

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA MEDALLA, TERRITORIO DE LECTURA

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

Leído en el acto de su Recepción Pública

el día 17 de abril de 1988

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ



MADRID
MCMLXXXVIII



LA MEDALLA, TERRITORIO DE LECTURA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA MEDALLA, TERRITORIO DE LECTURA

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

Leído en el acto de su Recepción Pública

el día 17 de abril de 1988

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ



MADRID
MCMLXXXVIII



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA MEDALLA, TERRITORIO DE LECTURA

DISCURSO DEL ACADEMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

Leído en el acto de su Recepción Pública

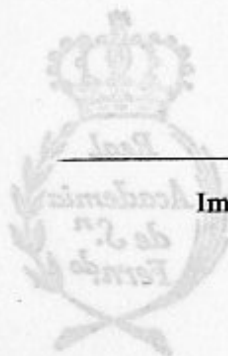
el día 17 de abril de 1988

Y CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ



Depósito legal: M.-11.985 - 1988



Imprenta AGUIRRE - General Alvarez de Castro, 38 - 28010 MADRID

MADRID
MCM.LXXXVIII

Señores Académicos:

Gracias por vuestra generosidad y por vuestra deferencia, gracias es la palabra que mejor define el espíritu que en este momento me embarga. No pueda haber otra, puesto que repasando mis méritos para ocupar este estrado, no encuentro ninguno realmente merecedor del honor que me habéis concedido.

Compartir con vosotros **DISCURSO** recomendadas a esta Corporación, colaborar para la consecución de aquellos objetivos que le sean demandados por una sociedad amante de las artes y del espíritu **DEL**, pero también puede abrumarle con tan seria responsabilidad. Solo cuento, y creo que no es mal método, con la mejor voluntad y entrega para mitigar este desequilibrio.

EXCMO. SR. D. JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

Permitidme que, accediendo a un arrebatado de sincera emoción, recuerde cómo mis contactos con la Academia se remontan a los años de estudiante en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, cuando Academia y Escuela compartían el caserón y la gran mayoría de profesores pertenecían a ambas Corporaciones. El encuentro con ellos se produjo en ese momento crucial para un artista, cuando su formación se va impregnando inevitablemente del espíritu de unos comportamientos ejemplares, que dejarán ya una impronta básica en el desarrollo de su mente y su sensibilidad. Aquellos hombres, y otros que posteriormente vinieron a significar igual ejemplo —cambiando naturalmente sus postulados artísticos—, representan para mí el triunfo del espíritu sobre la materia. Su esfuerzo lo admiro y se lo agradezco por cuanto tiene de conquista, pero también de entrega hacia los demás.

LA NACIÓN
TERCER ORDEN DE LEY

DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ



Deposito legal: M-11-95-1997



Imprenta Anónima - General Abasco - Calle 38 - 3910 México

Señores Académicos:

Gracias por vuestra generosidad y por vuestra deferencia, gracias es la palabra que mejor define el espíritu que en este momento me embarga. No puede haber otra, puesto que repasando mis méritos para ocupar este estrado, no encuentro ninguno realmente merecedor del honor que me habéis concedido.

Compartir con vosotros las tareas encomendadas a esta Corporación, colaborar para la obtención de aquellos objetivos que le sean demandados por una sociedad amante de las artes y del espíritu, es una labor que ciertamente dignifica al hombre, pero también puede abrumarle con tan seria responsabilidad. Solo cuento, y creo que no es mal método, con la mejor voluntad y entrega para mitigar este desasosiego.

Permitidme que, accediendo a un arrebató de sincera emoción, recuerde cómo mis contactos con la Academia se remotan a los años de estudiante en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, cuando Academia y Escuela compartían el caserón y la gran mayoría de profesores pertenecían a ambas Corporaciones. El encuentro con ellos se produjo en ese momento crucial para un artista, cuando su formación se va impregnando inexorablemente del espíritu de unos comportamientos ejemplares, que dejarán ya una impronta básica en el desarrollo de su mente y su sensibilidad. Aquellos hombres, y otros que posteriormente vinieron a significar igual ejemplo —cambiando naturalmente sus postulados artísticos—, representan para mí el triunfo del espíritu sobre la materia. Su esfuerzo lo admiro y se lo agradezco por cuanto tiene de conquista, pero también de entrega hacia los demás.

Si a esto en algo pudiera parecerse la proyección de mi obra, si alguien viera en ello semejante destino, es cosa que tengo que agradecer a toda la Corporación en general, y, particularmente, a Monseñor Federico Sopeña Ibáñez, a don Juan de Avalos y a don Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, que tuvieron la bondad de promover mi candidatura para esta Real Academia de San Fernando.

Vengo agradecido, eso sí, pero también abrumado por la personalidad a quien tengo que substituir. Esta fue don Pablo Serrano. Un escultor que exigiría un exégeta de más potencia intelectual, ágil pluma, y de fecunda imaginación, capaz de dar una imagen, si no totalmente fiel, al menos de un nivel paralelo a toda su importancia. El trato con Pablo Serrano se dilató en un largo período de tiempo. Diría que desde su regreso a España, hasta la triste fecha en que nos dejó. Fue un trato fecundo en las dos vertientes en que siempre hay que valorar éste, cuando se tiene con una artista de tal categoría. El humano nunca dio lugar a duda. Era un hombre bueno, siempre.

Su cara afablemente patriarcal tenía una mirada clara, abierta y muy comprensiva con las experiencias de artistas de postulados distintos a los suyos, a pesar de sentirse arrolladoramente inmerso en ellos. No es por tanto de extrañar que en muchas ocasiones fuera generoso, y apoyara entusiásticamente opciones diferentes.

Contemplar su trayectoria artística es un espectáculo emotivo y aleccionador. Lo primero se desprende del entusiasmo con que siempre abordó el compromiso con su época con el hombre que la vivía.

No es nada nuevo considerar al artista como el centro de un torbellino de fuerzas dispersas que se ignoran, y cuyos testimonios conviene buscar en los fenómenos sociales. El autor, al componer su obra, parece querer responder siempre a estos deseos generales. En el pasado podrían ser llamados religiosos o metafísicos, pero resultando para el artista pertenecer siempre a la esfera

de lo oculto e ignorado. Para el de hoy, es fácil presumir que carece de las más mínima certidumbre, siquiera sobre uno de los múltiples aspectos de los problemas que se plantea.

Por ello, emociona pensar que en Pablo parece que no existiera el riesgo cuando se entregaba con ardor a experiencias inéditas en busca de los significados más profundos. En él encarna perfectamente la convicción hegeliana de que la idea rige el mundo, y por lo cual sabemos que nada vivirá que no tenga esperanza. Sin embargo, en este punto, lo paradójico se nos echa encima si reparamos en que hoy nos enfrentamos a un mundo que ha decidido combatir sin esperanza, e incluso contra ella. Es la pasión, trágica y soberbia, que anima una parte de la producción artística de nuestro tiempo. Pero ya sabemos todos que el diálogo sobre arte, hoy día, se convierte en un debate salpicado de continuas y dolientes incertidumbres.

No en balde Pablo, en el final de su discurso, se preguntaba: «¿Qué soy? ¿A dónde voy? Si podéis, dadme una respuesta esperanzadora».

La respuesta se encuentra en su aleccionador devenir vital, y cuando comprobamos cómo su trabajo tuvo momentos de gran incidencia en el desarrollo del arte de nuestro tiempo y en nuestro país.

En cuantas exposiciones celebraba se nos mostraba continuamente su espíritu de busca, su afán indagatorio, para darnos una visión del hombre y su realidad circundante.

Esta Real Academia acogió a este hombre que ejercía una influencia innegable, haciendo válido el viejo aserto de que todo arte es clásico y universal con tal que viva. El arte clásico consiste en el acorde de la facultad de sentir y de la de comprender, y no en tal o cual modo de pintar, modelar o dibujar.

Su magisterio podría haber seguido siendo beneficioso, y su tarea en esta Casa me imagino que creativa y voluntariosa. Sirva este recuerdo de homenaje y admiración.

LA MEDALLA, TERRITORIO DE LECTURA

Para comprender mejor el tipo de acontecimiento artístico y cultural que la aparición y desarrollo de la medalla encarnan, será preciso y conveniente remontarse hasta su origen y antecedentes.

Según Guido Canaletti, la medalla deriva conceptualmente de la moneda. Para afirmarlo, se apoya en el hecho de que ambas están compuestas de anverso o cara en la que aparece un retrato, y reverso, constituido por muy variados tipos de figuras simbólicas. De este modo nos introduce en la que es característica fundamental de ambas. Sin embargo, hay una clara diferencia que las separa: la finalidad para la que fueron creadas.

Cuando la moneda deja de ser una forma de pago para pasar a utilizarse como elemento conmemorativo o medio de propaganda política, o mejor diría, ideológica, se ha convertido en medalla.

Las primeras medallas nacen y se desarrollan paralelamente a la imprenta y se acuñan en lo mismos talleres.

La consolidación de la medalla como género iconográfico es el resultado de un largo proceso que coincide con la crisis heráldica y el desarrollo emblemático a finales de la Edad Media. Asimismo, las primeras medallas suponen, dentro del mundo del arte, una auténtica ruptura y renovación respecto a formas iconográficas anteriores.

La medalla se perfila como un género nuevo con características y propiedades que la distinguen de las otras formas conocidas.

Con respecto al relieve, no solo se diferencia por el material empleado en muchos casos, sino también y fundamentalmente por sus dimensiones y su forma.

El pequeño tamaño exige una concentración de la forma y de la idea, así como el sometimiento de todo lo representado a un perímetro circular; esto es algo que en el relieve no sucedía. Unica-

mente los tondos renacentistas presentaban también este «formato circular». Sin embargo, éstos se diferencian de la medalla debido a que su composición está directamente determinada por su integración y ensamble dentro de un espacio arquitectónico, quedando presa en sus nervaduras y en su sola unidad de superficie. Mientras que la medalla, por su carácter bifaz, obliga a un peculiar estudio de su composición y a desarrollarla en espacio y tiempos diferentes. Ofreciendo, además, la posibilidad de trabajar con las relaciones entre anverso y reverso, tanto con un sentido armónico como de contrastes, pero siempre complementarios. Frente al tondo, la medalla se perfila, por lo tanto, como primera forma circular autónoma, unidad iconográfica independiente.

En el vitral y en el esmalte la iconografía medieval había dado otras imágenes circulares. Pero éstas tuvieron que ser integradas en un espacio más grande y rectangular. Esta circunstancia nos indica cómo el círculo no se había independizado aún, siendo el rectángulo el perímetro por excelencia para las representaciones. Sin embargo, con y gracias a la medalla, se completa por primera vez un verdadero sistema iconográfico circular. Esto es algo que no había sido posible en el caso de las monedas ni los escudos, y que dota a la medalla de la capacidad para cubrir todas las necesidades representativas de la sociedad y la cultura del momento.

La forma circular de la medalla cobra tal importancia que llega, incluso, a influir más tarde en otros medios iconográficos, como el grabado en el libro impreso. Las medallas unidas a los libros de emblemas explican la proliferación de imágenes circulares en el siglo XVII, llegando a tener en el XVIII un papel preponderante en las ilustraciones de los libros y en los grabados, y manteniéndose incluso hasta el romanticismo.

Tamaño reducido, forma circular y carácter bifaz serán, por tanto, las características fundamentales que aporte este nuevo género. Género que, si bien se integra en el campo de lo iconográfico, de lo visual, se sitúa, sin embargo, en estrecho paralelo con lo temporal, lo literario.

La división del mensaje que la medalla contiene entre las dos caras —anverso y reverso— obliga a una contemplación fragmentada, a una «lectura» lineal de adelante a atrás, como sucede con la página de un libro y no, en cambio, con la contemplación de un cuadro o de una escultura. De éstos podemos tener una visión completa, simultánea, aunque ésta sea «superficial» o de primera impresión y requiere una observación posterior más detallada; pero todas sus propuestas expresivas quedan formuladas en una misma unidad de tiempo.

La medalla, para ser vista, requiere, en cambio, ser leída linealmente, primero de adelante a atrás para la primera impresión y, luego, volver al principio para ir desentrañando cuidadosamente todos sus signos de manera análoga a como podríamos hacerlo con las metáforas de un poema.

El paralelismo «medalla/poema» manifiesta una primera y obvia condición de signo externo. Descubrimos en ambas el sometimiento a una forma previa, convenida de antemano y no determinada por el modelo o el tema. La circularidad de la medalla y el metro del poema son exigencias de género establecidas por tradición; sirven para identificar el sistema artístico en el que nos movemos y a ellos deben sujetarse y condicionarse los motivos retóricos y semánticos.

Los Caligramas de Apollinaire han sido, en este terreno, una mayor revolución de la métrica que el verso libre: hay un deseo en ellos de acomodar la grafía al tema singular del texto hasta el punto de evocarlo y repetirlo.

Si en escultura el modelo acabará venciendo sobre los materiales y los espacios, en la medalla deberá restringirse y aclimatarse a su cárcel circular. Cárcel que es, sin embargo, según Michel Pastoreau, la gran innovación en la historia de las imágenes. Supone una ruptura total con formas que le han precedido: monedas y escudos son objetos antes que imágenes. Su materialidad prima sobre su iconografía. Pastoreau afirma para la medalla la

condición de imagen circular e imagen que circula antes que la de objeto.

El Renacimiento primará la esfera dentro de la geometría simbólica. Nacida de la conjunción de tierra y fuego, reúne el universo y lo explica figurándolo. En ella se centra el concepto de perfección y plenitud. Surge de ahí la obsesión literaria por el círculo como espacio de las revelaciones. En los cantos XXVI y XXVII de la Araucana y, a través del anciano mago Fitón, se nos habla de una inmensa bola de cristal donde pueden verse todos los lugares, gentes, culturas del orbe: lo grande y lo pequeño, lo inmediato y lo lejano, lo amigo y lo irreconciliable se iluminaba en aquella deleitosa «poma lúcida».

«... el círculo luciente
donde todas las cosas parecían
en su forma distante y claramente:
los campos y ciudades se veían,
el tráfago y bullicio de la gente
las aves, animales, lagartijas,
hasta las más menudas sabandijas.»

(Canto XXVII, estrofa 4.)

La esfera tornasolada donde están todas las provincias vistas desde todos los ángulos que es el Aleph de Jorge Luis Borges y el «mundo visionario oculto» en el interior del huevo de cristal de H. G. Wells reiteran el valor mágico de lo circular. Valor mágico del que no está exenta la medalla: las figuras se delimitan y precisan en un fondo vivo. El contemplador se inclina sobre el pozo de las revelaciones, mira a través del agujero de una cerradura, observa un espacio escueto que es capaz de iluminarse y esbozar la forma de los seres más distintos. Luego volveremos sobre esta significación ritual y alquímica de la medalla.

En sus escritos, Nicolás de Cusa argumentaba con el prodigio de la esfera que en el microcosmos coincide con su centro y en el macrocosmos se extiende en línea. Es decir, le concedía una capacidad acomodaticia y una fuerza expansiva. La medalla pa-

rece participar de esa contradicción: desde su eje central, pleno de significados, se abre como un cono de luz y rebasa sus fronteras; iris de un foco visual, traspasa el marco de su materia y debe producir la ilusión de un panorama sin límites. Leer una medalla, por tanto, nos obliga a un juego de sorpresas: a soportar su quietud y su movimiento, el que sea misteriosamente limitada y, a la par, misteriosamente extensa. Esa conciliación de tiempos y estados opuestos se obtiene en la medalla como en el poema mediante el empleo del símbolo. Este actúa en primera instancia unificando lo individual con lo general. Y, en segunda, introduciendo una carga de sentido profundo y trascendencia en la medida en que viene a ser un dato irreal sustituyendo a otro dato real. El símbolo está en lugar de otro hecho o de otra materia y esa suplantación se universaliza hasta el punto de ser llamada por Lezama Lima «imagen participada». Se cuenta cómo Pisanello y Leonello d'Este elaboran las metáforas que el primero incluiría luego en sus composiciones. Esas metáforas eran conocidas y compartidas por un grupo de amigos e iniciados, trasladándose así a la categoría de símbolos que, en ocasiones ahora cada vez más contadas, nosotros todavía podemos conocer y compartir. Cuando se rompe ese vínculo entre lo personal y lo general que señalábamos al comienzo, el símbolo deja de ser operativo de modo consciente y la medalla ya no es legible.

Entre los ejemplos más claros de Pisanello está el que modeló para las bodas de Mariana de Aragón y Leonello d'Este en abril de 1444.

Leonello, guerrero y amante de cazar, va a casarse. Esto es, como vulgarmente se dice, va a «sentar la cabeza». Realiza el topos de amor que aparta de las armas. Su retrato aparece en el anverso y se repite en el reverso bajo la forma del animal del que lleva el nombre. El león abandona su fiereza para aprender música. Su maestro es un genio alado, Cupido o Eros.

La tradición occidental ha escindido en dos conceptos irreconciliables el sentimiento amoroso: el amor aristotélico que ofusca y confunde, que enferma y debilita, representado en la novela sen-

timental del XV y el amor platónico como fuente de conocimiento, capaz de abrir los ojos del amante a una nueva sabiduría. Eros doméstica y civiliza.

Cuando Gilgamesh quiere vencer a su rival, Enkidu, el temible salvaje ignorante de reglas y medidas, le manda una prostituta que le domine por el amor. El contacto con la mujer convierte lo agreste en exquisito.

«Durante seis y siete noches
Enkidu se presentó, habitando con la ramera
y después que se hubo saciado de sus encantos, decidió
salir en busca de sus bestias salvajes.
Pero al verlo, las gacelas huyeron,
las bestias salvajes del llano se apartaban de su cuerpo.
Sorprendiéndose Endiku, su cuerpo se quedó rígido,
sus rodillas inmóviles, al tiempo que huía su rebaño.
Enkidu no supo correr como antes lo hacía,
pero su espíritu ahora era sabio, comprendía.»

(*Poema de Gilgamesh*, columna IV, vs. 21-29. Ed. Nacional.)

Estos datos se simultanean y se leen en la medalla que permite la síntesis de historias: una personal —Leonello enamorado— y otra general —el amor que educa—. Dichas síntesis (un argumento comprimido y dos situaciones vinculadas) se efectúan en y por el símbolo. El de Ferrara se casa con Mariana de Aragón. Abandona como tantos otros amantes su fiereza para aprender de la amada las artes de la cortesía, la educación y la paz.

La visión de una medalla exige un procedimiento lineal que se acerca mucho a la lectura. Se opera desenvolviendo al entramado de la historia cuyo momento más emotivo queda modelado en el reverso y su protagonista en el anverso.

Se debe descubrir ese enlace de lo singular con lo general e intemporal que se produce en el símbolo. En pocos géneros el lector se demarca como tan imprescindible.

Cuando Cecilia Gonzaga niega la vida y la mano a Oddantonio de Montefeltro, cuando se consagra a su doncellez e ingresa

en un convento, Pisanello la representa mediante la simbología de la caza del unicornio. Ella es la virgen de la leyenda que seduce y atrae al animal con su pecho desnudo y su pureza intacta. Pero el viejo motivo se había sacralizado en la Edad Media y pronto el unicornio se interpreta en los Bestiarios como imagen de Cristo atrapado y cazado por la Iglesia.

Desde su motivo central, la medalla vuela hasta diluir sus límites y extremar sus implicaciones: Cecilia repite la renuncia profana y la renuncia sacra de la virgen y la Iglesia. Se aparta no para la soledad sino para enamorar un ser extraño e invisible.

El receptor se acerca a la imagen medallística y encuentra en ella ciertos indicios de su uso y de su descodificación. Formula hipótesis de lectura, expectativas de interpretación que el texto-medalla se encargará de confirmar o anular.

Este es el camino que según Wolfgang Iser se emprende al leer un poema, un cuento, una novela.

«A medida que vamos leyendo, oscilamos en mayor o menor grado entre la creación y ruptura de ilusiones. En un proceso de tanteo, organizamos los diversos datos que nos ofrece el texto (...) El acto de recreación no es un proceso tranquilo o incesante, sino que, esencialmente, depende de «interrupciones» en su curso para que sea eficaz. Miramos hacia adelante, hacia atrás, tomamos decisiones, las cambiamos, creamos expectativas, nos extraña que no se cumplan, preguntamos, meditamos, aceptamos, rechazamos.»

(Wolfgang Iser, «El proceso de lectura», en *Estética de la Recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, pág. 234.)

En una medalla realizada por Francesco di Giorgio Martini para el rey de Nápoles en 1496, volvemos a encontrar el unicornio, ahora hundiendo su cuerno en las aguas. Podemos intentar igual interpretación que en el caso de Cecilia Gonzaga: el animal atraído por lo limpio, por lo puro. Pero la medalla se cierra a esa comprensión, frustra tales expectativas. No aparece la virgen desnuda en el reverso y el conjunto está dedicado a un señor, a un poderoso, Federigo III d'Aragona.



PISANELLO: Medalla de las Bodas de Leonello d'Este. 1444. Bronce. Anverso.





PISANELLO: Medalla de Cecilia Gonzaga. 1447.
Anverso. Bronce.



PISANELLO: Medalla de Cecilia Gonzaga. Reverso.



37D

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI: Medalla de Federigo III D'Aragona. Bronce. Anverso. 1491-1495.



37R



44D

BERTOLDO DI GIOVANNI: Medalla de los hermanos Mé dici. 1478. Anverso.



44R

BERTOLDO DI GIOVANNI: Medalla de los

Desechamos esa hipótesis de lectura y esbozamos otra. En el *Physiologus* griego se nos aclara:

«Existe otro atributo del unicornio. En los lugares en que vive hay un gran lago, al que todos los animales acuden para beber. Pero, antes de que se reúnan, llega la serpiente y derrama su veneno sobre las aguas. Y cuando los animales advierten el veneno no se atreven a beber, sino que se apartan y aguardan al unicornio. Llega éste, entra directamente al lago y hace la señal de la cruz con su cuerno; entonces, el veneno se hace inofensivo, y todos los animales beben.»

Hemos descifrado ventajosamente el texto: el unicornio que purifica las aguas actúa como debe actuar el rey liberando de males y limpiando el espacio vital de sus súbditos.

Los dos polos de esa comparación quedan vinculados en el lector: anverso y reverso viven enfrentados e ignorándose hasta que el contemplador los reúne en sí y los reconcilia.

El receptor, según Walter Mignolo, es el responsable de enlazar y hacer coherentes las partes del texto. La coherencia textual es un efecto de la recepción. La unión y cohesión final de lo disgregado no se realiza en el autor ni en la obra, sino en el espectador. Es él quien relaciona las dos caras de la medalla y las integra.

Bertoldo di Giovanni (1429-1491) modela con una distribución original y novedosa la famosa conjura de los Pazzi el 26 de abril de 1478, contra los Medici en Florencia, donde Giuliano pierde la vida y su hermano Lorenzo es herido, consiguiendo salvarse. En el anverso aparece la cabeza de este último vuelta hacia la derecha sobre el coro del Duomo. Dentro del coro, el sacerdote celebra la misa. Fuera, los conjurados atacan a Lorenzo. Inscrita como «motto» se decanta la expresión «salus/publica».

En el reverso, la cabeza de Giuliano se vuelve hacia la izquierda sobre el coro del Duomo visto del otro lado. Fuera, el cuerpo del joven yace asesinado en el pavimento. La leyenda es, ahora: «luctus/publicus».

Anverso y reverso conforman un retrato dual y simétrico. Constituyen una imagen semejante. La conjura se ha dividido

en dos episodios, según sus víctimas y su suerte diversa (Lorenzo se salva, Giuliano muere). La reunión la establece el receptor por medio de un proceso contrastivo que desequilibra esa semejanza y simetría:

Lorenzo mira hacia la derecha mientras Giuliano lo hace a la siniestra. El sacerdote oficia misa en el anverso, Lorenzo está de pie y se defiende. En el reverso aparece el otro cuerpo pisoteado por los asesinos. Las leyendas son opuestas, contradictorias.

El receptor, al leer sucesivamente las dos caras, está llamado a realizar el contraste, cohesionar lo separado, recuperar la coherencia del hecho: que un hermano consigue salvarse mientras el otro muere, y el pueblo de Florencia se divide entre la felicidad y el desconsuelo.

La medalla exige, por fundamental, la presencia de un contemplador que desenvuelva linealmente la historia contenida, que reúna los polos de la comparación, que formule expectativas y las confirme o las sustituya. Que lea, en fin, con todos sus sentidos y con su ser más íntimo.

La lectura y comprensión de la medalla exige, en efecto, su manipulación en soledad. Es preciso sostenerla en la concavidad de nuestra mano, cerca de la vista, y darle vuelta para leer el otro lado y volver al primero...

Esta manipulación tiene mucho de rito. La medalla es una imagen ritualizada que reclama la atención de nuestros sentidos para que, a través de ellos, cobre realidad, se realice en nosotros el significado de su simbología. Este es un tipo de proceso que recuerda las ceremonias iniciáticas. En ellas, mediante algún tipo de «manipulación ritual», los aspirantes pasan a formar parte del grupo de los elegidos y a tener acceso a lo que para los profanos constituye un secreto inasequible. De hecho, las primeras medallas producidas en Italia entre los años cuarenta del siglo xv y los veinte del xvi son auténticas «imágenes iniciáticas», ya que el recibimiento que tuvieron en los círculos letrados las convirtieron

en objeto ritual. Toda medalla constituía una insignia de alguna orden de caballería, orden formada por el conjunto de sus primeros receptores, quienes eran iniciados en los diferentes sentidos que la medalla-insignia encerraba.

La posterior evolución de la medalla no le hace perder, sin embargo, su carácter de objeto estrechamente personal. Ello se debe a que su contemplación es un acto que se realiza, como decía antes, en absoluta soledad. Quiero decir que, a diferencia de como se contempla una escultura o un cuadro colocados generalmente en un ámbito público, la medalla se contempla en la mano. Esta conexión física favorece el encuentro en total intimidad y posibilita el paso del fluido mágico del que es portadora. La magia del encuentro con el objeto artístico se condensa, en este caso, sobre un pequeño círculo, confiriéndole un carácter de amuleto. Como señala John Cook, refiriéndose a una lectura de Red sobre monumentos y amuletos, individualiza a ésta en status-símbol actual, otorgándole la categoría de talismán de protección, apoyándose en la idea de que:

«La propiedad mágica aún está presente en el arte; el hombre, negando el elemento mágico y trascendente de su mente, se niega a sí mismo. El medallista puede reconocer y apropiarse de esta necesidad de magia.»

La propiedad mágica o protectora que posee la medalla consiste en su capacidad de hacernos perdurar.

La medalla-retrato, por ejemplo, cumple, gracias al indestructible material y a la resistencia que le confiere su forma circular, su primordial finalidad: la de durar, o no morir, de tal manera que el retratado lo hace con ella. Así, no es solo el soporte material el que perdura; también lo hace el mensaje que contiene.

La capacidad de extenderse a través del tiempo del contenido de la medalla se hace paradójicamente posible gracias a las limitaciones que forma y tamaño le imponen. Estas, forma circular y tamaño reducido, obligan a que el espacio se comprima. Lo representado dentro de la medalla adopta los códigos de unas nue-

vas leyes que ordenan el espacio no para que sea una reproducción fidedigna de la realidad, sino para que funcione como una representación mágica, con poder para evocar otros espacios.

Las alteraciones en la jerarquía de las proporciones, y la yuxtaposición de escenas, en su origen inconexas, nos avisan de que nos encontramos en un espacio peculiar. Por otra parte, el reducido tamaño de la medalla da lugar también a la necesidad de simultanear distintos tiempos de la narración sobre una misma superficie.

Estas alteraciones, lejos de provocar un caos que desconecte el mundo de la medalla de nuestra realidad, por el contrario nos lo acerca.

En la medalla, tanto el devenir del tiempo como la progresión del espacio quedan anulados. La medalla se convierte en un área sin límites, y, por lo tanto, válida, tangente siempre con alguno de los planos de nuestra realidad y nunca anclada, identificada inseparablemente con ninguna realidad concreta.

En la medalla, el sujeto retratado queda suspendido en un espacio sin tiempo. En este clima, parece fácil conseguir la perdurabilidad de la imagen y conectar con lo que L. B. Alberti describe como la misión del retrato cuando aseguraba que ésta radicaba en «transmitir a la posteridad los rasgos físicos del personaje y, más allá de éste, fiado en la capacidad demiúrgica del artista, para ahuyentar del ser la amenaza de las sombras o para redimir de su vanidad las acciones humanas, incluso la más increíble de prolongar la existencia individual».

No otra cosa podría asociarse al acto de «labrar» en el metal. Mediante esta acción, la voluntad parece querer penetrar en el mundo silencioso de la muerte y destruir su opacidad.

El retratado queda en la medalla a salvo del curso inexorable del tiempo y el olvido, de forma parecida a como el héroe o el dios son rescatados para la eternidad en el espacio sin tiempo del mito o del poema épico. La historia de Leonello labrada en el

bronce pasa a participar del mismo rango de eternidad de la historia mítica con la que el medallista la asocia.

Lo retratado en la medalla pasa a incorporarse para siempre a la memoria colectiva; y de la relación con los otros elementos que la forman es de donde, según apunta Elie Faure, el objeto artístico extrae su propia vida. Faure nos dice:

«La realidad en arte reside mucho más en la naturaleza del artista que en la del asunto. Por tanto, la emanación de vida de éste no consiste únicamente en reflejar fielmente un momento, sino también en la facultad de incorporar éste a la memoria, la ciencia y la imaginación.»

La vida no reside únicamente en el objeto, sino en todas las relaciones sensibles de todos los objetos entre ellos, y en sus relaciones intuitivas con el espectador.

Aquí es, precisamente, donde adquiere el arte su carácter lírico: su carácter, según la palabra de Baudelaire, «sobrenatural».

El mensaje de la medalla, a salvo del tiempo en el mágico espacio de su recinto circular, se re-presenta, esto es, se hace actual cada vez que un espectador realiza el ritual de su lectura. El amplio y diverso lenguaje sígnico que se ha venido desarrollando y cuajando desde los primeros tiempos hasta nuestros días, capacitan a la medalla como medio de comunicación plenamente válido y vivo en la actualidad.

Mariangela Johnson le atribuye esta capacidad, basándose, precisa y curiosamente, en su condición de medio de «difusión lenta»; el cual, lejos del proceder de los actuales, aspira más bien a «cristalizar esencias». Entendamos por dicha denominación, a las pequeñas o etéreas partículas de historia, de presente, poco factibles de ser superadas por el futuro.

Por ello, no resulta presuntuoso dar todavía a la medalla la función del testimonio del paso del hombre sobre la tierra, función que en el pasado le venía dada por descontado. Hoy debe conservar aún ese significado, a condición de impregnarse de la exigencia psicológica del hombre contemporáneo.

Si como dice Argan, «la escultura, por su perennidad custodia la memoria de la imagen plástica de la historia», al pequeño objeto que es la medalla podríamos asignarle el territorio que ocupa la memoria del hecho acaecido.

La medalla, como obra de arte, es la expresión de todo el lenguaje artístico actual, del figurativo al abstracto, con todos los pasajes que aportaron el progresivo abandono de la representación de la realidad, incluida la recuperación final del concepto de imagen como medio de comunicación. Puede, por tanto, contribuir eficazmente a una comprensión del arte «contemporáneo», ya que contiene en su forma un conocimiento del signo y su idea, constituyendo, así, un mensaje que es humano y artístico al mismo tiempo.

Esta disertación, que paciente y benévola habéis escuchado, responde al tímido deseo de haceros comprender a un hombre animado de un espíritu que, preso en los aconteceres y dudas del presente artístico, no quiere renunciar a todo el caudal creativo y aleccionador que tiene el pasado de un arte, hoy casi sumido en el olvido, pero portador de imágenes y significados a los que habrá que buscar acomodo y germinación nueva.

Ha sido una aproximación al tema, más apasionada que científica, como corresponde a quien lo practica más que lo estudia. Quizá por esto, mis descentradas ideas no hayan podido transmitir los conceptos con claridad y eficacia, y me vea obligado a pedir os me permitáis acabar con un fragmento de uno de los «Poemas gallegos» de José Angel Valente. Con el poder evocador de la poesía espero despejar el velo que mis palabras no lograron:

«Escarbad en las cenizas del crepúsculo,
si en ellas encontráis
el sol, será como una vieja
moneda verdecida por la herrumbre.»

Séñores Académicos:

Hay quedado muy lejos aquellos debates de los escultores por ver incluída su actividad entre las artes liberales. ¿Oficio o arte? ¿Actividad mecánica o creación artística? La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando recibe hoy entre sus miembros a quien se ufana por practicar el oficio como el más aplicado de los artesanos, y yo quisiera ir hasta dar a lo que sé de sus raíces el sello indiscutible de la personalidad. Porque eso y no otra cosa es el arte: creación personal.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR. D. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

Vengo un escultor y respondo a su discurso quien desde hace muchos años ha hecho de la escultura objeto de sus predilecciones. Inmensa gratitud debo manifestar a la Corporación que lo acoge por hacerme este inmerecido honor.

El uno de febrero de 1902 nací en Madrid, en el seno de una familia de orfebres. Un rincón de los viejos talleres, pues su abuelo paterno, sus padres y hermanos trabajaban con familiar entendimiento. Aquella artesanía religiosa permitió aplicarse a Julio tempranamente en la técnica del dorado y el cincelado. Es el suyo un ejemplo que debemos retener: la defensa de la profesionalidad del oficio. Y ningún testimonio mejor que el pago que Julio dio a sus progenitores, representándolos en esa «pareja de artesanos», orgullo del Museo Español de Arte Contemporáneo.

Desea una formación lo más completa posible. Acude a la Escuela de Artes y Oficios y a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Aprender es lo primero. No importa que esta enseñanza se ajustara a unas normas que los más rebeldes no

Si como dice Argan, «la escultura, por su perennidad custodia la memoria de la imagen plástica de la historia», al pequeño objeto que es la medalla podríamos asignarle el territorio que ocupa la memoria del hecho acaecido.

La medalla, como obra de arte, es la expresión de todo el lenguaje artístico actual, del figurativo al abstracto, con todos los pasajes que aportaron el progresivo abandono de la representación de la realidad, incluida la recuperación final del concepto de imagen como medio de comunicación. Puede, por tanto, contribuir eficazmente a una comprensión del arte «contemporáneo», ya que contiene en su forma un conocimiento del signo y su idea, constituyendo, así, un mensaje que es humano y artístico al mismo tiempo.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN
Esta disertación, que pacientemente habéis escuchado, responde al tímido deseo de un hombre que se esfuerza por comprender y expresar un mundo que vive en la incertidumbre y la duda y que busca en el arte un camino de salida del presente artístico, no quiere renunciar a todo el lenguaje creativo y alucinatorio que tiene el pasado de un arte, hoy casi sumido en el olvido, pero portador de imágenes y significados a los que habrá que buscar acomodo y germinación nueva.

Ha sido una aproximación al tema, más apasionada que científica, como corresponde a quien lo practica más que lo estudia. Quizá por esto, mis descentradas ideas no hayan podido transmitir los conceptos con claridad y eficacia, y me vea obligado a pedir que me permitáis acabar con un fragmento de uno de los «Poemas gallegos» de José Ángel Valente. Con el poder evocador de la poesía espero despejar el velo que mis palabras no lograron:

«Escríbale en las conchas del crepúsculo,
si en ellas encontráis
el sol, será como una vieja
moneda verdicida por la herrumbre.»

Señores Académicos:

Han quedado muy lejos aquellos debates de los escultores por ver incluida su actividad entre las artes liberales. ¿Oficio o arte? ¿Actividad mecánica o creación artística? La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando recibe hoy entre sus miembros a quien se ufana por practicar el oficio como el más aplicado de los artesanos; pero quien sueña como los poetas hasta dar a lo que sale de sus manos el sello indiscutible de la personalidad. Porque eso y no otra cosa es el arte: creación personal.

Viene un escultor y responde a su discurso quien desde hace muchos años ha hecho de la escultura objeto de sus predilecciones. Inmensa gratitud debo manifestar a la Corporación que lo acoge por hacerme este inmerecido honor.

El uno de febrero de 1930 nacía en Madrid, en el seno de una familia de orfebres. Un rescoldo de los viejos talleres, pues su abuelo paterno, sus padres y hermanos trabajan con familiar entendimiento. Aquella artesanía religiosa permitió aplicarse a Julio tempranamente en la técnica del dorado y el cincelado. Es el suyo un ejemplo que debemos retener: la defensa de la profesionalidad del oficio. Y ningún testimonio mejor que el pago que Julio dio a sus progenitores, representándolos en esa «pareja de artesanos», orgullo del Museo Español de Arte Contemporáneo.

Desea una formación lo más completa posible. Acude a la Escuela de Artes y Oficios y a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Aprender es lo primero. No importa que esta enseñanza se ajustara a unas normas que los más rebeldes no

aceptaban; Julio acudía sin prevención, con el deseo de aprovechar. Por la misma razón después se convertiría en profesor. En 1969 obtenía por oposición la plaza de Profesor de Modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Recibir y luego enseñar.

Su afán por conocer le llevó a pedir becas para completar su formación. Una beca del Instituto Francés le permitió conocer Francia. Gracias a dos becas de la Fundación Juan March tuvo ocasión de conocer ampliamente Italia, entrando en contacto con las obras del Renacimiento que singularmente le han atraído, y con la obra contemporánea de Marino Marini. Toda la tradición europea de arte escultórico pasó por sus ojos.

En 1965 comienza a figurar en exposiciones colectivas. A varias concurre como medallista. Son exposiciones que se celebran en España y fuera de ella: Roma, La Haya, París, Berlín, Nuremberg, Rotterdam, Darmstadt, Ginebra, Basilea, Frankfurt, Génova, etc. Museos importantes adquieren obra suya.

La exposición que se le dedicó en 1973 en la Galería Juana Mordó de Madrid constituyó una gran revelación. Pero ya antes, en 1970, Nieto Alcaide alertó sobre los méritos de escultor. Bonet Correa realizó la presentación del catálogo de la aludida exposición, manifestando que:

«Provocar adrede la confusión entre naturaleza e imagen, llevando a cabo una acción que va más allá del rivalizar con el mundo de las apariencias» constituye una empresa que acometen solo los grandes artistas de nuestra época

En 1980 tenía lugar la exposición de Julio López Hernández en el Palacio de Cristal del parque del Retiro, en cuyo catálogo también estuvo presente la pluma de Bonet Correa.

En 1980 obtenía el premio «Cáceres» de Escultura, por la obra que llevaba por título *Esperanza y ella en el libro*.

Este certamen, al que concurren un centenar de obras, su-

brayó el alza del escultor. Según las bases del concurso, previamente se celebró una selección de obras, que fueron exhibidas en el Auditorio de San Francisco. Fue una de las mejores exhibiciones de escultura española del siglo xx.

Desde entonces, Julio López Hernández ha seguido concurrendo a exposiciones colectivas y personales obteniendo distinciones, como el Premio Especial en el concurso Internacional de Escultura Figurativa, Kotaro Takamura, de Japón.

¿Qué pretende la escultura de Julio López Hernández? Como recuerda la biógrafa del escultor —María Teresa Ortega Coca—, fue en el Grupo Coca, constituido en 1952, donde Julio tomó la medida a lo que habría de ser norte de su arte: el contacto con la realidad. Su fin principal será elevar al hombre, partiendo de su realidad más humilde. Ciertamente tomó conciencia de uno de los problemas básicos afrontados por los escultores y pintores españoles del siglo xx: la dignificación de hombre a través del arte. El artista no se inmiscuye en temas políticos; lo que le importa es la problemática del hombre, que se revela en la vida ordinaria. Es un dramatismo exento de anécdota, aunque en apariencia lo parezca. Es la situación del vivir diario. Igual que el cine neorrealista contemporáneo, acerca la visión al primer plano, para introducir crudamente al espectador.

Su mundo es el de la cercanía; se hace necesario eliminar barreras. El perro es el prójimo más cercano. Le vemos protagonizando la diaria búsqueda del sustento, a través de la escena callejera de hociquear en la bolsa de desperdicios, que astutamente acecha. Hasta mostrar la patética escena de su cadáver desolado. Se acabaron las caricias, el juego obsequioso: el cuerpo inerte es toda una invitación al duelo. Hombre y perro, dos seres que se atraen en la vida, y de los que huímos tras la muerte. El escultor ha levantado el punto de mira; susurra, medita y deja en el aire el interrogante de la conducta dudosa. El escultor es el sujeto que piensa.

Se ha destacado el papel que las manos desempeñan en su

escultura. Las manos, he ahí el gran tema de escultores y pintores. Julio ha hecho algo ejemplar: aislar las manos. En ellas se concentra lo gestual, todo el discurso del alma. Es esa mano que levanta el vaso (*El reflejo*); son las manos que se mantienen tensas sobre la mesa, esperando la inspiración; o las manos que arrojan el chispazo del fósforo (*El fumador*). Es la vida diaria, que pertenece a la categoría humana; son los mil instantes consumidos, borrados por el tráfago diario, pero fijos en la aguda mente del escultor. Detener la vida, señalar el papel de lo fugaz; trascender la realidad efímera del pasar, delatan en Julio un escultor que procura elevar la mísera realidad del hombre a la categoría de las grandes verdades.

Llegados a este punto, diríase de Julio López Hernández que es un realista. Pero eso es un lugar común del arte. Si se examina el mero parecido, hay una máxima aproximación. Como ha señalado Nieto Alcaide, lo que da verdadera dimensión artística al realismo de López Hernández es su alcance significativo, es decir, el poder de la metáfora. Hay algo más allá de la apariencia. Volviendo al pensamiento de Bonet, «las obras de Julio López Hernández no pueden ser más ambiguas, problemáticas y ambivalentes. Sus personajes y los entornos solo existen virtualmente... Como si tratase de almas muertas, su verdadero ser es un tanto fantasmagórico y subreal».

Hay un heroísmo anónimo, que alude a tragedias, a acontecimientos bélicos, a empresas deportivas. Unas veces es el hombre solo, otras veces proyectado al acontecer diario.

De tal suerte es así, que la figura está inseparablemente unida al ambiente. El *Pop Art* había incorporado el escenario al desarrollo de la acción. La vida cotidiana está presente. Es una reacción contra lo subjetivo. La realidad directa se impone. Es la era de los «happenings», que envuelven despiadadamente a actor y público. En cierta manera es introducir la escultura en la pintura. Es la proyección de un relieve en el campo total de las tres dimensiones de una habitación. La sala, la escalera, la pared. Es así como logra Julio esas emocionantes escenas de *El metro Te-*

túan-Vallecas, Juzgado de Guardia, Sanatorio Joaquín-Costa
Nuestra vida está asida a estas realidades inmediatas.

Con frecuencia, el hombre no está presente. Se halla el escenario, pero el protagonista se ausenta. En ocasiones, del personaje no quedan sino sus manos. Porque la acción es lo que importa. Es separar un trozo de la realidad. Por eso se ha pensado en un Julio surrealista. Más bien se trata de una apariencia. Su realismo no cede. Falta algo. Pero no existe clave alusiva, no es necesario torturar la imaginación; solo falta lo que se da por sabido. Quitar una cabeza es como tapar un rostro. Es provocar el misterio, incentivar la reacción del espectador, motivarle. Fue un acierto, un recurso hábil. Ortega Coca ha llamado a este juego «presencia de la ausencia». Constituye el vacío de lo que existió y dejó impregnado el ambiente. Fue constante del autor. El espectador tiene que colaborar. *Dormitorio de Almagro 28* parece una secuencia de cine neorrealista italiano. Esta habitación de dos camas pesa sobre el espectador, que piensa en algo trágico. El tiempo se cuenta a golpes de tic-tac. La tensión emocional se nutre de lo cotidiano. La vida es de esta manera: algo que se llena y se vacía alternativamente. Julio ha leído a los del Novecento, sobre todo a Pío Baroja, cantor de estos ambientes de desventura.

Pero no hay duda de que Julio López Hernández aprieta firmemente los resortes de la realidad. Con toda validez se le ha encuadrado en el «hiperrealismo»; es más, se le considera el mayor de los hiperrealistas españoles. Surgido este movimiento en 1957 en España, son evidentes las relaciones y disidencias respecto al homónimo grupo norteamericano. En tanto éste se halla preocupado por obtener una imitación de la realidad que confunda al espectador para que piense que es la misma realidad, el hiperrealismo de Julio López Hernández apunta a una identificación emocional entre lo representado y el sujeto que lo contempla. Hay un entendimiento cordial, una corriente afectiva. La supernitidez con que se representa el objeto hace que entremos en diálogo con la figura. Pero hay una oportuna distancia, de raíz poética.

Algo nos advierte que esa aproximación es más afectiva que imitada. En este sentido, creo que un puente liga estas creaciones y las obras españolas realistas de la edad barroca. Las realizaciones de Julio López Hernández vienen hacia nosotros en busca de comunicación.

Se ha dicho que el hiperrealismo español es lóbrego, exaltador de la miseria y el subdesarrollo. No es éste el objetivo de Julio López Hernández, escultor de lo sencillo. Es el suyo un hiperrealismo redentor y humanitario.

El dominio que posee del modelado le faculta para precisar las más delicadas palpaciones de la realidad. Es un texturista de la ropa y de la piel. Inyecta vida a sus bocetos, que luego pasarán a materia definitiva, y, sobre todo, al bronce. Cabría recordar toda una carrera de investigador de materiales y técnicas, hecho inseparable del artista moderno. Las mezclas plásticas, los revestidos de polvo de pizarra y de mármol molido y la fibra de vidrio dan sólida consistencia a sus creaciones. ¿Quién ha tenido el atrevimiento de hacer de un Alcalde adusto un tipo para la eternidad? Pues tal es otro de los objetivos del escultor: detener el ritmo de lo transitorio, procurando imágenes perennes.

El mundo del artista no está adscrito a ningún oportunismo. Nadie puede objetar que se haya comprometido con el favor. ¿Qué ganancia obtendría con personajes apartados del éxito? *Castañera con niña*, *La parturienta*, *Hombre caído*, no son panfletos, sino emergencias del trabajo, del dolor o del accidente ofrecidos sin retórica; están hechos con sobriedad exenta de deformación. Son un prójimo emotivo, creaturas del arte puro que busca la transmisión de emociones.

Pero hay una especialidad cultivada con fruición por Julio López Hernández: la medalla. El año 1963 muestra la participación de nuestro medallista en las grandes exposiciones del género. Interviene en Roma en la Exposición Internacional de la Medalla religiosa contemporánea, y en la Haya en una exposición de medallas en el Gemeentemuseum. Al año siguiente concurre

a la exposición celebrada en el Retiro madrileño sobre la medalla actual, que sería llevada a Roma y París. Concorre a la de París de 1967, a la de Montecasino de 1972 y a la de Cracovia de 1975. Obra suya tiene el Departamento de Medallas del Museo Británico.

Precisamente el tema que ha elegido para su discurso en esta efemérides lleva por título *La Medalla, territorio de lectura*. Es una meditación sobre lo que sea la medalla. El escultor se eleva a la categoría de teórico, de esteticista. Aquellos viajes que hiciera por Italia le ofrecieron ocasión para descubrir el valor de la medalla, un arte que entre los españoles carece de tradición histórica, pues sus representantes —los Leoni— fueron, en rigor, italianos.

La medalla nace de la moneda, pero toma vuelo propio cuando abandona el servilismo de forma de pago hasta alcanzar un objetivo conmemorativo. También el acuñado establece un paralelo con la imprenta. Por su apariencia artística, la medalla es un relieve, pero con esta calidad: someterse al perímetro circular. Forma y marco constituyen presupuestos que en la historia del arte han dado resultados convincentes por su armonía. Lo prueba el esquema renaciente de «tondo». Pero la medalla tiene como peculiar que es «bifaz», de modo que su contemplación se desarrolla en dos tiempos sucesivos. De ahí la consideración de Julio López Hernández: la necesidad de proceder a su «lectura». El anverso y reverso de la medalla obliga a una contemplación en dos tiempos: de adelante hacia atrás. La medalla ha de ser leída, y de ahí se deriva su poder literario. Hay, como dice Julio López Hernández, un paralelismo medalla-poema. Se eleva el pensamiento del escultor de medallas cuando recuerda la relación que el círculo provoca en los literatos, como en el Canto de la Araucana de Ercilla. Es la medalla un género escultórico que evoca un acontecimiento cultural. Como objeto conmemorativo, su destino es el sujeto individual. Y eso determina una de las apreciaciones más sugestivas de Julio López Hernández. Al revés que la moneda, que se enreda en los dedos para calibrar su valor de forma

de pago, la medalla se acaricia y contempla. Con gran sutileza nos dice que para entrar en contacto con la medalla hay que seguir un rito. Hermosas palabras: «la medalla es una imagen ritualizada que reclama la atención de nuestros sentidos». Su contemplación exige soledad, recogimiento e intimidad. Es un acto de acercamiento: se contempla en la mano. Se mira como un objeto precioso, hecho para la cercanía del ojo. Es como un espejo, que nos lleva a la amistad. Se cobija en el cuenco de la mano.

Y finalmente, la medalla, como empresa literaria, se identifica con el grabado. El emblema de nuestra propia Academia es una medalla, una empresa, con los atributos en el campo y el lema en el borde: «Non coronabitur nisi legitime certaverint».

Julio López Hernández, aprendiz de orfebre, discípulo de esta Academia, becario; hombre de oficio, pero lector y viajero por las rutas del arte clásico y moderno; compañero de los infortunados; mente serena, de lejana visión, trae a nuestra institución un gran bagaje consagrado al Arte. La Academia lo recibe. Sed bienvenido.

