

Volumen y espacio. Elementos y dimensiones de la escultura (2)

escrito por Ignacio Ilundain | 30 octubre, 2026

En una entrada [anterior](#) reflexioné sobre diversos aspectos de la materia como elemento fundamental de la escultura. Unido a la materia está el volumen, la tridimensionalidad. Mientras que la pintura es plana aunque represente la profundidad, la escultura ocupa un volumen al ser tridimensional. El ocupar un espacio es un elemento constitutivo de este arte. Veamos ahora algunas facetas de esta dimensión.

Figura

Toda escultura tiene una forma, una figura. Esta figura puede ser “representativa” si, como casi siempre en la pintura, remite a algo reconocible en el mundo, sea de una manera muy realista o con variaciones irrealistas. El carácter de **cosa** de la escultura, subrayado en la entrada anterior, puede ser denominado, por analogía al mundo animal, como **“cuerpo”** ya que en el material ha sido plasmada por el artista una forma, una figura que es, en sí misma, signo de algo real o metáfora plástica. Aunque la escultura muestre su carácter de cosa al ser su materia elemento principal, la escultura también es una **imagen**, ya que es figura con un significado.

Pedestal



Maiastra, 1910-1912.
Mármol blanco y
piedra caliza, 55,9
cm (mármol) 177,8 cm
(base). MoMA, Nueva
York

Muchas esculturas figurativas de personas están situadas sobre pedestales. Por un lado, el pedestal **eleva** la escultura y la aleja de la humedad del suelo, a la vez que sirve para simbolizar una altura intangible ligada al poder político, la altura moral o cosas semejantes. El pedestal juega un papel parecido al del marco en los cuadros. Separan, realzan, aíslan la obra del entorno. Esto está intrínsecamente relacionado con la **colocación** como lo está también el tamaño de la obra. No siempre es así en la estatuaria clásica. Algunas representan a personas sentadas, acostadas o tumbadas. Son muchas las variantes. Todo ello determina la mirada del espectador: de abajo a arriba, a nivel de los ojos, de arriba a abajo.

La revolucionaria decisión que Rodin tomó con *Los burgueses de Calais* (1895) rompió con una tradición muy asentada. Poner las figuras sin pedestal o con un pedestal muy bajo, a nivel de calle, fue tremendamente llamativo. La intención de **poder acercarse y caminar** entre las estatuas, acercarse para ver el dolor que expresan las figuras, inició una nueva forma de relación entre el espectador y la obra, algo que modula mucho

la percepción del significado de la escultura.

Algunos pedestales llegaron a tener un **tratamiento escultórico** propio. Una variante de esto es la obra rompedora de Brâncuși. En *Maiastra* (1910-1912, [MoMA](#)) convierte el mismo pedestal en parte integrante de la escultura. Y en la *Columna del infinito* (1938) lleva al extremo otra posibilidad ya que la escultura entera es un pedestal que se repite.

Escała

Unido de forma intrínseca a la categoría de volumen está la de escała. Este es un término comparativo en el que el elemento principal de comparación somos nosotros mismos. Las esculturas son pequeñas o grandes en referencia a nuestro tamaño en primer lugar, y de manera secundaria, al del lugar en el que están.



Oteiza, *Laboratorio de tizas* (Museo Oteiza, Navarra)

El famoso *Cristo de Corcovado* de Río de Janeiro (1922-1931), obra de varios autores, mide treinta metros, más los ocho del pedestal. Es enorme. Aunque recibe muchísimas visitas que llegan al pie del pedestal, la obra está pensada para ser vista de lejos dada su monumentalidad. Ejemplos opuestos son la prehistórica [Venus de Willendorf](#) que mide poco más de once centímetros o las dos mil cuatrocientas piezas que conforman el *Laboratorio de tizas* de Oteiza, más pequeñas todavía.

El tamaño en todas las escalas está determinado en gran parte por la finalidad. Las obras de Oteiza son ensayos, aunque las podemos ver hoy en día en museos. La *Venus* mencionada cabe en la mano, como un muñeco pequeño que podemos acariciar. Este tipo de piezas pudieron tener la finalidad de ser un amuleto, objeto devocional, lúdico, etc.

Sitio específico

En la entrada anterior ya mencioné que algunas esculturas están diseñadas para ser **colocadas en un lugar concreto**. Son, normalmente, encargos para ocupar un sitio específico con el que entran en relación. Además de los ejemplos mencionados de Chillida y Kapoor, se puede citar a Bernar Venet (1941) y sus colosales [arcos](#) de acero, así como los [laberintos](#) de Robert Morris (1931).



Serra, *La materia en el tiempo*

En realidad, muchísimas esculturas de tamaño “normal” están hechas para estar en un lugar específico. Es verdad que las que son enormes solo suelen estar en ese lugar. Pero, como muchos cuadros, las esculturas han sido encargos para casas, parques, plazas, iglesias... Dado que tienen un tamaño manejable, también se coleccionan y salvaguardan en museos, lo que facilita que todos podamos contemplarlas en óptimas condiciones de conservación.

Una forma nueva de escultura en la que la escala es importante es la de Richard Serra (1938-2024). Realizada con acero *Corten*, la monumental instalación bajo el título [*La materia en el tiempo*](#), (1994-2005), en el Museo Guggenheim de Bilbao, es la más significativa. Fue creada para este espacio. Esta instalación resalta la importancia de los espacios que abre. Ya no se trata de crear volúmenes aparentemente macizos, sino de **abrir espacios**, algo muy importante en la escultura del siglo XX como veremos a continuación.

Espacio, límite y vacío

Entender el espacio como categoría básica de la escultura es algo ligado al tratamiento del vacío que este arte ha desarrollado en el siglo XX. Estas nuevas propuestas han ampliado la noción de escultura como lo hizo la concepción matérica en la pintura.

Las nociones de volumen y espacio no se pueden separar dado que el volumen es la porción del espacio que ocupa la escultura. En arquitectura es más fácil captar la noción de espacio al ser lo delimitado por las paredes. En escultura, el espacio es el lugar que ocupa la obra y que no puede ser ocupado por otro cuerpo. Como con las paredes de los edificios, la escultura misma delimita el espacio de la escultura.

La importancia estética de la noción de espacio emerge cuando aparece el **vacío con fuerza expresiva**. No es el vacío “antiguo” de las esculturas huecas de bronce, vacío que no se ve. Ahora el vacío se convierte en elemento plástico al hacerse visible.

Se considera a Henry Moore (1898-1986) como uno de los pioneros de esta forma de proceder con [*Recumbent Figure*](#) (1938), aunque fue [*Barbara Hepworth*](#) (1903-1975) quien utilizó antes este recurso en [*Pierced Form*](#) (1932). ¿Qué hace un agujero en medio de un cuerpo? Utilizar este recurso es

irrealista como otros recursos ya comentados antes. En realidad el recurso de imaginar cuerpos con **agujeros** forma parte de la estética de la época. Los surrealistas con Dalí o De Chirico con sus maniquíes pintados, ya horadaron los cuerpos humanos representados.



Pablo Gargallo,
Autorretrato, 1927

El significado de la escultura se vuelve problemático. Si queremos entender el sentido de la obra, la razón nos lleva a afirmar que ese agujero en la figura de un cuerpo humano solo tendrá un sentido metafórico. Tendrá que ser, nos lleva a pensar la argumentación, un vacío simbólico que el sujeto humano sienta; o que el ser humano sea una realidad “atravesable”, que no oponga resistencia... No existen cuerpos humanos con esa clase de agujeros. Solo existen en pintura o escultura.

Pablo Gargallo (1881-1934) es un caso especial y sobresaliente porque utiliza de manera figurativa el recurso del vacío, no como agujero, sino creando un nuevo lenguaje escultórico usando nuevos materiales de escultura como el hierro siguiendo la estela abierta por Julio González y Picasso. Los límites, que delimitan el espacio y lo hacen visible, son parciales, pero dibujan el rostro. Como si fueran trazos esenciales de

dibujo, capaces de representar una realidad entera.

El uso del vacío se vuelve en realidad más diáfano cuando aparecen las aperturas en esculturas de estética no figurativa. La noción de hueco o vacío supone la de carácter macizo y la de lleno. Al hacer aparecer el hueco delimitado por la misma figura de la escultura, el vacío se evidencia como tal. **Vacío, límite y espacio** son, por lo tanto, categorías que se reclaman mutuamente. El tema del vacío es central en la obra de Eduardo Chillida (1924-2002) y, sobre todo, en la de Jorge Oteiza (1908-2003).

Final

En estas dos entradas he ido analizando aquellas dimensiones básicas de la escultura. Materia y volumen/espacio destacan como los elementos constitutivos de la misma. La reflexión que sobre arte hacen los artistas contemporáneos es muy ilustrativa ya que exploran nuevas posibilidades expresivas ampliando la misma noción de la escultura como arte.

Anexo. Original y réplicas

Otro aspecto importante es el de la posibilidad de hacer réplicas de estatuas. Si siguen la técnica del vaciado se puede repetir la operación con relativa facilidad. De *Los burgueses de Calais* (Rodin, 1895) se reconocen doce como las “ediciones originales en bronce” diseminadas por el mundo. Esto plantea el tema de la **originalidad** de la obra. En este caso, el molde original se considera criterio de autenticidad. De *El beso*, se reconocen como cinco las históricas y auténticas porque se hicieron bajo la supervisión de Rodin, aunque uno de ellos, en el Museo de su nombre, se considera el “original” auténtico. Él modelaba el diseño en arcilla y eran otros lo que esculpían.

El famoso busto de Nefertiti, del siglo XIV a.C. es un caso

llamativo. El mismo *Neues Museum* de Berlín lleva cien años vendiendo [copias](#) exactas, “copias autorizadas”. Una variante de esta práctica es la posibilidad actual de hacer réplicas exactas en 3D, como el caso del *David* de Miguel Ángel que se [presentó](#) en el Pabellón de Italia de la Exposición Universal de Dubai en los años 2021-2022. La posibilidad de hacer copias indiscernibles del original da al arte de la escultura una peculiaridad digna de tener en cuenta.