

>

E

S

T

U

D

I

O

S



Pablo Gargallo en 1932

# LA PEQUEÑA BACANTE SIN HOJA, DE PABLO GARGALLO: UNA DEFINICIÓN DE ESPACIO

ARTURO GÓMEZ SÁNCHEZ  
ESCUPTOR

## Como breve introducción a Pablo Gargallo

Al observar la ingente obra del maestro Pablo Gargallo no puedo evitar esta reflexión. Cuando P. Gargallo en sus esculturas aborda el estudio del hueco, ¿conlleva este hueco el valor *Vacío*? ¿Sí, no, por qué? Cuestión que esperamos desgarnar a lo largo de esta exposición desde un punto de vista técnico, pues históricamente ya está contemplado. Comprendamos, también, en esta observación que, para comprobar la importancia de P. Gargallo como escultor que trabaja el hueco en sus volúmenes, hay que diferenciarlo de otros escultores contemporáneos a él y de otros posteriores y cuasi contemporáneos en el siglo XX, como P. Serrano, Chillida o J. Oteiza, entre otros, por la influencia que sobre ellos ejerce P. Gargallo y su generación. También, porque para ellos parece

fundamental el aspecto escultórico que se deriva del estudio del espacio en las relaciones humanas, así como su sentido de organicidad, al que aluden algunos autores como Pelay Orozco<sup>1</sup> o Fullaondo<sup>2</sup>.

Podemos reconocer, en un brevísimo resumen, tres etapas en la obra del gran escultor Pablo Gargallo, diferenciadas en el tiempo pero imbricadas en su periplo escultórico:

- La que desarrolla en Barcelona bajo la influencia del modernismo, en la

### 1

PELAY OROZCO, M., *Oteiza. Su vida. Su obra. Su pensamiento. Su palabra.* Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

### 2

FULLAONDO, J. D., "De nuevo la torre de Valencia", *Nueva Forma*, n.º 84-85, enero-febrero, 1973.

que me gustaría destacar los retratos que nos dejó de Isidro Nonell, P. Picasso, X. Canals, M. Hugué, F. De Soto o los hermanos Reventós, entre otras muchísimas grandes obras.

- En 1903, Gargallo deja el estudio con Eusebio Arnau y viaja por primera vez a París con una beca. Allí encuentra y conoce la élite del momento mundial artístico. Reconoce formulaciones estéticas del cubismo como son la expresividad, la esquematicidad y la esencialidad. Entre 1907 y 1923 tiene un período intermedio entre París (1907 y 1909) y Barcelona, donde llega a trabajar como profesor en la Escuela de Oficios, hasta que en 1923 regresa definitivamente a París. Es sin lugar a dudas una época de transición<sup>3</sup>.
- La mentalidad contemporánea. Entre 1911 y 1912 comienza un período de construcción de máscaras simplificadas de estética cubista sobre chapa recortada, que da lugar a su tercer período.

A partir de este momento y como reflejo de una interpretación del cubismo (no olvidemos que es amigo personal de Picasso) se vuelca en la resolución de imágenes escultóricas basadas en la construcción de planos geométricos constituidos sobre cartón, que le facilitan una síntesis evolutiva de concepción espacial y le posibilitan, a su vez, un esquema de partida para la construcción y repetición de volúmenes que, unidos a su expresividad y conocimiento de la figura humana, va evolucionando y favoreciendo su entrada de lleno en la escultura contemporánea.

Además, existe otro factor muy importante a tener en cuenta. En 1907 cuando realiza su primera máscara, *Pequeña máscara con*

*mechón*<sup>4</sup>, comprende el valor de la aplicación en su construcción volumétrica de dos factores antagónicos y complementarios de la escultura como son el *plano macizo* y el *plano hueco* –la luz y la sombra, o la sombra y la luz–. A partir de ese instante trabaja con ambos planos indistintamente, levantando sus esculturas, las cuales constituye orgánicamente y aportando una carga emocional y expresiva al *plano hueco*, el cual llega a ser considerado positivamente lleno y, por tanto, se transforma en un *vacío compositivo emocional*, que transforma el hecho escultórico. Aunque solo fuera por esto ya se le consideraría como uno de los grandes maestros de la escultura contemporánea del siglo XX. Lo más importante es cómo él utiliza este nuevo concepto.

No olvidemos que paralelamente se están moviendo o surgiendo todos los “ismos” de principio de siglo y que Gargallo vive en ese tiempo. En aquel momento futuristas, cubistas, constructivistas, dadaístas..., Picasso, Gargallo y González parecían reivindicar y buscar casi al unísono la calificación del espacio como un elemento más en la composición<sup>5</sup>. No es de extrañar entonces que el sentido de vacío que se les da ya a algunos de los trabajos de esta generación de artistas fuera también buscado con ahínco, certeza, y consciente de ello, por el mismo Gargallo.

**3**  
Catalogue de l'exposition: *Centenaire Pablo Gargallo (1881-1981)*, Musée d'Art moderne de la Ville, Paris, 18 décembre 1980-1 mars 1981.

**4**  
COURTHION, P., *L'oeuvre complet de Pablo Gargallo*. Paris, XX<sup>e</sup> Siècle, 1973.

**5**  
ROWELL, M., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.



Mujer sentada, 1922. (Foto: Museo Pablo Gargallo)

## Hipótesis

En la línea de investigación que da lugar a este artículo, hemos querido analizar, por un lado, los preciosos dibujos que P. Gargallo nos ha dejado. Por otro, sus esculturas (muy prolífico en este campo) y, finalmente, sus escritos. Incidiendo sobre el hecho del estudio exhaustivo que sobre la figura femenina realizó P. Gargallo hasta llegar a la *Pequeña bacante sin hoja*<sup>6</sup> y considerando que su investigación personal está imbuida e

idealizada continuamente por temas mitológicos<sup>7</sup>.

En nuestra opinión, desde un punto de vista técnico podemos generalizar, afirmando la existencia de dos líneas distintas en su proceso: aquellas esculturas que son trabajadas sobre un material macizo, que le obli-

**6**  
COURTHION, P., *op. cit.*

**7**  
ANGUERA, J., *Gargallo*. Paris, edit. Carmen Martínez, 1979.



Mujer acostada, 1923. (Foto: Museo Pablo Gargallo)

ga literalmente al bulto redondo, y aquellas que son realizadas a partir de recortes de cartón (plantillas), a las que otorga volumen compositivo y que debido a su interés y extensión analizaremos en otro artículo. Dicho de otra forma, las que se originan desde una perspectiva de estética modernista y las que evolucionan desde conceptos contemporáneos como el cubismo o el constructivismo.

Llegados aquí, antes de seguir, es necesario interrogarnos acerca del concepto de estructura en P. Gargallo y su aplicación práctica.

### El concepto de estructura

Como nos demuestra P. Steadman, todos los seres vivos poseen una estructura de carácter vital, mientras que

los morfológicos no poseen vida propia y tan solo están adaptados a la función que realizan y/o para lo que fueron construidos; como, por ejemplo, un puente. Atendiendo a estas dos diferencias, podemos hacer una reflexión sobre dos conceptos arquitectónicos:

El de Spincer: tanto en el mundo natural como en el social la aparición de la estructura se aplica en términos de función.

Y el de Sullivan: el pensamiento orgánico implica la búsqueda de una subdivisión regular y sistemática de la función dentro de la forma<sup>8</sup>.

### 8

STEADMAN, P., *Arquitectura y Naturaleza*. Madrid, Biblioteca Básica de Arquitectura, 1982.

Si aplicamos estos dos conceptos a la escultura, esta búsqueda mencionada por Sullivan supone el desencadenamiento de una investigación que tenga como meta el encuentro de un espacio que lleve implícito el desarrollo de una forma que le sea consustancial. De tal manera que el primero, el **espacio**, nos lleve de inmediato a pensar y ver la segunda, la **forma**, y viceversa; no otras.

Si ambos conceptos los trasladamos a la escultura de P. Gargallo, percibimos que este los lleva hasta sus últimas consecuencias.

Para que esta investigación sea posible, debemos contemplar:

- El material utilizado.
- El desarrollo de la forma en sí.
- La simbiosis de las dos anteriores en una idea.

P. Gargallo intenta, en todo momento, configurar con la idea que él persigue las

relaciones escultóricas que se manifiestan al trabajar con un determinado material, en función de una forma establecida. Esta, la **forma**, son sus conocimientos sobre anatomía humana, y también animal.

La idea será la configuración de esta anatomía dentro de una estructura en la cual establece un diálogo entre el material utilizado y los espacios escultóricos, que dejándolos libres de material se integran en la estructura, creando una unidad con esta.

Así, Gargallo supedita el material a la idea, buscando el adecuado para el desarrollo de esta —*el sentido de la forma*— para finalmente desarrollar este sentido respetando las características del material, al potenciarlas en su provecho. En la mayoría de los casos tiene un referente humano, claramente observado en esculturas como: el *David*, *Pequeña bailarina*, *Antinoo*, o *El profeta*, por poner algunos ejemplos.



Urano, 1933. (Foto: Museo Pablo Gargallo)

En ellas vemos que el esqueleto del cuerpo conjuntamente con la musculatura forman un conjunto estructural que configura la forma, existiendo unos espacios dentro de las estructuras, que lejos de ser solo huecos, se integran en ella como un valor escultórico más. De tal manera que nos será difícil imaginarlas sin estos huecos y, a su vez, sin las estructuras que las determinan.

Como dice Paul Fierens: “Sus máscaras más o menos generalizadas, y sus siluetas en movimiento, sirven por la diversidad de sus armaduras formales, la ingeniosidad del diseño lanzado en el espacio, por su grafismo aéreo, nervioso, no reteniendo más que el contorno de las masas, el espíritu de los rasgos”<sup>9</sup>.

Es evidente que P. Gargallo es consciente de las posibilidades y límites de su trabajo cuando realiza en un material diferente, que ya no es la chapa de hierro o cobre, su *Urano* o *El profeta*; es decir, conoce perfectamente la relación entre *idea* (concepto) y *materia* (la forma a desarrollar).

En este análisis sobre la estructura, Gargallo establece o encuentra una diferencia clave entre lo que supedita al *vacío* y el *hueco*. El *espacio*, libre, sin masa, utilizado únicamente como elemento compositivo, será el hueco, mientras que aquellos espacios sin masa aparente que surgen como consecuencia buscada o intuida del crecimiento de la estructura sobre la que trabaja le sirven para definir la obra y están emocionalmente llenos, como diría Oteiza<sup>10</sup>, son espacios *vacíos* en el sentido de *positivo-negativo*, de *lleno-vacío*, no ya de la propia forma, sino también en cuanto que le sirven de autorreflexión sobre la obra realizada y le unen a su concepto de trabajo. En este sentido estamos de acuerdo con Maurice Raynal cuando, en su conferencia de 1935 en Barcelona, afirma que Gargallo no mira solo la naturaleza para

analizarla, él la esculpe para rehacer la escultura, o mejor, como la naturaleza vive por vivir y perpetuar la vida<sup>11</sup>.

Es el trabajo continuado de estas esculturas asentadas en el estudio de sus estructuras de positivo-negativo lo que le hace avanzar. Una interacción que no es lineal en el sentido de *lleno-vacío*, literalmente hablando; es decir, crea unos volúmenes llenos –la materia–, que yuxtapone en superficies convexas y cóncavas, y unos *espacios interiores* entre estos volúmenes, cuya lectura, estando vacíos, es la de estar llenos, dándonos la sensación de concatenación en un ritmo de crecimiento, que no solo va de arriba abajo o viceversa, sino también de dentro hacia afuera, creando una relación orgánica estructurada. Esta es la disposición mental de donde surge su organicismo aplicado a las composiciones de los cartones y posteriores esculturas.

Veamos a modo de ejemplos:

*Gran arlequín*<sup>12</sup> (1931, chapa de hierro, 98 x 42 x 41 cm, Museo Nacional de Arte Moderno, París).

En esta escultura percibimos cómo el espacio se va integrando en la figura, no solo por el movimiento curvo, con la leve flexión de las rodillas que aguantan la tensión del movimiento, sino cómo, visto de manera frontal, integra la parte posterior, en una *transparencia* con la anterior en esos huecos que entreabre en los muslos, en la ver-

## 9

FIERENS, P., *Sculpteurs d'aujourd'hui. Nouvelle série XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Éditions des Chroniques du jour, 1933.

## 10

PELAY OROZCO, M., *op. cit.*

## 11

Catalogue de l'exposition: *Centenaire Pablo Gargallo...*

## 12

COURTHION, P., *op. cit.*



tical de la figura. En los brazos y en el rostro juega, así mismo, con los elementos compositivos decorativos propios de la forma que representa, como son las sombras del traje, la relación del sombrero con la cabeza o los flecos del chaleco, que hacen como un plano cóncavo contrapuesto a ese otro plano convexo que forman las caderas y los muslos, o viceversa si lo vemos por detrás.

Igualmente, al abrir los espacios necesarios para la musculatura, fuertemente sostenida por la estructura ósea, crea unos ritmos dentro de la propia figura y los une al espacio que la rodea.

### *El profeta*<sup>13</sup>

La lectura lógica de *El profeta* suele ser frontal. Sin embargo, es necesario para su comprensión dar una vuelta a su alrededor, así como mirarla desde arriba aprovechando su ubicación en la zona central del patio del Museo Pablo Gargallo en Zaragoza, si estamos allí.

En primer lugar, observamos claramente diferenciados el cinturón escapular y el pélvico, ambos unidos por detrás en la columna vertebral y por delante con la línea-plano del esternón. Gargallo establece de esta manera la base estructural del cuerpo y, por consiguiente, de la escultura. Divide esta en dos mitades, superior e inferior en la cintura, ambas relacionadas por el manto que desde el brazo derecho cae hacia delante y sube por el muslo izquierdo. Ambas partes las podemos considerar simétricas, es decir, mantiene como *llenos* los valores de cúbito y radio, tibia y peroné, obviando los húmeros y fémures, creando de esta manera una lectura de *llenos-vacíos* rítmica, con un contrapunto de *positivo-negativo* mediante la mitad derecha *–llena–* de la cabeza y el manto, obligándonos a detenernos y creando una lectura horizontal. Consigue de esta forma que la escultura se integre en el espacio y este en ella.

El desarrollo de la estructura, tanto de arriba abajo como viceversa, es rítmico, de contención de fuerzas al exterior, orgánico.

Aplica, igualmente, elementos compositivos que le son propios, como los rizos del pelo, el perfil de la nariz y boca, o las agujas y espolones que explican el vaciado de la musculatura, haciendo coincidir en esta ocasión, buscando una unidad compositiva rítmica, las formas aserradas del pelo y del manto.

Es la columna vertebral la que sostiene compositiva y plásticamente toda su figura, desde su parte posterior y el esternón de la anterior, por efecto óptico. El bastón de su mano izquierda le sirve para cerrar y definir el espacio en torno a él.

Visto por detrás, se puede apreciar en el *Gran profeta* una línea-plano que desde la cabeza une y recorre, a modo de eje transversal, toda la espalda hasta el pie izquierdo. Utiliza claramente la pelvis para, sobre la pierna izquierda, explicar la existencia de esta en la unión del manto y perfil del muslo, que baja hasta la rodilla.

Vemos aquí de manera explícita la relación anterior a su desarrollo con plantillas y el apoyo en el dibujo, como demuestra el perfecto corte del perfil de la pierna en su vista posterior.

La pierna derecha, ligeramente adelantada, se une al cuerpo en la terminación del coxis, por medio de un planito triangular, que debemos suponer es la interpretación posterior del manto que cubre su cuerpo, dando unidad visual a la idea del mismo.

Este muslo derecho está abierto hacia el interior de la figura a la altura de la pelvis, definiendo por contraposición con el plano curvo interior del manto el espacio resultante entre ambos. Este espacio une,



Gran profeta, 1933. (Foto: Museo Pablo Gargallo)

de manera rítmica, la escápula derecha terminada en su apófisis. No obstante, este elemento compositivo no es absolutamente necesario, si bien ayuda a relacionar rítmicamente la sinuosidad de la figura. Esta **abertura-corte** entre pelvis y pierna está explicado, una vez más, a modo de espólón.

Mientras las oquedades de la pierna izquierda, en el lado posterior de su cuerpo, nos explican el valor del espacio interior de este, aquellas de la derecha nos incitan a comunicarnos con el espacio anterior de la figura, interrelacionando esta con aquel. Relación **espacio-forma**: “La luz y el espacio pasan a través del *Gran profeta*, en el cual las tensiones, los estiramientos y las incisiones de la materia expresan también las angustias del artista; a la forma cerrada de la plástica tradicional él las sustituye por la forma abierta”<sup>14</sup>.

Estos trabajos nos indican la disposición estructural que aplica en la *Pequeña bacante con hoja*, como también revelan dos aspectos fundamentales: *el esquema estructural* y —la resolución orgánica aplicada a una función— *el del movimiento*.

En este sentido consideramos muy acertada la observación de D. J. M.<sup>a</sup> Rubio cuando dice que la sugerencia formal es utilizada por Gargallo en muchas esculturas, captando líneas definitorias, asumiendo estructuras elementales y dotándola de vida intensa, de movimiento y hasta de luz<sup>15</sup>.

Gargallo intuye el vacío en el hueco, por el análisis de la estructura que deviene en *negativo de la forma*, opta por el vacío y lo convierte en su aliado. Queremos decir, al afirmar que las estructuras devienen en *negativo de la forma*, que, si bien en un principio actúan como esqueleto de la construcción de las esculturas, posteriormente van adaptándose al concepto de

trabajo ejerciendo no solo como apoyo de la forma, sino también como solución visual a la creación de un *espacio vacío* que va adquiriendo **ser**. Ese *Ser* al que hace referencia Bachelard<sup>16</sup>.

Gargallo, conforme avanza en esa manera de comprender la escultura, se va contagiando y confiando así mismo en la valoración de estos huecos con un valor que le es propio y al que concede mayor importancia conforme incrementa el número de piezas escultóricas realizadas. Así, del dulce juego mismo de *Pequeña máscara con mechón* pasará a la valoración del *Vacío* por sí mismo, valoración que, entendemos, parece llegar a su apoteosis con *El profeta*, pero creemos que es con *Pequeña bacante con/sin hoja*<sup>17</sup>, 1932, bronce, 17,5 x 20 x 9 cm (catálogo del museo) cuando manifiesta con toda la intención, sin dar un respiro a lo anecdótico en la realización objetual, de una manera clara, su aportación a la escultura de masa, el valor del material en sí mismo, y al *volumen vacío*: la valoración intencionada del hueco buscada, a propósito, en su justo lugar compositivo.

En este sentido dice muy bien D. Rafael Ordóñez cuando afirma que la *Gran bacante*, 1931, es junto a *Pequeña bacante con/sin hoja*, bronce de 1932, el inicio de una línea de máxima depuración formal que le conduciría directo a la no figuración y que Gargallo no tuvo tiempo de seguir

14  
Revista *L'Oeil*.

15  
IGLESIAS RUBIO, J. M.<sup>a</sup>, *Bellas Artes*, n.º 71, nov.-dic., 1971.

16  
BACHELARD, G., *La Poética del Espacio*. México, Fondo de cultura económica, 1983.

17  
ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Catálogo del Museo Pablo Gargallo*. Zaragoza, 1988.

antes de su demasiado temprana muerte física<sup>18</sup>.

## El proceso

Decíamos antes que Pablo Gargallo siempre estuvo inmerso en el estudio de la figura femenina y ese análisis constante es el que le lleva hasta el planteamiento de la *Pequeña bacante con/ sin hoja*. Veamos cuáles han sido esas esculturas anteriores a modo de prolegómenos y solo nos limitaremos, en general, a enunciarlas.

Estas<sup>19</sup> son, en relación temporal, las obras que conducen a la *Pequeña bacante sin hoja*:

- *Desnudo de cara con las manos en el pelo*. 1898. Mina de plomo. 36,3 x 22 cm.
- *Desnudo*. 1900. Tinta y acuarela. 39 x 48 cm.
- *Desnudo echado*. 1903. Tinta violeta. 11,5 x 25 cm.
- *Mujer echada con faldilla negra*. 1903. Tinta y acuarela. 22 x 30 cm.
- *Pequeño desnudo*. 1906. Alabastro. 19 cm.
- *Cleopatra*. 1906. Mármol. 88 x 23 x 17 cm (puede observarse en la posición de los brazos cómo esta va a ser repetida invariablemente hasta la pequeña bacante sin hoja).
- *Pequeña faunesa tumbada*. 1906. Terracota. 20 cm.
- *Pequeña voluptuosidad arrodillada*. 1907. Terracota. 23 x 8 x 15 cm.
- *Pequeña faunesa de pie*. 1908. Terracota, más 7 ejemplares en bronce y tres pruebas de artista. 25 x 8 x 7 cm.
- *Voluptuosidad*. 1908. Mármol blanco. 48 x 28 x 23 cm.
- *Dibujo de desnudo*. 1909. 41 x 33 cm (una vez más vemos la posición de

los brazos sobre la cabeza que tanto gusta a Gargallo).

- *Torso de mujer*. 1915. Chapa de cobre. 30 x 15 x 15 cm (con esta estatuilla inicia nuevos temas en esta técnica).
- *La eterna mediterránea*. 1916. Pluma y papel. 12,2 x 20,2 cm.
- *Segadora*. 1916. Placa de cobre (inacabado). 20 x 15,5 cm.
- *La segadora*. 1918. Tinta y acuarela. 21 x 27 cm.
- *Mujer reclinada en enagua*. 1921. Terracota (modelado en rehundido).
- *Mujer sentada*. 1922. Bronce (modelado en rehundido). 26 x 33 x 25 cm. 7 ejemplares y tres pruebas de artista.
- *Mujer acostada* (desnudo cubista). 1923. Plomo batido en rehundido. 6 x 38 x 16 cm. Y 7 ejemplares, más tres pruebas de artista, en bronce.
- *La durmiente o La segadora*. 1924. Bronce. 11 x 26 x 18 cm. 7 ejemplares y tres pruebas de artista. También existe una pieza inacabada en piedra: 29 x 60 x 42 cm.
- *La segadora*. 1925. Lápiz. 20 x 25 cm.
- *Bacante*. 1926. Tinta. 20,5 x 26,5 cm.
- *Pequeña bacante*. Chapa de cobre. 22 x 35 cm.
- *Pequeña bacante reclinada*. 1930. Chapa de cobre. 21 x 38 x 12 cm.
- *Dibujo de carbón*. 1930.
- *Mujer desnuda acostada*.
- *Gran bacante*. 1931. Chapa de hierro. 50 x 55 cm.
- *Baño de sol*. 1932. Terracota. 25 x 45 x 27 cm. 4 ejemplares.

## 18

Gargallo. *La nueva edad de los metales* (catálogo exposición). Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991.

## 19

COURTHION, P., *op. cit.*

- *Baño de sol*. 1932. Bronce. 7 ejemplares y tres pruebas de artista. 25 x 27 x 45 cm.
- *Baño de sol*. 1932. Terracota. 25 x 27 x 45 cm.
- *Nu endormi*. 1932. Pastel. 38,5 x 45 cm.
- *Pequeña bacante con una hoja*. 1932. Bronce. 7 ejemplares y tres pruebas de artista. 18 x 19 x 19 cm.
- *Pequeña bacante sin hoja*. 1932. Bronce. 7 ejemplares y tres pruebas de artista. 18 x 19 x 19 cm.
- *Esquisse de nu allonge*. 1933. Terracota. 54 x 13 x 17 cm.
- *Andrómeda*. 1933. Mármol negro. 25 x 47 x 17 cm.
- *Boceto de desnudo acostado*. 1933. Bronce. 12 x 53 x 15,5 cm.
- *Eco*. 1934. Bronce. 7 ejemplares y tres pruebas de artista. 54,5 x 42,5 x 29,5 cm. Más dos ejemplares en terracota.

### **La Pequeña bacante sin hoja**

Uno de los grandes temas de Gargallo es sin duda el desnudo femenino y, posiblemente, *Pequeña bacante sin hoja* es la más interesante de todas sus esculturas por dos razones: primera, porque es



Pequeña bacante con hoja, 1932. (Foto: Museo Pablo Gargallo)

donde mejor se puede apreciar la voluntad y el deseo de Gargallo de alejarse de la figuración (aunque se repita el motivo) y segunda, porque en consecuencia expresa de manera notable el desarrollo o el concepto espacial al que ha llegado Gargallo. No hay ninguna otra escultura en la obra de P. Gargallo que haya tenido tantos ensayos previos como *Pequeña bacante sin hoja*.

En el planteamiento formal de *Pequeña bacante sin hoja* Gargallo quiere escapar de su referencia figurativa hasta el punto de que en la última edición de esta pieza la “hoja” desaparece. Y decide realizar otra edición de esta escultura, con 7 ejemplares numerados y tres pruebas de artista numeradas, suprimiendo la hoja en 1932 y eliminando, así, el último elemento anecdótico que interfería en su análisis<sup>20</sup>.

*Mujer sentada*, de 1922, y *Mujer acostada*, de 1923, son referencias anteriores del mismo problema de imagen figurativa, que nos demuestran, por una rápida comparación visual con *Pequeña bacante sin hoja*, el gran nivel de abstracción y síntesis al que ha llegado el maestro Gargallo.

Pequeñas piezas, que “solo” son los primeros pasos para la resolución de otra posterior *Pequeña bacante reclinada*, 1930. Muestran un trabajo en *rehundido* y tienen una lectura clara, en donde se puede apreciar el valor de *espacio lleno* que le da a estos *rehundidos*, como *imagen en negativo*. Concepto que años más adelante ha trabajado perfectamente el escultor Subirach, poniendo de manifiesto el amplio camino que todavía resta por hacer en esta línea.

Philippe Dagen afirma: “Algunas extrañas piezas, plomos batidos, y bronce trabajados según la lógica de los hierros y cobres, la *Mujer sentada* 1922 y *Mujer acostada* 1923, terminarán de demostrar que el ejercicio del recorte y de la soldadura no son un fin en sí mismos. ¿Cómo calificarlas? Se han conseguido por suma

de vacíos. Solo quedan las huellas huecas de los miembros y del busto, contravolumenes separados por líneas de metal. Son el tacto y la mirada los que tienen que desarrollar en el espacio las formas aquí reducidas a su espectro. Por un proceso de inversión, el metal ocupa el lugar del aire, el aire del cuerpo, que, en principio, sería el metal. Empujado por este paroxismo de transposiciones, la escultura parece haber quedado en la etapa del molde ya que es en efecto una especie de molde lo que Gargallo expone, pero batido o modelado por él, no muestra el cuerpo sino el espacio que ocupa<sup>21</sup>.

*Pequeña bacante* y *Pequeña bacante reclinada* son dos figuras apoyadas y relajadas en su posición natural. Estas dos piezas trabajadas en *rehundido*, que apenas varían en la postura o en el grosor del material, tienen junto con *Gran bacante*, 1931, una posición común: las tres se apoyan sobre el brazo izquierdo, siendo el derecho el que está elevado; mientras que en *Pequeña bacante sin hoja*, la figura reclinada apoyaría, de haberlo, con su brazo derecho. El brazo que se eleva en *Pequeña bacante*, de 1929, suspende ligeramente a unos centímetros por encima de la cabeza. En *Pequeña bacante reclinada*, 1930, apoya su mano sobre la frente de la figura y el movimiento de esta se adopta ya de un ir hacia atrás con laxitud.

En *Gran bacante*, 1931, el brazo no aparece en toda su extensión y decididamente se alza por encima de la cabeza, que de una manera clara se retira hacia atrás.

El concepto de esta escultura ya ha variado significativamente. Por un lado, el material, aun siendo chapa de hierro, tiene un

## 20

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *op. cit.*

## 21

Gargallo. *La nueva edad de los metales...*

mayor espesor, dándole una gran importancia a aquel. Por otro lado, los rehundidos han pasado a ser planos cóncavos o convexos, que orgánicamente ligados nos explican el movimiento y posición de la figura, desde el apoyo de la misma en su pierna izquierda y articulación de la rodilla derecha hasta el final del brazo.

Gargallo para explicarnos el volumen del cuerpo sigue manteniendo una línea-plano, que une barbilla-esternón y vientre, terminando en un bucle en clara referencia a la posición del ombligo.

Su pierna izquierda se ha convertido en un *plano de apoyo* de la figura y su pierna derecha en un *plano cóncavo* que se abre hacia atrás desde la articulación con la cadera. Esta y el vientre, en un *plano* igualmente *cóncavo*, mantienen en reposo la tensión que produce el torso: un *plano convexo* que se eleva en vertical.

Comparativamente con *Pequeña bacante sin hoja*, además de haber prácticamente desaparecido la referencia al natural, ya no es una figura relajada. Está construida basándose en el *concepto de horizontal y vertical* de *Gran bacante*, pero con respecto a esta hay notables diferencias. Ha desaparecido la *línea-plano* del esternón por resultar anecdótica; es el brazo izquierdo el que va hacia arriba, terminando en unos rizos que nos sugieren los de la cabeza y que por primera vez están utilizados sin que sean un adorno.

Vientre, cadera y pierna izquierda forman un *plano único*, mientras que la pierna derecha se ha convertido en un *plano paralelo* al suelo sobre el cual apoya la figura.

Se rompe por la cintura para cambiar de *ritmo*. Realiza un **positivo-negativo** perfecto entre lo **lleno**, el material, y lo **vacío**, el hueco de su pierna y el espacio definido por hombros pelo y brazo. Estos se abren hacia el exterior de la figura en sentidos inversos, el hueco inferior hacia arriba y el hueco

superior hacia abajo, creando un *cuerpo orgánico en positivo-negativo*, que se integra perfectamente en el espacio que le rodea.

Si la comparamos, una vez más, con las dos esculturas antes analizadas, vemos que ha invertido la posición, ha eliminado aquellas partes del cuerpo no necesarias, ha convertido lo cóncavo en convexo, ha dado valor en sí a uno de sus elementos más repetitivos, el pelo, y finalmente ha creado vacíos allí donde la composición de la escultura los requería. Solo un pezón y un ombligo nos indican su referencia femenina. En el desarrollo de esta pieza, desde un extremo al otro, vemos cómo las formas, los volúmenes, se integran orgánicamente unos con otros, manteniendo y formando una *continuidad* y un *ritmo*. Estos volúmenes nos hablan de un *crecimiento interior de la forma*.

En 1934 lo intenta en otro trabajo, el *David*, pero las referencias a la figura son demasiado claras. Sin embargo, demuestra que está preparado para dar el cambio, los volúmenes son ya metal, formas en el espacio, aunque su referencia figurativa es excesiva.

Al aplicar el hallazgo de *Pequeña bacante con/sin hoja* a otras esculturas posteriores, los rehundidos y ahuecamientos anteriores desaparecen en sus miembros, dándole un mayor énfasis indudable al valor del material por sí mismo. Sin embargo, se apoya demasiado en la propia figuración del personaje, apareciendo de manera anecdótica otros elementos constructivos utilizados con anterioridad, como son los rizos del pelo y aquel que utiliza para la explicación del esternón, pecho y abdomen.

En un artículo anterior, hablamos de síntesis y de crecimiento orgánico que responde a la función vital de un cuerpo. Síntesis amparada en la construcción de una estructura natural, pero también en aquella llamada intelectual de percepción.



David, 1934. (Foto: Museo Pablo Gargallo)



Ambas, partícipes de una relación múltiple e interactiva: la del crecimiento natural de un ser y la de su parejo crecimiento intelectual. Gargallo es consciente de esta interacción cuando afirma: “Toda obra viva debe contener un equilibrio voluntario entre poesía y matemáticas fundidas ambas e inseparables, pero sin inspiración la obra no es nada. La escultura solo puede especular con el volumen. Debe de ser concebida con la ayuda de volúmenes sintéticos reales y complementarios, la materia solo sirve para la mejor valorización y adaptación de su emplazamiento, de su iluminación, de sus concepciones...”<sup>22</sup>.

En la *Pequeña bacante sin hoja*, esta síntesis de trama nos revela por un lado que el movimiento de la figura y su posición en el espacio es una referencia a su interacción con el mismo, el espacio forma parte de la

figura. Por otro lado, si el movimiento de esta figura tiene una posición, no es solo por abstraerla en una forma, sino como respuesta a una acción: la de mirar, pensar, descansar, gozar..., acción, por otro lado, intelectual ya que nos transporta fuera del propio estar de la figura, creando un ritmo. Nos transporta y nos comunica con el exterior de ella desde nosotros mismos. Sus *espacios vacíos* ya no son solo los que pertenecen a un ahuecamiento de unas zonas anatómicas que tienen una función estructural, son la **Función**. El espacio toma valor por sí mismo, lo configura desde dentro de la misma forma y con un contenido intelectual. Y el **Vacío**, el **Espacio**, toma consistencia de realidad.

## 22

ANGUERA, J., *op. cit.*