

*Dyado*

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

FUERZA EXPRESIVA  
Y CARACTER EN LA  
ESCULTURA ESPAÑOLA

DISCURSO DE RECEPCION DEL ACADEMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. MOISES DE HUERTA

Y CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. D. FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON

EL DIA 8 DE JUNIO DE 1942



MADRID - MCMXLII

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

FUERZA EXPRESIVA  
Y CARACTER EN LA  
ESCULTURA ESPAÑOLA

DISCURSO DE RECEPCION DEL ACADEMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. MOISES DE HUERTA

Y CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. D. FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON

EL DIA 8 DE JUNIO DE 1942



MADRID - MCMXLII



DISCURSO DEL  
EXCMO. SR. D. MOISES DE HUERTA.



Señores Académicos:

El honor que me conferís me intimida tanto como me halaga. Conozco los anales de esta Real Academia y sus trabajos en que funda su autoridad y su noble magisterio. Ha impulsado esta Corporación el estudio de las Artes y ha sabido dictar normas infalibles al gusto. Sus publicaciones aleccionan, no menos que complacen, porque alían la virtud docente a la belleza, que es alegría para siempre. Me acojo temerosamente a la hospitalidad con que me recibís en esta Casa y a la deferencia con que juzgáis mis obras. No he infundido en ellas la dignidad ni la plenitud con que se salvan, pero he amado —trabajar es amar— con paciencia y desinterés. Es mi vocación, fiel a sí misma siempre, la que acaso me trae hasta vosotros y me conquista vuestra benevolencia. Fiel a su oficio fué ante todo el artista a quien sucedo, y esta fidelidad le será contada. Heredó de su padre, con la aptitud para la escultura, ejemplaridades que hicieron de su vida una obra acabada de probidad y de fervor. Estuvo en su juventud pensionado en Roma, y aprendió que la belleza es esplendor del orden que rige allí, desde el Capitolio, la Basílica, el miliario, el acueducto, el puente, la columna rostral, o las termas, el coliseo, o la plaza, y para cuanto vive, sea el jardín, la fuente o el eco armonioso de las

campanas. ¡Cuán cierto es que no hay una Roma republicana, y otra bizantina, y otra gótica, y otra renaciente, y otra barroca, y otra neoclásica, sino una y siempre la misma a través de las edades! Respiró Miguel Angel Trilles en su juventud romana esa belleza que es resplandor del orden y ha concertado allí desde las piedras inmemorables hasta los conceptos de la mente, igual en la Roma de los Césares que en la de los Papas, que en la de los haces lictorios que han restablecido bajo su actual gobierno la dignidad de la gran urbe del orbe.

Las primeras obras de Trilles, *El gigante Anteo* y *El Perseo y Andrómeda*, traducen predilecciones aprendidas en Roma y que no maduran hasta más tarde, cuando el escultor mira y ve por sí, sin que las reminiscencias del Orden magistral de Roma le turben demasiado, o le absorban.

En los años de aprendizaje es bueno imitar los grandes modelos, pero después es mejor manumitirse de ellos y hacerse un estilo propio. De los escritores se dice que los de raza son los que se crean su idioma, o sea los que imprimen su modo de ser más indeleble en el idioma de la patria. Es difícil infundir en la escultura, cuyas formas son infinitas, el carácter que nos es genuino. Si la arquitectura osa declarar que combina más que intenta, la estatuaria conoce también sus límites, y en la forma que ha recibido por legado no muda el contorno y solamente lo reanima con una inflexión o con un simple acento.

La escultura obedece a cánones de belleza que no se pueden derogar o abolir, porque se ajustan, como alguno enseñó, al número áureo, o sea al de la proporción divina. Mas somos hijos de nuestra época y nos dejamos penetrar por criterios; habría que decir, para más justeza, gustos, cuando no simplemente caídas que amaneraran la sensibilidad, si no es que la degradan. Sensibilidad: he aquí una voz prohibida en el dominio de la estatuaria, en el que rige un idioma

de contorno neto. En los viejos tratados de pintura y escultura no se encuentra esa voz, que ha entrado aquí por el Pirineo con las primeras versiones de los libros románticos. En las páginas de Giorgio Vassari no se alude a la sensibilidad ni como carismas en los laudes de la *Madonna de la Estrella* del beato de Fiesole, ni como don en las descripciones de las miniaturas de Attavante el Florentino, ni como concepto en un solo pasaje sobre Rafael ni sobre Donatello, Laurana, Mino da Fiesole. Pagó Trilles tributo a su época, a la que ha ligado su nombre, y, desde luego, sus obras, de las que la estatua de Bravo Murillo nos es familiar a todos. Se avisa en un doctinal de privados al gobernante que interponga entre su figura y sus súbditos “arrogancia y distancia”. “No consienta —dice el texto— que se le acerquen demasiado. Mantenga su apostura en el poder.” No era Bravo Murillo el gobernante que el doctinal de privados desea, y sí tan sólo un buen ministro, a quien Madrid debe en gran parte su valor por haberle dotado de agua abundante y pura. Un escultor no mide las figuras de esta época del mismo modo que mide a un héroe de Plutarco esencialmente bronceo, se llame Licurgo o Sila, Pericles o Julio César. Las cifradas figuras de las *Vidas paralelas* se dejan ver del escultor desde lejos en su arrogancia y en su distancia, y esculpidas ya por el tiempo. Allá en los días de Trilles se erigen monumentos a personas que no han sido ni el honor ni la conciencia ni la sal de los países que enaltecen su recuerdo. Casi ninguno de los estatuados entonces supo abdicar lo material e inmolarse a su gran destino; casi ninguno nos dejó el haz de las virtudes augustas. El recuerdo que dejaron no les sobrevive apenas, porque, lejos de imperar, languidecían ante la fuerza insidiosa de la costumbre. En escultura, las gentes sin biografía no hacen cantar con vigor ni al bronce ni al mármol, y Trilles no rememoraba en sus monumentos ni vidas ni acciones ni obras de alta significa-

ción en los anales de la patria. Las figuras y los temas que trató eran figuras y temas que la sociedad entonces admitía, y que eran, no de ayer ni de hoy, sino de nunca—según dijo un poeta, mostrando acerbamente la llaga. Cumplió, así y todo, Trilles su cometido con rectitud y el gran deseo de belleza que habitaba en él. A Miguel Angel Trilles, como a tantos escultores de monumentos públicos, se le imputa complicidad en el siglo XIX, al que se ha instruído, como sabéis, un aparatoso proceso, zahiriendo a la madre arquitectura. Ese siglo ha dado a España monumentos que nos sonrojan, pero también que añaden gracia civil y decoro a las ciudades. El siglo XIX no ha dado a Madrid, ni a Roma, ni a Londres, una estatua como la de Felipe IV en la plaza de Oriente. El sol de los Austrias declina y está dorando reverses cuando se erige esa estatua.

Velázquez la concibe en un dibujo; Martínez Montañés la traslada a madera, y Pietro Tacca la funde, no sin lograr que Galileo le distribuya las masas para el equilibrio. De la conjunción de esas cuatro estrellas nace el monumento, y Felipe IV yergue su porte egregio sobre el caballo. El XIX no nos da un monumento así; pero no hay que tasar con mezquindad los que nos ha dado, y entre los cuales algunos, cuando no sean óptimos, añaden, más que quitan, dignidad a la urbe. Admitid que os confiese que si busco desesperadamente, con frecuencia, la perfección, como todo artista que lo sea, me contento con logros menores: la fuerza expresiva o el carácter, por ejemplo. Dicen que éstas son virtudes genuinamente españoles; no lo sé; pero me he preguntado cien veces si hay una escultura genuinamente española, o, si la hay, en qué reside el secreto de esta autotonía no definida con claridad hasta ahora. Ese sería el tema sobre el que haría versar, de buen grado, este discurso si la brevedad que me impongo y mi modesto saber no lo ve-

dasen. Algo quiero decir sobre la cuestión apasionante, en mi sentir, no elucidada aún. Un ilustre escritor de la escuela del Pirineo, acueducto de luz romana sobre el monte aborigen, ha recordado que hay escritores que sesgan y que retuercen el idioma artístico como los imagineros los torsos zozobran-tes de la Pasión o del Entierro. ¿Alude a la fuerza y al carácter como genuinamente españoles? Lo ignoro; pero la verdad es que el Museo de Valladolid se llama Museo Nacional de Escultura Religiosa del siglo XIII al XVIII.

Está el Museo en el patio de San Gregorio, que no es genuinamente español, ni mucho menos. Si Santa Cruz, donde estuvieron antes estos santos de palo, recoge reminiscen- cias toscanas bajo el cielo de Castilla, San Gregorio, tan isabelino, recarga la inflexión italiana, y más que la infle- xión, el ornato, y se adelanta exuberante a la *manera* ma- nuelina.

Todavía cuatro siglos después captamos la insinuación de eco universal que embelesaba casi pecaminosamente co-razones castellanos. Es eco o resonancia de voces ecumé- nicas que rigen sociedades y esparcen modos nuevos de pen- sar y entender al mundo. Eso nos enriquece, pero nos quita lo que los artesanos llaman tercamente *carácter*. Carácter y fuerza expresiva y acento: con estos recursos insistentes nos sujetan y nos restituyen al feudo nacional las obras de escultura del Museo. Para esos imagineros, bajo la caricia renaciente, que los seduce como a flamencos, borgoñones o florentinos, el alma trasciende hacia finalidades últimas más allá de las fronteras de la muerte. No he sentido, por mi parte, tan despegadamente la forma, y ni antes ni ahora he eludido en mi escultura el contorno, complacido ante el fuego de las pasiones. ¿No se ha reiterado que el cla- sicismo es odisea vivida y discurso de las pasiones? El genio de la casta sella de ansiedad religiosa cuanto toca. La escultura nacional de madera es ante todo religiosa. Un

ilustre escritor de España recuerda no a sus artistas tan sólo, sino a artistas extranjeros que vienen aquí a buscar el temple y el ardor. Se nos dice que las influencias son mutuas y que si un Juan de la Huerta se mueve en Dijon en el círculo de Claus Sluter, un Juanín de Lome de Tournai esculpe a la borgoñona en la catedral pamplonesa el sepulcro de Carlos *el Noble*.

Este juego de influencias puede seguirse y se ha seguido hasta Berruguete, al considerar el retablo de la capilla del Museo de Valladolid, que estuvo en San Andrés de Olmedo y antes en el monasterio de la Mejorada. En Cristos o en Anunciaciones, el recuerdo de Brunellesco o de Ghiberti palpita más o menos tenuemente; pero el brío insuplantablemente nacional con que el tallista sesga el bulto del leño y lo contuerce en espiras y le hace arder en los oros del policromado, en casi remolino de llamas, es lo que importa.

Antes de Berruguete en el siglo xv, el mismo genio nacional comunica ese brío a los escultores extranjeros que moran entre nosotros: Burgos se lo da a Gil de Siloe, a Felipe Biguerny y a Simón y a Juan de Colonia; Sevilla, a Lorenzo Mercadante, el bretón que talla el sepulcro del cardenal Cervantes, legado del Papa en el Concilio de Basilea; Toledo, a Sánchez Alemán, a Copin, el de Holanda, cuyo Santo Entierro es el adiós al gótico y a los Guas; León, a Joosquin; Zaragoza, a Ans de Suavia. Si el carácter y la fuerza expresiva son los sellos que España imprime a los suyos y a los que siendo de fuera anexiona con fuerza o nacionaliza, puede considerarse si estas reflexiones sirven para contrastar esculturas que daten de fechas más remotas; yo creo que sí, y desde que apunta el románico hasta el gran mediodía del gótico, la tendencia a lo que he llamado "carácter y fuerza expresiva" es constante. La obra maestra de la escultura románica del siglo xi aquí, es la decoración del claustro de Silos, cuya analogía, ya estudiada con otras de Cluny o de

San Clemente de Roma, no arguye contra el modo de ver que, modestamente, estoy exponiendo. Estoy por creer que no se puede ser extremadamente nacionalista en arte. España no lo ha sido tampoco, y su arte, como su política del gran siglo, sus letras, sus fundaciones y misiones más allá de los mares, duran en cuanto universales. Fijaos en un ejemplo: en el músico Victoria, que, si muere aquí como organista de las Descalzas, ha sido mucho antes capellán del "Collegium Germanicum et Hungaricum" que España funda en 1552 y del que el propio Loyola redacta los estatutos. Ese Victoria, pensionado en Roma por Felipe II, es nuestro, porque su obra ha sido escrita para la cristiandad toda y no para halagos de horizonte angosto.

Pido al llegar hasta vosotros, para las Artes de nuestra amada España, la amplitud que está en nuestras tradiciones y que responde a normas y a cánones y a pautas que no varían en el curso de las edades. Amplitud, sí, aunque no se admita el carácter y la fuerza expresiva con que nuestra casta sella la obra del espíritu. España, "no lo olvidemos", ha descubierto la unidad física y moral del planeta, y pues es así, ayudémosle nosotros, artistas de la pluma, de la paleta, de la arquitectura y escultura, a ensanchar las perspectivas morales del mundo. Ahora que nuestra querida Patria resurge a la grandeza, seamos dignos del orden nuevo y de la espada luminosa que lo ha hecho posible.



CONTESTACION DEL  
EXCMO. SR. D. F. J. SANCHEZ CANTON



Señores Académicos:

Por cuarta vez me alcanza el honor de recibir a un nuevo compañero. En las ocasiones precedentes hube de dar la bienvenida a dos maestros míos y a un amigo y colaborador; los tres dentro de la clase que los Estatutos de esta Casa llaman de "no profesores", denominación que hoy suena a impropia, por desusada: responde al concepto neoclásico inspirador del título del *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de Ceán, y que en la actualidad perdura tan sólo para calificar a los músicos.

Tratábase, por tanto, de recipiendarios a los que me ligaba relación estrecha, y por la circunstancia de ser colegas —salvo la ventaja que en todo me llevaban y llevan—, sus personalidades podía calibrarlas quien os habla. Muy distinto es el caso actual. Entra ahora para acompañarnos de por vida un artista al que, por fortuna, restan muchos años de luchas y triunfos antes de que sus obras pasen a la historia del Arte, y están y estarán largo tiempo bajo el brazo de la crítica militante, actividad a la que soy extraño.

Confesaré, sin embargo, que nunca he visto con claridad el lindero entre ambos campos, en cuanto a la cronología. Distinguir entre arte antiguo y arte moderno es corte arbitrario. No hay más arte que uno: el que emociona o ilusiona, sea cual fuere su data. El estudio de ambos requiere los mismos métodos. En el del llamado antiguo —luz y al par reflejo de su época—, la reconstitución del ambiente en que nació acrece el goce, a la vez que, mediante la interpretación de la obra de arte, obtenemos claves certeras para el

mejor conocimiento del país y del momento que la produjeron. Y en el estudio y en la contemplación del arte que alrededor de nosotros se plasma, veo repetirse el mismo proceso integrador.

Reconozco que al alejarse en la Historia —como en la Pintura— se ganan puntos de vista de mayor exactitud para el enfoque, y que el aprecio de lo contemporáneo acostumbra perturbarlo prejuicios, apasionamientos, conveniencias, manchas que, interponiéndose, encubren o alteran, por la cercanía, las formas circundantes. Mas, de varones íntegros es eliminar tales flaquezas deformadoras y con decisión aplicar igual medida a lo pasado que a lo presente. Por no proceder así, la llamada crítica del arte moderno ha solido prescindir de la información seria, improvisando divagaciones más o menos literarias —con frecuencia... menos—, y la crítica del arte antiguo se ha quedado en la acumulación de noticias, no siempre pertinentes para esclarecer o valorar una obra artística.

Quien quiera que me escuche afilará su escalpelo en espera de lo que va a seguir, ya que al predicar así la ocasión se presta para aleccionar con el ejemplo. Pero, nótese que dije *predicar*, y desde el refrán viejo sabemos que es cosa muy distinta de dar mieses...

Tengo, además, para no intentarlo, un pretexto, y es que, pese a las convicciones declaradas, he estado siempre apartado del bullir del arte del día; y no porque en su contemplación deje de hallar deleite; sí porque la división de tareas, exigencia del presente, obliga a “autopodarse” actividades gratas, desperdigadoras de la atención en detrimento de la eficacia. Y todavía, añadiré en mi descargo la confidencia de una debilidad: es gustoso reservarse rincones, acotados para la fruición, sobre los que no haya que hablar y menos que escribir; por algo, *inefable* es calificativo de supremo goce.

Estas declaraciones, aun hechas en secreto, y la actuación en esta tarde concitarán contra mí la censura de inconsecuente; para apartar tal reproche, diré por qué he aceptado el encargo de este discurso:

Al tratarse de la vacante causada años ha por la muerte de D. Miguel Angel Trilles, surgieron, como casi siempre ocurre, varias candidaturas. Hasta cinco escultores, todos notables, atraían nuestra atención. No resultaba fácil elegir. Sin embargo, no tuve motivo para vacilar, y desde el primer momento me puse al lado de Moisés de Huerta. Mi apartamiento del mundo artístico, antes confesado, suscitó la memoria precisa y escueta de obras que habían satisfecho mis gustos juveniles. Del fondo de los recuerdos surgió el de su envío memorable a la Exposición nacional de 1912. Significó aquel certamen la victoria, con Huerta y con Capuz, de la solidez, del vigor; la proscripción de la retórica y de la anécdota —que también son dolencias escultóricas—; el desdén por lo fácil; la busca de lo arduo; *per aspera ad astra...*; en suma, los anhelos de los que entonces teníamos veinte años.

Repasé notas, indagué y pude comprobar que Moisés de Huerta había seguido con rigor el camino que sus gloriosos comienzos desbrozaran. Por la fidelidad en su conducta artística; por la noble inquietud, que no es brujuleo; por haber desoído silbos incitantes de modas efímeras y provechosas, y por lo que el conocimiento de su vida nos irá aclarando, ostento la honra de llevar en este acto la voz de la Academia.

Desembarazada la senda de verosímiles objeciones, veamos cómo se ha desenvuelto el vivir y el quehacer vertiginoso y noble del nuevo académico.

De padres labradores, nació Moisés de Huerta en el año 1883 en el pueblecillo de Muriel de Zapardiel (Vallado-

lid), que en tiempo de Madoz no pasaba de cien casas, dos fuentes de agua buena, parroquial y una ermita. Poco sacó del terruño nativo —y menos de las preciosidades que había, y no sé si hay, en su iglesia, al decir del autor del útil *Diccionario geográfico*—, porque salió de cortos meses para Vizcaya, viviendo primero en Zornoza y después en Bilbao. Dije que llevaba poco de la comarca originaria, y debo rectificar; pues, además de esos misteriosos jugos con que cada tierra impregna a sus hijos, llevaba a su padre, que, aficionado a tallar maderos con figuras grotescas de aldea, marcó la vocación infantil de nuestro escultor.

En aquel Bilbao “fin de siglo”, evocado por Sánchez Mazas en apuntes literarios que tienen el relieve y la precisión de medallas, encuentra Moisés de Huerta su verdadera cuna. Como un artista que de Florencia vino a Madrid bajo Felipe II, podía escribir: “Si allí es la patria donde mejor sucede lo necesario a la vida, justamente me juzgo por natural de [Bilbao], para que, sin negar lo que debo a la originaria, satisfaga lo que pide la patria donde habito”. “Castellano montado en vasco” se declara en unas notas biográficas que tengo delante, y no sorprende este ajuste perfecto a quienes aprendieron en Unamuno que “el vasco es el alcaolide del castellano”.

En la niñez estudia Moisés de Huerta en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, y a los doce años recibe todos los premios de este Centro; pronto busca en talleres de imagineros ayuda para vivir, que no pasa de exigua, a la vez que obtiene pingüe acopio de enseñanzas para la formación de su técnica.

En 1906 viene a Madrid, expone un buen retrato en la Nacional del hermano de Ramiro de Maeztu que merece una mención honorífica; esto le anima a entrar en el estudio de Querol —en aquel estudio que sobrevivió tantos años al famoso escultor, en el paseo del Cisne, esquina a Zurbano,

y que acabó en cochera—. El efecto que el estilo ampuloso de Querol causó sobre la sensibilidad de Huerta puede inferirse de que sólo meses pasó a su lado y del rumbo, bien distinto, por el que hubo de encaminarse. Regresa a Bilbao y sigue entre imagineros hasta que, reunidos algunos ahorros, se permite cumplir el deseo del viaje a París, en 1907; permiso parsimonioso, una maleta de cartón por equipaje y... vuelta precipitada por carencia de fondos. Y a Bilbao, otra vez; a ganarse la vida haciendo santos y —escapadas de la fantasía— caricaturas de campesinos, de *jebos*, rebrote de la afición paterna, al que no tarda en seguir el éxito logrado con el nuevo género: talla entonces *El Mirón*, hoy en el Museo de Bilbao, en el que se funde el agudo estudio del natural aldeano dentro del molde del *Pensador* de Rodin, visto humorísticamente.

Al advertir vacíos en su formación, decide estudiar en serio y hace su segundo viaje a Madrid para ingresar en la Escuela de San Fernando; D. José Garnelo adivina al artista de empuje, le regala un tablero, le separa de la masa de los alumnos y le pone a dibujar el *Laoconte*. No más de un curso permanece en la Escuela y, por coincidir su vuelta a las Vascongadas con la organización del grupo de escultores que ha de labrar los capiteles de la cripta de la catedral nueva de Vitoria, la Comisión presidida por el obispo, señor Cadena Eleta, le designa para jefe del taller; los gajes son suficientes, y aun sobrados, para las necesidades; el ambiente le agobia por su angostura, y, renunciando al acomodo del encargo fijo, marcha a Bilbao. Allí tenía, entre otros atractivos, el imán y el estímulo de Nemesio Mogro-vejo, el escultor que había de malograrse a los treinta y cinco años, en el de 1910, frustrándose, como después con la muerte de Julio Antonio, ambos amigos íntimos de Huerta, dos de las máximas esperanzas de nuestra plástica.

Por tercera vez viene a Madrid en 1909; al ganar la pen-

sión de Roma, el porvenir se le abre francamente. Mediado el tiempo de la beca envía a la Exposición internacional celebrada en la Ciudad Eterna en 1911 su *Torso viril*; el jurado internacional le propone para un gran premio y... el curioso puede leer en las páginas, ya amarillentas, de la prensa de entonces relatos poco edificantes y protestas encendidas, de Ricardo Baroja, por ejemplo, de lo acontecido. El hecho fué que Moisés de Huerta se quedó sin premio.

Pasado un año, el envío a la Nacional de Madrid impone su triunfo; juntamente con Capuz conquista la primera medalla. El gran relieve *Naturaleza*, el *Salto de Léucade* —en el Círculo de Bellas Artes—, el *Torso* —en el Museo de Arte Moderno—, el *busto de Labrada*, a tres décadas de distancia se mantienen firmes ante la crítica.

Conseguida la preciada distinción, recorre Londres, París, Bélgica y toda Italia. En 1913 modela en Roma la bellísima *Venus del beso*, y, previo concurso, gana el premio de unos miles de liras por el proyecto del monumento sepulcral para una familia de la Habana.

La obra, que en lo esencial es una "Mater dolorosa" arrodillada a la cabecera del Hijo muerto, adscribe a Huerta a la tendencia castellana de un Juan de Juni, y determina su relación duradera con Cuba.

La tarea final de la pensión romana es su grupo grandioso de *Las Parcas*, que causó en Italia impresión profunda, y, al pretender que se trajese a la Nacional de 1914, no hubo manera de que el Ministerio pagase el transporte, desatendiéndose una instancia que firmaron muchos que fueron, y otros que todavía son, insignes compañeros nuestros... Expuso ese año el vigoroso *busto del Rey Alfonso XIII*, que no desdiría entre los retratos de Felipe IV por Velázquez; la cabeza de la *Hetaira*, Museo de Bilbao, quizá la única nota pesimista entre las obras siempre sanas del autor, y la *Venus del beso*, conjunto que, si bien falto de la creación

capital de *Las Parcas*, confirmó la justicia de la medalla ganada dos años antes. Decidido a quedarse en Madrid, tropezó con la hosca arquitectura de las puertas cerradas, mientras en Bilbao le aguardaban encargos y novia... ¿Cómo no retornar?

Luego, dos viajes a Cuba con honra y provecho y con el rasgo, muy español, de renunciar a un segundo premio cuantioso. Y ya desde su habitual fondeadero, la peregrinación a Grecia, meca de todo escultor.

Si no temiera marearos con el continuo navegar, añadiría que vuelve otras dos veces a Cuba, para donde esculpe el riquísimo panteón de los primeros condes del Rivero, construído en 1925 por suscripción popular, y el *busto del Presidente Machado*, que no desmerecería en una serie imperial, y que logra piezas parejas de su mérito entre los que retratan a bilbaínos próceres, con tal carácter y dignidad conseguidos, que no quedará de la generación que podríamos llamar *interbélica*, factora del esplendor de la metrópoli industrial del norte español, documento más veraz de sus valores individuales.

En Bilbao encontró Huerta inspiración, trabajo, medios, hasta su poeta, Sánchez Mazas, quien compuso *XV sonetos para XV esculturas* de nuestro artista, publicados en un primoroso librito; texto e ilustraciones se corresponden y conciertan, que cincel y pluma son aquí pariguales.

Véase, si no, cómo cantó su robusto *Torso viril*:

Torso viril, costillas de galera  
batida por las olas, armadura  
para batallas largas, vestidura  
para el martirio y el amor ligera.

Torso flexible al salto y la carrera  
y gallardo si va en cabalgadura;  
digna de cinto de oro la cintura  
y digna de ancha espada la cadera.

Ventre parco y hundido, pecho llano  
como solar del campo castellano,  
y, hacia la izquierda, por tesoro y centro,

un corazón cuyo latido sea  
ritmo de iliada y ritmo de odisea,  
con sangre pura, de la patria, dentro.

En esta fecunda actividad vió Moisés de Huerta transcurrir los azarosos preliminares del Movimiento salvador; a él se incorporó con alma y vida, y en el *busto del general Mola* plasmó, con gavedad romana, su homenaje a la epopeya reconstructora de España.

Nuestra elección, primero, y la cátedra de la Escuela de San Fernando le traen a Madrid, ¡al fin! (He puesto signo de admiración y no sé si debiera cambiarlo por el de interrogación, que quien con tal movilidad ha vivido es difícil que se resigne al sosiego, por comfortable que se imagine.)

Y ésa ha sido la vida del escultor —por estar delante no encomiaré su hombría de bien y su generosidad rayana en sacrificio al renunciar derechos en favor de un compañero—; tal es el artista que, en sazón de plenitud, viene a sentarse entre nosotros.

Encajaría aquí la consideración de los elementos que integran la personalidad artística de Moisés de Huerta; las influencias que ha recibido; sus contrastes y afinidades; averiguar cuáles son los rasgos peculiares de su estilo y su factura, etc. Tarea de semejante empeño sale fuera de los términos estrictos de una cordial bienvenida, ya que no estaría exenta de los riesgos del ditirambo o del reparo, ambos inadecuados al acto a que asistimos.

Además, en el relato conciso de las andanzas del escultor, he procurado señalar, al paso, las principales características. Su enlace con la tradición imaginera española, que arranca

de la tierra natal y del aprendizaje con los santeros bilbaínos y que se registra con más intenso acento en *Dolor* y en la *Virgen dolorosa* que en el *Crucificado*, ensayo de violencia expresiva sin consecuencias en el desarrollo plástico ulterior. Su baño en la corriente rodiniana, en horas que todo lo anegaba, en *Naturaleza* y en el *Salto de Léucade*. Y, al cabo, cuando, según Benet, la escultura "retorna al orden", el hallazgo del sendero personal. El sello del clasicismo, impreso en la dilatada residencia romana que se ahinca en su temperamento le inspira la serie soberbia de sus bustos; enérgicos los masculinos, graciosos los infantiles; evocadores éstos de Desiderio y de Rossellino; nobles aquéllos, cuales si fuesen de procónsules o senadores antiguos; realistas y vivaces algunos, como los del *Padre Panadero* y *El doctor Areilza*, o cargados de espíritu y grandeza, como los de *Joaquín Costa*, *Miguel de Unamuno*, el cubano *Machado*, o el *general Mola*, cuya mirada impetuosa y fulgurante ofusca a quien lo contempla.

De cuanto va dicho se inferirá, certeramente, que Moisés de Huerta ha cultivado menos la escultura monumental, la estatua pública, sin que falten entre sus obras ejemplares considerables en el género, como los dos proyectos con que concurrió al Transvaal para la estatua ecuestre del *general Botta*, que se conservan en el Museo de Cape Town. Su predilección por la sobriedad le aleja del aparato de estas obras, por definición espectaculares.

Por esto debó poner de resalte un aspecto en el arte de Moisés de Huerta, que, en mi sentir, corrobora la actitud mantenida: su gusto por los torsos y por las figuras mutiladas; prueba de su posición extrema —no me atrevería a llamarla extremosa—, enfrente de lo teatral, de lo pintoresco y de lo anecdótico. La supresión de rostros y manos —vehículos expresivos por excelencia— nos dice cómo el escultor prefiere emocionarnos valiéndose de la forma pura,

sin alusiones literarias, ni significativas siquiera; algo de lo que en Francia realizaba Dalou. Veces hay, como en la *Venus del beso*, que escinde la cabeza al iniciarla; otras, deja sin labrar, o sin acabar de salir del bloque, parte de la figura, y es tal la fuerza que infunde al modelado, que la estatua, como viviente, sugiere la idea de posible perfección y futuro acabamiento, lo que genial e insuperablemente consiguió Miguel Angel en los *Esclavos* y en el *San Mateo*, obras ante las que, parece, llegará un día en que sus miembros hayan de emanciparse de la materia informe que todavía los aprisiona.

Y he aquí, que en la expresión de esta lucha dramática de la materia con la forma, esencia de la escultura, es en donde veo los mejores aciertos de Moisés de Huerta. Comprobadlo en el magistral "pedazo" de estatua que regala a la Academia: su propio título, *Forma*, revela el íntimo querer del artista; surge como adormida del seno de la piedra; sus piernas no se han desatado de la materia amorfa, y los mismos ropajes sirven de tránsito para que la forma se yerga victoriosa; mas, de nuevo, el drama se repite cuando entre los robustos muñones de los brazos, que la imaginación completa, la cabeza intenta destacarse, y hay en la actitud toda la angustia y todo el esfuerzo doloroso de la lucha.

Dos textos aduciré en que con palabras áureas se expresa, tanto la turbulenta oposición entre materia y forma, como el ansia apasionada con que aquélla busca a ésta. Es el primero de San Juan de la Cruz cuando describe "a la imagen de la primera mano... clamando al que la dibujó para que la acabe de formar". Se lee el segundo en una carta de Lope de Vega al duque de Sessa, que, en verdad, no merecía que su nombre quedase engastado en esta joya; suprimámosle, que el concepto gana en pureza borrada la referencia personal: "Amo —dice el *Fénix*— tierna y precisamente, con el reconocimiento que la materia a la forma."

Ternura, justeza, gratitud, ¿qué menor deuda puede reconocer la materia a la forma, ya que merced a ella, y por virtud del Espíritu, se manifiesta y hace sensible?...

Porque Moisés de Huerta ha sido y es servidor sin descanso de la forma bella; porque ha infundido vigor al barro, y a la madera, y al mármol, y al bronce, haciéndolos vibrar de humanidad; porque con fuerza expresiva de clasicismo apasionado nos ha dado trasuntos de gentes hispanas y ha ennoblecido nuestras horas de fruición artística con obras perdurables; porque ha permanecido fiel a su credo propio, sin concesiones a la vulgaridad ni a la moda versátil, y porque ha de proporcionar días radiantes a la escultura española, considero como un privilegio decirle, según rito, en nombre de todos, maestros y amigos, desde los umbrales de esta Casa: ¡*Salve!*







