

LA HUELLA DE PARÍS EN JOSÉ ULIBARRENA

Francisco Javier ZUBIAUR CARREÑO
fjzubiaur@unav.es

La estancia de José Ulibarrena Arellano en París, becado por la Institución Príncipe de Viana, para asistir a los cursos de 1950 a 53 en la École Nationale des Beaux-Arts, dejarían en su escultura profunda huella. Llegaba motivado por su hasta entonces corta trayectoria artística, en la que a nivel temático había buscado en la figura humana -el retrato en particular- la expresión de sus potencialidades y, a nivel estilístico, le atraían de la escultura religiosa del Renacimiento aspectos como el modelado, la sobriedad expresiva, las calidades admiradas en los grandes maestros. Pero él quería buscar su propia expresión, ir más allá del clasicismo imperante, reencontrase a sí mismo, hallar un lenguaje que le permitiese expresar ideas con una dicción “moderna”, para lo que se hacía preciso resumir las formas con planos esenciales. Y en este camino de progresión ascendente serán dos los maestros que guiarán sus pasos en adelante: Saupique y Gimond.

GEORGES-LAURENT SAUPIQUE (PARÍS, 1889-1961)

Saupique heredó de su maestro Aristide Roussaud la admiración por la escultura de Rodin que llevó a sus monumentos y bajo-relieves en piedra sirviéndose de la talla directa en la que Ulibarrena ya tenía soltura por haberla practicado con su tío Luis Menchón en su primera juventud. Admiraba la conjunción de escultura y arquitectura de los templos medievales, la armonía, serenidad, misterio y espiritualidad de los artes románico y gótico; y, frente al movimiento figurado, pero estático, de las composiciones esculpidas en capiteles y tímpanos, sentía poderosa atracción por los perfiles cambiantes de los animales en libertad (vigilada) de los parques zoológicos, siempre en movimiento, que el dibujante debía “atrapar” adaptando constantemente su punto de vista. Ambas inquietudes las proyectó Saupique en varios monumentos conmemorativos de personajes históricos y otros dedicados a los Muertos de la Gran Guerra,

repartidos por Francia, así como en bajorrelieves con motivos africanos para la Société Financière et Coloniale, surgida para ultramar. Profesor de Práctica Escultórica sobre piedra y madera, aunque adaptable a otros procedimientos (llegó a batir aluminio, modelar barro y fundir bronce), trató de enseñar a sus alumnos lo decisivo que es extraer del material la síntesis buscada y practicar el ejercicio de la observación.

En su “Anteproyecto sobre la técnica escultórica”, Saupique se dirigía a sus alumnos con la intención de hacerles comprender lo importante que es adquirir una base sólida en su formación como artistas, sobre todo en la época en que viven, sometida a tendencias cambiantes y al miedo de no estar a la moda: “Ustedes siguen en su escuela una formación tradicional muy amplia, más artesanal que artística. No crean que el tiempo pasado así es un tiempo perdido; esta formación primera les da las bases sólidas sobre las que podrán construir ulteriormente la estética de su generación”. Sobre esta base, les insiste, se afirmaron grandes artistas contemporáneos como el pintor Pablo Picasso y la escultora Germaine Richier, y les invitaba a superar la tentación de caer en el arte cubista y abstracto, de aparente facilidad y éxito rápido, sin la debida experiencia previa. Su método, en apariencia simple por su concisión, era consistente: importancia de la materia tanto como la formación profunda del escultor; talla directa (sin negar el modelado); libertad de interpretación del ejecutor.

MARCEL ANTOINE GIMOND (TOURNON-SUR-RHÔNE, 1894- NOGENT-SUR-MARNE, 1961)

Hijo de un artesano forjador lionés, la oportunidad de hacerse escultor le vino tras el conocimiento de Aristide Maillol, con quien trabajó hasta 1920, aceptando de buen grado su escultura simplificada con la mujer como sujeto de representación, con sus mediterráneos volúmenes tratados según la serenidad clásica. En 1944, tras la liberación de Francia, se estableció en París e ingresó como profe-

sor en la École des Arts Decoratifs. Desde entonces no se entregó sino al estudio del rostro humano, al que confirió en sus retratos de busto una especie de dignidad sagrada. "Un busto -afirmaba-debe ser la concreción de un drama interior, un poema plástico que tenga como punto de partida un rostro cuya parte de infinito nos revele". A partir de 1946 se incorporaría como docente y responsable del que se conocerá como *Atelier Gimond* en la École des Beaux-Arts.



Ulibarrena dos años antes de su marcha a París (Foto: Pregón, 1948)

Gimond desarrollaba su pensamiento en sus múltiples escritos destinados a precisar el papel del escultor en la época contemporánea plagada de tendencias que se entrecruzan y amenazan con acomplejar al artista. Por ello, sus textos iban dirigidos al escultor que deseaba clarificar su cometido profesional. Para él, el arte no comienza sino con el misterio. Incluso sostendrá que la forma debe ser expresión de la vida interior. El cuerpo no son sino meros planos y ritmos. Únicamente el retrato puede descubrir los movimientos del alma. "Ir siempre lo más lejos como sea posible, tratar de fijar aquello que en cada rostro haya de eterno", tal será la noble ambición del artista Gimond, pues "la perfección no es solo aquello que satisface al ojo y la razón, sino que reside siempre en aquello que queda por descubrir". Una formación sólida autoriza al artista, en determinados casos, a "olvidar la técnica para no pensar sino en expresar su originalidad verdadera".

En el aspecto formal Gimond se mostraba contrario al arte abstracto que aleja la verdadera fuente de inspiración del escultor que debe ser la naturaleza. Lo que él llama el "tipo" a representar, explica Roger Brielle, "es una individualidad en lo que tiene de eterna y de síntesis. La síntesis es el ordenamiento, el

ritmo y la armonía recreados tras el análisis". El artista, al definir su labor no temía precisar: "Pensar los volúmenes antes que pensar las formas; buscar la pureza de los volúmenes en su equilibrio, su encadenamiento y su simplicidad; amplificarlos, darles toda su densidad, alcanzar la nobleza". "La síntesis -insistía Gimond- es el ordenamiento de los detalles según su importancia en el conjunto y no su supresión; viene tras el análisis, traduce a formas claras las relaciones indefinidas que nos propone la naturaleza, expresa el máximo con el mínimo, hace simple lo complicado".

RECUERDOS DE ULIBARRENA DE SUS MAESTROS DE PARÍS

Las manifestaciones de Ulibarrena sobre sus profesores -"muy estimables ambos por su talento y comprensión"- fueron más parcas en el caso de Saupique que las referidas a Gimond. Aludía en su libro "La étnica plástica euskariana" a sus trabajos en el taller de Saupique de la calle De la Pompe, a las consultas que le hizo y a las prácticas de talla en madera, piedra y mármol bajo su dirección. No así con referencia a Marcel Gimond. Afirmaba haber contactado con no pocos artistas en su taller, en concreto con César Baldaccini, que por aquella época se interesaba por lo que llamaría "amalgamas" a partir de materiales de basurero que los configuraba mediante alambres como extrañas criaturas aladas o insectiformes, a quien Ulibarrena consideraba también uno de sus maestros, aunque posiblemente tan solo le descubriese las posibilidades creativas del hierro, opción que el mismo Gimond ya le habría revelado, pues había aprendido la forja de su padre metalúrgico. César se consideraba a sí mismo un "estudiante eterno", ya que frecuentó la École des Beaux-Arts durante varios años, desde 1943 hasta 1955, dado que allí encontraba posibilidades materiales y buenos amigos, uno de ellos José Ulibarrena, hospedado cerca de él en la calle Bonaparte. Afirmaba César: "Para crear, debes tener una gran frescura, una gran ingenuidad. Lo que se llama el fuego sagrado. En el taller, te olvidas de ti mismo, y el material te atrapa. De repente, una cosa te lleva a otra y así sucesivamente ... De hecho, cuando eres un artista, te diviertes". Este enfoque también pudo compartirlo Ulibarrena con él: su posterior polifacetismo lo explica por sí mismo.

Recordaba Ulibarrena, en una entrevista de Inés Artajo en 1984 para Diario de Navarra, que Gimond era "persona singular de carácter muy recio y firme, además de inflexible,

Dossier Ulibarrena

para todo y todos los que no tuvieran como lema único superior el de hacer composiciones plásticas. Era preciso analizarlas, y así llegar a valorar la real composición plástica. Debe hacerse todo con rigor interpretativo de la Naturaleza de todas las cosas, no copiándolas, sino caracterizándolas por haberles captado su más honda génesis y traspasarla después a la Obra Maestra con el trabajo". Gimond le enseñó que la escultura no debía utilizarse para ganar dinero y que ninguna obra debía hacerse sin sentido estético -"eso siempre tiene que pesar a un artista"- y aún que el dinero podía ganarse honradamente en cualquier trabajo, aunque uno fuera artista, con tal de no traicionar al arte.



Saupique tallando la Misericordia, iglesia de Nôtre-Dame-de-France, Londres, h. 1953 (izda).

Busto de Jacqueline Bouchot, su esposa (dcha).

"Sumemos a esto, su peculiar didáctica, también compartida por Saupique con sus alumnos: en varias ocasiones nos propuso que era mejor que fuésemos a las fábricas, a la Seine, a los hospitales, al Metro a observar la vida para interpretarla, cada cual con nuestro criterio y estilo libremente. Después, aquí, en la escuela entre todos, analizaremos las composiciones de todos, para aprender entre todos. Nos repetía, "sabemos todas las técnicas, todos los secretos del gremio, pero no sabemos cómo llevar todo eso hasta la Obra Maestra.

En otra entrevista, de Satur Leoz para Deia, añadía: "Cuando ya nos había dado varias clases sobre técnicas artísticas y teoría, de repente nos decía: Ahora no vais a aparecer por la Escuela en tres semanas. Id por ahí, elaborar bocetos, y luego los comentaremos,

porque así aprenderemos todos. Aquel sistema pedagógico era formidable, y yo nunca he vuelto a ver en ningún sitio...".

Ulibarrena, en su libro que ya he citado, consideraba a Saupique y Gimond "verdaderos maestros y no pedagogos oficialistas". Compartía con ellos una misma sinceridad, su incómoda postura de artista disconforme con su propia obra y su renuncia al logro fácil. Y admitía: "De todos guardo matices de sus hechos plásticos y de sus dichos conceptuales".

INTERPRETACIÓN DE LAS IMPRONTAS RECIBIDAS DE SUS MAESTROS FRANCESES

En su "Étnico plástica euskariana" exponía Ulibarrena sus puntos de vista acerca del arte escultórico, como así mismo lo hicieron sus maestros en sus escritos en lo que a su obra se refiere.

LA OBRA ABSTRACTA

A su decir, Saupique y Gimond, a los que calificaba de "autores magistrales de Obras de Arte", "conservaron la conducta conceptual plástica durante su vida y su Obra. Tampoco cambiaron la concepción de ejecutarla y expresarla". Y con su peculiar expresión añadía que los demás serían "proyectistas organizmatizados para producir figuraciones imaginarias, en cuyas imágenes hechas industrializadamente, está ausente la trayectoria gremial plásticoestética, porque dicen que lo de todos ellos es nuevo". Se refería así a los artistas abstractos, denostados por sus maestros, contra los que arremete constantemente en su libro, pues siguen un "estilo fantasmagórico... diferenciado del estilo visible trayectorial milenario" hecho posible "a partir de raíces oriundas que poseen gran fuerza y carácter étnico". "Entre los gremialistas conocemos muy bien ese Arte", aseguraba en referencia a sus maestros que valoraron altamente el conocimiento de la tradición artística y el dominio de las técnicas. "Es el que se hace en el silencio recóndito de la maestría honesta y responsable, el que se puede valorar con análisis profesionales, conociendo las tecnologías y valores intergremiales, el que se hacía en sus humildes y eficaces talleres...". Remachaba: "Soy incapaz de ver la vida clara en lo abstracto".

Continuaba con su indómita actitud: "Del grupo de autores magistrales aprendí a gustar la maestría con que la Obra de Arte está expresada clarívidentemente... por su potencia mental con que la naturaleza del asunto está observada, abstractada, traspuesta y

plasmada en la materia elegida". De los otros, en cambio "solo se puede sentir y comprender y gustarla (la obra), en el letrado que cuelgan como título, porque la pieza tiene una figuración ajena al nombre que le han puesto..."

TRANSMISIÓN Y AUSENCIA DE MAESTRÍA, FALTA DE PERSONALIDAD DEL ARTISTA

Estas cuestiones ocuparon gran parte de la atención de sus maestros, que no se limitaron a serlo conforme a su categoría de tales, sino como pedagogos del Arte interesados en educar la sensibilidad de sus discípulos.

Se refería Ulibarrena a la transmisión de la maestría recibida. "Y digo transmisión, porque es una denominación más clara del hecho de entregar cultura, que la palabra tradición. Por la misma razón suelo decir trayectorial, pero no tradición o tradicional, como no quiero decir popular, por ser más expresivo vecinal, haciendo hincapié en las características propias del vecinismo y no la expresión figurada de pueblo.. que se materializa "en nuestra potencia innata del Auzolán = trabajo del vecindario".

Al decir trayectorial digo que lo hemos recibido para actualizarlo y para transmitirlo nosotros también... Si yo dijese cultura tradicional ya se expresa aquello, lo pasado... lo trayectorial (que no para) tiene su trayecto desde el principio a fin, que ni se puede saber cuando comenzó ni sabemos si acabará..."

Tengo buen recuerdo de diplomas y medallas que mis Maestros me concedieron desde joven, que enardecían mis ansias de superación profesional" -se refiere así a la emoción inicial impulsora- y reconozco esa didáctica en la edad apropiada. Ahora bien, me produce hilaridad que en la edad ya de profesionalidad consolidada, vendría alguien extraño a la maestría gremial, a ponerme laureadas, cuando carecen de conocimientos y la sensibilidad la tienen amanerada institucionalizada además de estilizada.

Estamos viendo las protestas por la ausencia de maestría profesional gremial ¿Por qué? Yo veo la razón, y es que no se instruye, ni se le da importancia a la sabiduría empírica, queriendo resolver todo con una tecnología industrialista de recambiapiezas, y no de categoría, imaginativa, inspiradora que se aprenda y se haga con realidad empírica intervecinal.

Cuantas veces acuden a mi taller alumnos y alumnas de Bellas Artes (que no son pocas) observo que después de una hora de colo-

quio con ellas y ellos (que no divagando) conversamos observando Obras Maestras, la conclusión de ellos es que están condicionados por las tendencias, los profesores y las galerías, por la sofismografía y la mitografía del industrialismo, y del socioeconomismo sin olvidar el sociopolitismo".

LA INDEPENDENCIA DEL ESTILO

La ausencia de personalidad del artista que es insincero consigo mismo y se decanta por las tendencias de moda para triunfar, era también tenida en cuenta por quien ha seguido los sabios consejos de Saupique y Gimond: "Los estilos se aplican a las obras, pero las obras ¿qué son?, ¿de qué dependen? No es del estilo. Cada obra tiene la calidad de la idea que la genera; si esa idea es formidable, tienes que seguir con ella adelante y realizarla. Ahí está la originalidad"... Aunque para él era necesario tener ingenio para ver las posibilidades de esa idea en cuanto a líneas, formas o proporciones, nunca somete la idea al estilo. El artificio debe mantenerse como medio, jamás convertirse en el fin artístico ni interponerse como un muro entre la idea y su comprensión.



Gimond en 1941 — Muchacha de Aix.

LA NATURALEZA COMO INSPIRADORA

Ponderada por sus maestros franceses, añadía: "la más exuberante, la más ubérrima lección la recibimos de la Naturaleza Universal de las cosas, claro que si no la frecuentamos, no la conocemos, al no conocerla, no la sentimos, por lo tanto no somos capaces de alcanzar la dimensión expresiva que Ella nos proporciona. Así que las hechuras de esos montajes, o esas obras de la novísima escolástica, son producto del manierismo academicista modernista, que expresan precisamente la dimensión de las aulas o escuelas actuales del último ismo que a alguien se le

Dossier Ulibarrena

ocurra instaurar. Es tan vertiginosa y nueva la incentivitis, que no le dan ni tiempo ni para nacer, por lo cual son productos sin simiente, por lo tanto sin raíz y sin vida para vivir, imposibilitando vivirla viva y sosegadamente”.

LA MIRADA HACIA EL ARTE POPULAR AUTÓCTONO

Saupique, que eligió como lugar para su servicio militar la ciudad de Reims, para poder visitar a diario su catedral y afinar así su sensibilidad en la contemplación de las obras esculpidas de los anónimos artistas medievales, y Gimond, que tenía muy en cuenta el papel del escultor en la sociedad de siglos pasados, cuando el arte no solo era un lenguaje del alma individual sino de una sociedad entera, pudieron hacer que Ulibarrena valorase con mayor intensidad el arte popular de su tierra natal, en el que inspirarse, el arte pétreo de las iglesias rurales, los objetos surgidos de las manos de desconocidos artesanos locales.

Así, escribe enraizado, en “La estética étnica en mis composiciones de escultura”:

“No carecen nuestras esculturas del valor volumétrico de los puntos en el espacio que poseía el bloque inicial; tienen proporciones valoradas, las siluetas propias y las complementarias, los cóncavos y los convexos, los contrastes y los ritmos, variedad de líneas y formas, preponderancia de los volúmenes para lo más importante del asunto a interpretar y a expresar con ecuanimidad y euritmia, mas, todo ello, escrutado con pasión e inspiración para alcanzar una Obra Maestra Ori-

nal, Potente y Humanamente Autóctona.

Con estos elementos propios de hacer la Escultura, más la potencia captadora del autor y su conocimiento sensible de la humana vida, no saldrá una escultura monótona ni académica. Surgirá una obra de estilo inconfundible emanado de la clara convicción conceptual de su autor, además de ser una obra sinónimo de su propia vida y del cariño ritual a su tierra madre”.

EL BUEN OFICIO

Saupique, maestro de la talla, trataba de asegurarse que sus alumnos alcanzaran con su trabajo un buen oficio en el manejo de las herramientas empleando el lenguaje que le es propio a la escultura y que si bien él admiró en las figuras góticas de la catedral de Reims Ulibarrena aprecia en las esculturas románicas de los pórticos navarros de las iglesias de Gazólaz o Larumbe. El mismo esfuerzo que ponía Gimond para que supieran extraer los rasgos del personaje “oculto” bajo la masa informe servida en el taller, que Ulibarrena ejemplificó en la figura del pelotari. El fin último es conseguir la obra maestra. El medio para alcanzarla: una adecuada metodología en el trabajo.

Escribe Ulibarrena en su libro:

“La Obra Maestra” no es moderna o antigua, es Arte o no lo es. Debe tener su propio lenguaje. El artista se pregunta por los medios de las Artes Plásticas para expresar con propiedad esa maestría”.



José Ulibarrena.
Retratos de capuchinos:
Hilario de Olazarán,
Gumersindo de Estella,
Felipe de Murieta
(de izda. a dcha.)
Museo de Navarra.
Foto Larrión &
Pimoulier

Añade:

“Un servidor los conoce y los pone en práctica en cada una de mis piezas, siempre, desde el principio, al tomar los más álgidos y espléndidos puntos en el espacio, que el volumen del bloque de piedra o madera tiene en sí antes de meterle la gubia, el cincel o el pincel.

Esa dimensión inicial no debe disminuir en la escultura futura, más bien ha de aumentar a causa del trazo sucesivo de los ritmos volumétricos encajados en general con puntos y ritmos que se suceden.

Seguido del encaje total dimensional, viene la valoración de las partes componentes del tema, que han de ser expresadas las primordiales en lugar y dimensión preferente, y así las demás partes en su correspondiente lugar de importancia. De este proceder obtendremos una exaltación interpretativa del tema que estemos componiendo plásticamente. Se debe de continuar, y continúo valorando los volúmenes en las tres dimensiones,



Saupique - Discóbolo.

para alcanzar el mayor desarrollo, y potente movimiento de todos los elementos de la composición.

Obteniendo ya el encaje volumétrico proporcionado, más el movimiento tridimensional que va configurando la obra, y que ya se observa, o advierte su estructura y construcción escultural, suelo proceder a rimar o contrastar todo lo ejecutado, a valorar las siluetas propias y las complementarias, de cada una de las partes. Además de poner en acción los cóncavos y los convexos con lo cual la escultura adquiere la sucesión de luces y sombras por lo profundo que son todos los elementos compositivos.

La escultura en esta fase ya tiene en sí misma su carácter monumental, aunque su tamaño no sea de grandes medidas, por lo que solo me falta ambientarle los detalles y llegar al acabado, con el resultado, que en principio, yo me propuse en mi concepción, y es simplemente hacer una composición étnico-plástica, interpretando un tema X exaltándolo tanto como le sea posible a mi concepto, a mi inspiración, a mi emoción plástica, a mi saber profesional y al poder de hacer de una mentira fisiológica, una verdad étnico-plástica, de cuyo acabado se desprende el temperamento escultural del autor... Esto en cuanto a saber manejar la herramienta dominando la materia en una profesión noble y con todo ello llegar a la Obra Maestra, hecha con maestría y hondura inteligibles.

Nunca me detengo a pensar ni hacer mis obras con aspectos, literarios, escenográficos, teatrales, o de estatuaria, sea de la academia o ya de la otra academia, sea subrealista, o de tantos otros ismos, más de trece veces, enterrados y desenterrados, en moda o no moda. Sinceramente me preocupa el entorno de mi vida y pasarlo a la Étnico-plástica nuestra, con su estilo Euskariano no pretendo otra cosa.

El valor intrínseco de una obra maestra radica en las calidades con que su autor ha sabido componerla... Primero, debemos ver con qué esplendidez ha trabajado el artista, y cómo ha resuelto la obra por medio de lenguaje genuino, o sea con los trazos, volúmenes, colores, formas, cóncavos, convexos, proporciones, ritmos, contrastes, etc., con los cuales uno hace una composición inteligente, e inteligible a todos, además de continuar haciendo trayectoria cultural en y de nuestra propia época.

Segundo, profesionalmente demostrando la maestría, y tecnología con que la obra apa-

rece hecha clara, potente, expresiva y elocuente, cual pletórica cosa bien terminada honestamente, con todo el saber y el sentir de un artista indiscutible, por sus propios hechos demostrados.

El valor sincero y sencillo debe ser así: si está la obra expresando claramente el título, o lo que el autor dice que expresa, ya tiene buen principio. Si tiene carácter de trazo interpretativo (no copia) de la naturaleza y la vida, ya tiene otro buen valor. Si tiene gracioso ritmo general con fuerza y euritmia, ya podemos darla por aceptable, y si está concluida de forma que nos enseña a ver mejor la vida y la naturaleza de las cosas, ya es buena obra”.

EL RETRATO ESCULTÓRICO

Son siete los personajes humanos que Ulibarrena buscó “transponerlos de la realidad psicofísica a la autenticidad Etnicoplástica Escultural”. Se trata de los retratos del músico Hilario Olazarán, el misionero Gumersindo de Estella, el filólogo Felipe de Murieta, el pintor Pedro Salaberry, el abogado y político Manuel de Irujo, el caballero César Borgia y la gimnasta Flori. “De todos he aprendido algo, me han mostrado algo”, explica José al periodista Paco Sanz.

Su planteamiento previo registra siete pasos cuyo proceso mental podía costarle al artista un año y medio en tanto la ejecución de los retratos era de tres meses:

1. *Autenticidad plástica escultural genuina: la percepción de las cualidades personales debía yo expresarlas con la composición magistral profesional.*
2. *Planos, puntos, líneas, formas y trazos: hallar la proporcionalidad volumétrica en sus peculiaridades psicofísicas, en sus propias siluetas y en las complementarias trazadas con gran variedad de valores y matices, sean éstos cóncavos o convexos, ya rimados o ya contrastados en su ensamblaje para alcanzar mejor la altura, la hondura y la anchura escultural. Precisa una gran concentración intelectual e inspiración reflexiva previas.*
3. *Claridad intelectual emocional plástica: seguir los dictados de la euritmia natural para alcanzar la solidez del símbolo Etnográfico, dejando a un lado sofismas escolásticos o neoadadémicos ergotismos de cualquier ismo.*
4. *Éxtasis emocional perenne en la obra*

maestra: ha de tratar de alcanzar en ella la Maestría Profesional Demostrada.. de modo que su Obra ofrezca la imagen concreta de su entraña.

5. *Mentira fisiológica verdad étnicoplástica: la realidad física que se ofrece ante el escultor debe quedar trascendida por una exuberante expresión inmanente, fecunda, vibrante, mesurada y sabiamente humilde.*
6. *Clasificaciones estadísticas catalogaciones e inventarios: la Obra Maestra tiene Arte y tiene su Maestría de Arte Sano y si no es así es que es objeto de Arte Enfermo, aunque lo laureen con abundante marketing electronizado y fantasmagorizado.*
7. *Trayectoria intelectual oriunda vecinal: en mi intelecto tenía todo lo referido y con mi inspiración debía también cumplir y colmar todas las exigencias genuinas y rigurosas del arte Plástico.*

En los retratos de los frailes capuchinos Hilario de Olazarán, Gumersindo de Estella y Felipe de Murieta, modelados en escayola el año 1964 (Museo de Navarra), veo aplicados los criterios escultóricos de Marcel Gimond: figuración realista, síntesis formal, pureza de líneas, suave plasticidad, cierta estilización, siluetas marcadas, afirmación en el espacio, rasgos esenciales bien captados de la persona individual y sentidos hondamente “porque éramos buenos amigos”. Interviene de manera decidida su visión “étnicoplástica”, ya que procuraba reflejar en ellos las características de una raza con una cierta veneración hacia las figuras y lo que representan como patriarcas de la cultura vasca, sin caer en una intención heroica, conteniéndose lo preciso para no desbordar sus sentimientos, y sugiriendo en ellos una vida interior. Retratos, como sostenía Gimond, que satisficieran a la vez a los ojos, a la inteligencia y al corazón.

Georges Saupique y Marcel Gimond: “No se me olvidan sus personalidades individuales de indomable sencillez humana = inteligentes. Seres Libres y Grandes por su humildad de Artistas, respetando todo lo que es ARTE” (“La étnico plástica euskariana”).■

Versión extensa:

<https://www.zubiaurcarreno.com/la-formacion-del-escultor-jose-ulibarrena-paris-influencias-recibidas/>