: Giménez, Cristina/Lomba, Concha (coords.), *El arte del siglo XX*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Universidad de Zaragoza, pp. 667-682.
- Vadillo, Miren (2019): *La trama del arte vasco en los años setenta*. Tesis doctoral dirigida por Ismael Manterola, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Vergnolle, Michelle (2008): *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Universitat de València.

Fecha de recepción: 05-IV-2022

Fecha de aceptación: 13-VI-2022