

El nombre de Agustín Ibarrola es de obligada mención en cualquier historia del último medio siglo de arte español: uno de los protagonistas del polémico concurso para la Basílica de Aránzazu, miembro fundador del Equipo 57, activo grabador dentro de la corriente Estampa Popular, destacado pionero del realismo social... Sin embargo, hasta hace aproximadamente una década, el conocimiento y el aprecio crítico de su obra no había corrido a la par que su renombre, casi tan divulgado por motivos políticos como estéticos.

De modo indirecto, su amigo Jorge Oteiza apuntaba las causas de ese hecho al expresarle su admiración: “La personalidad de Agustín Ibarrola es clave para la comprensión y la historia de todo este largo y terrible tiempo de nuestra postguerra. [...] Para mí es Agustín la personalidad más importante y más vasca de nuestra pintura actual, la más completa, humana y políticamente”.(1) No es raro que el relieve de su personalidad, convertida en un mito político del antifranquismo *abertzale*, haya eclipsado su indiscutible valía como artista; pero no es justo, pues Ibarrola –tal vez a pesar de sí mismo y de sus propias opciones vitales– es bastante más que un pintor testimonial.

Lo que no está en contradicción con el hecho de que en la trayectoria de Ibarrola se confundan la práctica artística y la militancia política, hasta llegar al sacrificio de la primera en aras de la segunda; y no porque su vocación artística haya sido secundaria en su vida, nada más lejos de la verdad, pues Ibarrola ha dado buena muestra de su irrenunciable condición de artista, expresándose a través del arte en las condiciones más adversas y arriesgadas, sino porque su conciencia social le ha llevado a poner su creatividad al servicio de la clase obrera y a dedicar gran parte de sus energías y su tiempo al activismo político y cultural. De lo primero dan fe dos condenas a prisión (1962-65 y 67- 69), y de lo segundo, su decisivo papel en la puesta en marcha del movimiento Estampa Popular vasca, su esfuerzo en la constitución de los grupos de la “Escuela Vasca”, su apoyo a la apertura de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao..., empeños movidos –todos ellos– por su firme propósito de promover un nuevo arte vasco.

Los inicios de la trayectoria de Agustín Ibarrola a finales de los años cuarenta constituyen un puente entre el arte anterior a la guerra y la vanguardia de los sesenta. Recibió sus primeras clases de Vázquez Díaz y aprendió de Arteta su modo de entender el espacio y la construcción volumétrica de las figuras. A primeros de los cincuenta, a través de Oteiza conoció los procedimientos narrativos y los enfoques épicos del muralismo mexicano, que él emplea para documentar el trabajo del obrero vasco en la fábrica metalúrgica o en la mina, siempre con tonos oscuros y formas rotundas de marcada expresividad, constituyéndose así en un pionero del realismo social. En 1956 marcha a París y participa en la fundación del Equipo 57, abordando de un modo científico sus iniciales investigaciones sobre el espacio plástico en la línea del arte analítico; aunque compatibiliza su contribución al trabajo colectivo dentro de la abstracción geométrica con su personal figuración expresionista de testimonio y denuncia.(2)

En París conoce a José Ortega a finales de 1959, quien le descubre el grabado y sus posibilidades para la difusión social del arte, motivándole a promover el movimiento Estampa Popular en Vizcaya a partir de 1961. Reincorporado al País Vasco desde entonces, Ibarrola desarrolla su pintura social, así como una cada vez más activa militancia comunista por la que es condenado en 1962 a nueve años de prisión tras un proceso militar que él aprovechó para denunciar la opresión contra el pueblo vasco y la política artística oficial. En la cárcel, captará la vida de los reclusos en unas pinturas que viajarán al extranjero como testimonio antifranquista.

Este óleo tiene clara similitud formal y temática con las muchas xilografías que realiza tras salir de la cárcel en septiembre de 1965 hasta finales de los años setenta.(3) Son obras de técnica rudimentaria, en las que predomina la voluntad de reflejar “el paisaje completo de toda la sociedad vasca”, y por lo tanto, “está claro –continúa reflexionando el artista– que en esta larga serie de grabados abunda la represión, las masas oprimidas y la violencia del régimen. Son los signos que evidencian la situación que vivíamos; son los rasgos casi exclusivos de una época”.(4)

A los últimos años de esa iconografía pertenece este cuadro de 1976. Su lenguaje se ha condensado en unos trazos poderosos que centran la atención sobre una escena que trasciende la anécdota para convertirse en arquetípica, en la simbolización de una constante. Las figuras son tótemes caracterizados por sus tricornos o su cabeza en forma de llave francesa. En consonancia con la sintetización formal, también el color se ha reducido al negro, verde oscuro y morado, extendidos sobre el blanco del lienzo casi a manotazos, raspando la pasta sobre la tela. Todo sugiere, independientemente del tamaño, la monumentalidad épica de la pintura mural.

La escena está surcada por una banda de líneas negras sobre blanco como si Ibarrola combinara la temática figurativa de su primera época con las investigaciones sobre la “interactividad del espacio plástico” llevadas a cabo por el Equipo 57. Y es que, en torno a 1975 empezaron a aparecer sobre sus lienzos, junto a las figuras, estas fajas de líneas paralelas en dos colores alternados, que en distintas longitudes y posiciones, ocupaban extensas superficies. Sin embargo –como acertadamente señaló González de Durana–,(5) no se trata de meros elementos formales o compositivos. Esas estructuras abstractas son los condicionantes que oprimen al obrero, la representación de las estructuras que aprisionan la libertad; y, en clave biográfica, la visualización simbólica del sonido producido por los barrotes de las rejas de la cárcel de Burgos al ser golpeadas al atardecer.(6) Ante esta obra entendemos la afirmación de Valeriano Bozal sobre Ibarrola: “Ningún otro artista ha sabido expresar con tanto acierto plástico la represión”.(7)

Sin embargo, en el tránsito de los años setenta a los ochenta, el arte de Ibarrola experimenta una profunda transformación. Tras una dura travesía del desierto, encuentra en el bosque que rodea su casa en el valle de Oma una nueva estética, que al mismo tiempo le obliga a revisar su propia identidad personal.(8) En el interior del bosque, Ibarrola descubre una libertad plástica desconocida hasta entonces, desplegando un nuevo universo de formas y colores en el entorno natural, radicalmente distinto al de su poética anterior.

NOTAS

1 En Miguel Pelay Orozko, *Oteiza: su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978, p. 422.

2 Así explica el autor esta simultaneidad tan infrecuente: “Yo siempre he estado en el arte figurativo; había una dimensión que era el trabajo colectivo de nuestra investigación y otra dimensión que es mi trabajo personal, en la línea figurativa. En una pared del estudio hago el trabajo del Equipo 57 y en la contraria, mis murales de tipo testimonial.” (En Javier Angulo Barturen, *Ibarrola ¿un pintor maldito?*, San Sebastián, L. Haranburu, 1978, p. 117).

³ Vid. *Estampa popular* [cat. exp.], Valencia, IVAM, 1996; así como *Ibarrola, 1948-1991* [cat. exp.], San Sebastián, Museo de San Telmo, 1991.

⁴ Ibarrola en Angulo, *op. cit.*, p. 230.

⁵ "Industria, estructura y metáfora en la obra plástica de Ibarrola", en *Ibarrola* [cat. exp.] Bilbao, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1987, p. XVII.

⁶ Vid. Javier Angulo Barturen, *op. cit.*, p. 151.

⁷ En AA.VV., *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, "Summa Artis", vol. XXXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 764.

⁸ Vid. la entrevista con Gandía Casimiro en *Ibarrola: en el interior del bosque* [cat. exp.], Valencia, Diputació de València, 1997, p. 70.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 228-231.