

EL ESPÍRITU MUSICAL LATENTE EN JOSÉ MANUEL BROTO*

Aurora Alcaide Ramírez**
Universidad de Murcia

RESUMEN

El presente artículo analiza la relación del proyecto creativo del artista plástico José Manuel Broto Gimeno (Zaragoza, 1949) con la música. A través del estudio de diferentes obras que el pintor titula con el nombre de un célebre músico o de un término musical, de algunas en las que incluye elementos cuyas formas guardan similitud con objetos propios del campo musical, y de diferentes textos ideados por escritores, historiadores y críticos de arte de reconocido prestigio, se llega a la conclusión de que la relación del artista con la música se desarrolla, básicamente, en tres direcciones. La primera de ellas revela que José Manuel Broto dirige su mirada hacia la música por su capacidad de abstracción, por ser la primera manifestación artística capaz de existir sin tener que rendir pleitesía y fidelidad a la realidad. La segunda expresa la propiedad de la música de organizarse conforme a una estructura y orden matemático, que la dota de una belleza de trasfondo platónico, rasgo que comparte con las obras del pintor zaragozano. Finalmente, la tercera característica de la música que impulsa a Broto a fijar su mirada en ella es su temporalidad, es decir, su cualidad de desarrollarse en el transcurrir del tiempo, propiedad que, por otra parte, el artista trata de incorporar a sus composiciones pictóricas.

PALABRAS CLAVE: artistas españoles actuales, pintura abstracta, arte contemporáneo, música.

SUMMARY

«Latent Musical Spirit in José Manuel Broto». This article analyses the relationship between the creative project of the plastic artist José Manuel Broto Gimeno (Zaragoza, 1949) and music. Through the study of different works which the painter titled with the names of famous musicians or musical terms, of works that include elements whose shapes echo those of musical objects, and different texts created by prestigious writers, historians and art critics, the conclusion is drawn that the relationship of the artist with music works in three ways. The first reveals that José Manuel Broto turns to music for its abstraction, for being the first form of artistic expression able to exist without having to pay homage and be faithful to reality. The second expresses the tendency of music to be organised in a mathematical structure and order, which confers on it the beauty of platonic undertones, a characteristic it shares with the works of the Zaragoza painter. Lastly, the third characteristic that compels Broto to take notice of music is its temporariness, its limitation by time. This is an attribute that the painter attempts to incorporate in his compositions.

KEY WORDS: Contemporary Spanish artists, Abstract Painting, Contemporary Art, Music.



La música es, desde hace ya siglos, el arte que utiliza sus medios no para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia de tonos musicales.

El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy [principios del siglo XX] se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes. Se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de éste, etc. (1, pp. 49-50)

Wassily Kandinsky (Moscú, 1866–Neuilly-sur-Seine, 1944) expresa estas palabras en su libro *De lo espiritual en el arte* a principios del siglo XX. Es por tanto, uno de los primeros artistas en percibir las importantes «analogías musicales» que se desprenden del análisis de la pintura (ver fig. 1). Junto a un grupo de pintores, principalmente rusos y alemanes, como Mikhail Matyushin, Frantisk Kupka o Sophie Taeuber, constituyen hacia 1910 una tendencia que tiene por objeto «la búsqueda de confluencias entre la música y la pintura en el periodo germinal del lenguaje abstracto» (2, p. 196).

En su citado libro, Kandinsky expone sus teorías acerca de la «sinergia» espiritual entre la pintura y la música. Desde su punto de vista, ambas ramas del arte intentan expresar el valor interno de las experiencias externas mediante unos códigos lingüísticos plenos de misticismo. También persiguen la autoexpresión del artista creador, de manera que rompen con los cánones estéticos clásicos hasta entonces vigentes, produciendo obras no necesariamente «bellas» según la concepción tradicional. Pero además, tanto en pintura como en música, los elementos compositivos se combinan persiguiendo satisfacer el principio de «necesidad interior», lo cual implica que tienen que aparecer ante el espectador de tal manera que su percepción produzca esa supuesta vibración del alma de la que hablaba Kandinsky.

El elemento que mejor responde al principio de «necesidad interior» es, según este autor, el color, acerca del cual escribe:

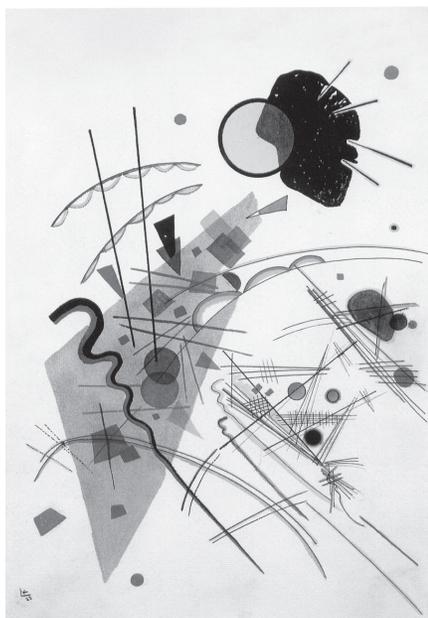
En general el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio de contacto con el alma humana (1, p. 59) [*obsérvese como incluso en sus expresiones Kandinsky utiliza las analogías entre música y pintura*].

Dentro del arte contemporáneo, el artista plástico José Manuel Broto Gimeno (Zaragoza, 1949) manifiesta a lo largo de su dilatada trayectoria ciertas filia-

* Fecha de entrega de la versión corregida: 30/10/2007.

** Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Campus de Espinardo, 30100, Murcia. E-mail: alcalde@um.es.

1. *Sonido apacible*, Wassily Kandinsky, 1923.
Acuarela, gouache y tinta sobre papel,
36,5 × 25,2 cm.

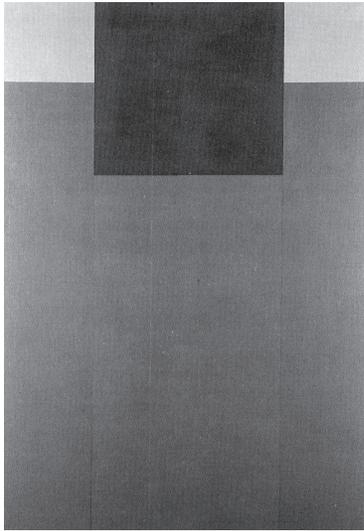


ciones con la música que, como se comprobará a lo largo del presente artículo, participan estrechamente de las teorías de Kandinsky. Aunque no es un pionero en el tema, su genialidad consiste en la nueva visión que ofrece de las fórmulas ya aplicadas por Kandinsky y sus compañeros a principios del siglo xx. El zaragozano, por tanto, plantea una relectura nueva y original del problema que tiene que ver con su personal estilo pictórico y su peculiar manera de concebir el mundo.

RASGOS PRINCIPALES DEL PROYECTO CREATIVO DE BROTO: INDICIOS DE SU ESPÍRITU MUSICAL

Una de las características que mejor definen la poética expresiva de José Manuel Broto es su carácter abstracto. El artista se mantiene fiel a la abstracción a lo largo de toda su trayectoria artística, aunque siempre innovando y avanzado dentro de este lenguaje, y nunca repitiendo esquemas y fórmulas que le han funcionado en un determinado momento de su carrera, como hacen otros pintores coetáneos a él. A pesar de su proyección nacional e internacional, nunca se ha relajado amparado por su fama, sino que, al contrario, se ha consagrado a la investigación plástica dentro de la poética de la abstracción, desde que empezara su labor profesional hace más de treinta años.

Inicia su andadura en el mundo del arte a comienzos de los setenta y después de pasar rápidamente por la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. Entre 1972 y 1978 desarrolla un proyecto pictórico marcado por la economía de medios,



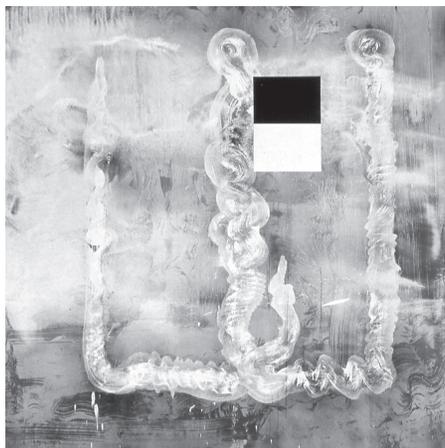
3. *Agua*, 2006. Acrílico sobre tela, 300 × 400 cm.

2. *Pintura*, 1974. Acrílico sobre lienzo, 195 × 130 cm.

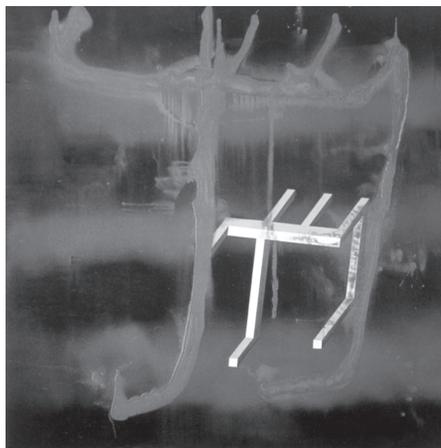
la reducción, la monocromía y la objetividad, con un trasfondo conceptual muy en sintonía con Freud, el marxismo y la teorías del grupo francés *Support/Surfaces*. Son los años en los que forma parte del grupo *Trama*, junto a Gonzalo Tena, Javier Rubio, Xavier Grau, José Luis Lasala y Miguel Marcos (ver fig. 2).

Hacia 1978 se da cuenta de que si sigue dentro de este colectivo dejará de pintar porque su poética se estaba volviendo cada vez más reducida y conceptual. Decide, por tanto, desvincularse de *Trama* y comenzar su trayectoria en solitario. Tras revisar las fórmulas expresivas de los impresionistas, expresionistas o informalistas, encuentra un lenguaje propio cuyo rasgo principal es que manifiesta una mayor materialidad y riqueza cromática y compositiva que el anterior y que, en los primeros años de la década de los ochenta, no está exento de ciertas referencias figurativas de carácter simbólico. No es hasta finales de esta década, y ya en París, cuando el artista vuelve a desarrollar una plástica plenamente abstracta. La línea de investigación pictórica que inicia en este periodo será la que desarrollará hasta nuestros días, la cual se caracteriza, en primer lugar, por la combinación de dos líneas expresivas, la geométrica y la orgánico gestual (orden/caos): todas las creaciones del artista son fruto de una perfecta síntesis entre lo racional y lo emocional, entre el gesto impulsivo y orgánico y la estabilidad de las estructuras geométricas y del cálculo matemático; se trata de dos fuerzas opuestas que son tratadas como complementarias y, por tanto, como necesarias (ver fig. 3).

La segunda característica a resaltar en el proyecto creativo de Broto es su carácter cíclico y de revisión del pasado, de manera que a periodos marcados por la economía y simplicidad suceden otros en los que la tónica dominante es la polifonía de elementos y la complejidad. Sin embargo, el paso de uno a otro no se produce de forma radical, sino de manera gradual. Por otra parte, fórmulas empleadas en el pasado son recuperadas en sus creaciones posteriores pero con una nueva lectura



4. *Quatrième Journée*, 1989. Acrílico y collage sobre tela, 200 × 200 cm.



5. *Las cifras: siete*, 1988. Acrílico y collage sobre tela, 230 × 230 cm.

(ver fig. 4)¹. En tercer lugar hay que mencionar la preocupación del artista por la relación Fondo/Figura; en algunos momentos el artista crea la ilusión de profundidad basándose en las reglas clásicas, es decir, mediante la superposición de diferentes planos cromáticos o texturales o manipulando alguna perspectiva, casi siempre la axonométrica (ver fig. 5). Otras veces su intención es que tanto el fondo como la figura compartan protagonismo, que el vacío y lo lleno adquieran igual importancia, participando así del pensamiento taoísta y de los descubrimientos perceptivos de la Gestalt (ver fig. 6).

Tras estudiar la trayectoria artística de José Manuel Broto se descubren varios indicios que conducen a sospechar que en la obra del zaragozano existe un espíritu musical latente, y que el interés del artista por la música va más allá del simple deleite sonoro. El primero es que Broto titula algunas de sus obras con el nombre de diversos compositores famosos (Palestrina, Bach, Debussy, Messiaen, Mozart...); el segundo es la asunción, también como título, de términos relacionados con la música como *Los órdenes*, *Las medidas* o *Las cifras*². El tercer hecho es la estrecha colaboración que el artista mantiene con revistas de música como *12 notas* (para la que diseñó la portada de su doceava edición, Madrid, 2003), festivales de música contemporánea, como el de Alicante (para el que realizó el cartel anuncia-

¹ En la obra *Quatrième Journée*, se aprecia un elemento rectangular dividido en dos zonas de color uniforme que recuerda la estética de la etapa minimalista de Broto.

² El término *Los órdenes* remite al ritmo y al orden compositivo; *Las medidas* se asocia con el tiempo en el que transcurre un compás; en cambio, *Las cifras* son los números que constituyen la medida del compás, o con los que se denomina a cada tono, o posibles compases que constituyen una composición.





6. *Les Échos XII*, 1996. Acrílico sobre lienzo, 200 × 200 cm.

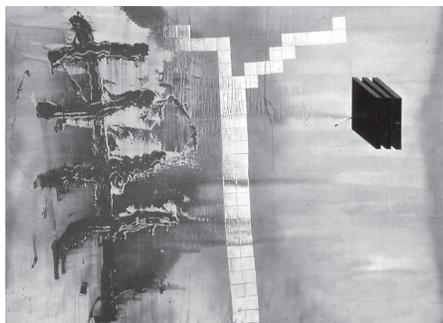
dor en el año 2003) o foros de pensamiento musical, como el celebrado en el Instituto Cervantes de París en diciembre de 2006, en el que participó en una conferencia acerca de la música contemporánea actual, junto al pianista Alberto Rosado y al compositor y profesor José Manuel López López. El cuarto y último indicio alude a los textos que sobre Broto han escrito críticos de arte como Olivier Kaepelin, Mariano Navarro, Gloria Collado o Julián Gállego y determinados escritores como José Miguel Ullán o Alberto Cardín. Existen cuantiosos artículos y ensayos que arrojan evidencias que conducen a pensar que ciertamente existen influencias musicales en el proyecto creativo de Broto. Un ejemplo de ello lo constituye la poesía de Ullán basada en el cuadro del pintor titulado, al igual que el gran músico italiano renacentista, *Palestrina*:

Algunos —otros— homenajes previos: Bach, Ravel, Debussy, Stravinsky, Satie...
(Félibien: Idée.)

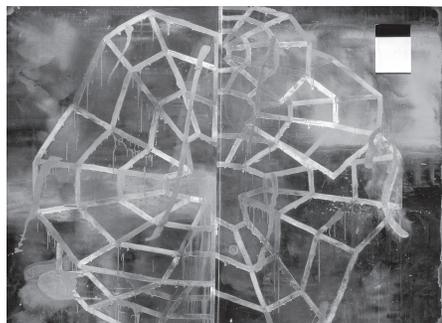
Torbellino manso de voces: homofonía. El clamor elegíaco de la clara expresión y del abierto entorno. El asomarse a la visión partícipe de tan frágil exactitud:
Sicut lilium inter spinas (3. p. 15).

Esta poesía forma parte de una serie de doce más, todas dedicadas a obras de Broto, cuyo conjunto recibe el título de *Preludios (Ordus, modus y species)*, términos que también están estrechamente relacionados con el ámbito musical³. De esta forma, en la poesía citada, Ullán no sólo hace referencia a las evocaciones musicales que se desprenden tanto del nombre como de los valores plástico-visuales-técnicos-

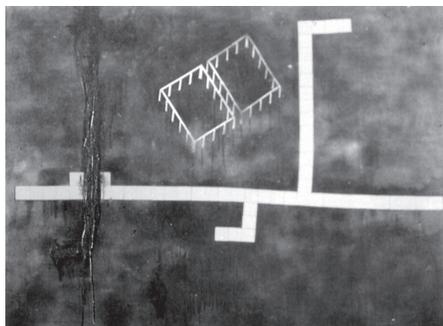
³ Un «preludio» es una improvisación que precede a una obra compartiendo con ésta la tonalidad; una «especie» es la técnica del contrapunto, que consiste en la combinación de diferentes valores de notas que conducirán al dominio de la técnica contrapuntística (ejercicios). Los «modos»,



7. *Stravinsky*, 1988. Acrílico y *collage* sobre tela, 200 × 260 cm.



8. *J.S.B.*, 1988. Acrílico sobre lienzo 300 × 400 cm.



9. *Satie*, 1988. Acrílico y *collage* sobre tela, 200 × 260 cm.



10. *Tabula Rasa a Arvo Pärt*, 1988. Acrílico y *collage* sobre tela, 200 × 260 cm.

expresivos del cuadro *Palestrina*, sino que, al incluir implícitamente en el título general de esta obra poética las alusiones musicales, el escritor anticipa al lector la idea básica a la que éste llegará tras adentrarse en la lectura de cada una de las poesías y, por lo tanto, al contemplar cada uno de los cuadros de Broto en los que se basa el texto.

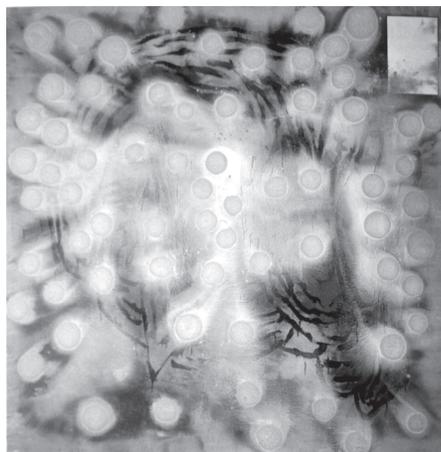
Las poesías que J.M. Ullán realiza para el catálogo de la exposición *Preludios (Ordus, modus y species)* están relacionadas con la mayoría de los compositores sobre los que Broto realiza alguna creación. En 1988 el artista crea la obra titulada *Stravinsky* y las dedicadas a Bach, *J.S.B.*, a Satie, que recibe este mismo nombre a igual que la que homenajea a Ravel y a Debussy, también del mismo año, y la basada en el músico Arvo Pärt: *Tabula rasa a Arvo Pärt* (ver figs. 7, 8, 9 y 10). Un

sin embargo, son las escalas utilizadas en la Edad Media (especialmente en el canto gregoriano) que tienen su origen en Grecia y Roma y en las cuales son muy utilizados los acordes por cuartas y quintas (característica que recuperará el impresionismo musical).





11. *Pour Olivier Messiaen 5*, 1989. Acrílico y collage sobre tela, 230 × 230 cm.



12. *Palestrina*, 1990. Acrílico y collage sobre lienzo, 260 × 260 cm.

año más tarde ejecuta toda una serie dedicada a Olivier Messiaen denominada: *Pour Olivier Messiaen 1-7* y en 1990 la ya mencionada obra *Palestrina* (ver figs. 11 y 12). Cesan aquí las reminiscencias directas⁴ a los grandes maestros de la música hasta 1993, año en el que Broto da a luz a las obras: *Sibelius* y *Mozart* (ver fig. 13).

Este interés por titular tal cantidad de propuestas con los nombres de tan «variados» compositores, hace sospechar que el artista pretende algo más que la simple alabanza a un genio concreto del ámbito musical por el que siente una especial admiración (aunque quizás esto sí ocurra en algún caso, como en el de Messiaen). Por lo tanto, se intuye que la intención de Broto al realizar estas obras está más próxima a la «Música» en mayúsculas, es decir, entendida como fenómeno artístico en la máxima amplitud y generalidad del término, que a una individualidad determinada y que, además, está muy en consonancia con la idea expresada por Kandinsky en la cita que encabeza este artículo.

Si se analizan las poéticas expresivas de los diez músicos a los que Broto alude más directamente en sus obras, se extraen diversas conclusiones. La primera es que estos compositores no comparten ni tendencia estilística ni momento histórico, salvo excepciones. Cada uno pertenece a una fase evolutiva distinta de la música: Palestrina al Renacimiento (siglo XVI), Bach al Barroco (siglo XVII-XVIII), Mozart al Clasicismo (2ª mitad del siglo XVIII), Debussy al Impresionismo (finales del siglo XIX y principios del XX), Satie y Ravel también comparten con Debussy ciertas cua-

⁴ Existen tanto relaciones directas entre la obras de Broto y la música, como indirectas, ya que tras un título ambiguo o enigmático de los muchos que aparecen en las obras del artista, a veces éste realiza una mención metafórica a algún otro compositor o elemento musical.



13. *Mozart* (Detalle central), 1990. Acrílico sobre lienzo, 260 × 780 cm.

lidades impresionistas, aunque desarrollan estilos muy personales, desarrollando sus carreras en el mismo periodo que éste; Sibelius es de espíritu nacionalista con preferencias clásicas (primera mitad del siglo XX), Stravinsky destaca por ser el impulsor del Neoclasicismo, aunque en sus orígenes es nacionalista y al final de su vida dodecafonista (segundo y tercer cuarto del siglo XX). Messiaen es el precursor del Serialismo, pero también comparte determinadas cualidades con el Impresionismo (dos últimos tercios del siglo XX) y, finalmente, Arvo Pärt sobresale por la práctica de fórmulas minimalistas de gran religiosidad: Minimalismo Sacro (finales del siglo XX).

Salvo Satie, Debussy, Ravel y Sibelius, que son prácticamente paralelos en el tiempo (este último, debido a su longevidad, desarrolla su actividad hasta bien pasados los años cincuenta), el resto de compositores configuran una cronología perfecta del desarrollo de la música a lo largo de los siglos. Existen importantes ausencias, como la de los grandes maestros del Romanticismo (siglo XIX) o la de los músicos expresionistas grupales, acústicos, estocásticos, etc., que plagan el ámbito musical a lo largo del siglo XX. A pesar de ello, la selección realizada por Broto ofrece una visión bastante amplia de la evolución de la música a lo largo de los tiempos. Pero además no se limita únicamente a ciertas regiones o países, sino que abarca todo el territorio europeo e incluso parte del soviético (Palestrina es de Italia, Bach de Alemania, Mozart de Austria, Debussy, Satie, Ravel y Messiaen de Francia, Sibelius de Finlandia, Stravinsky de Rusia, aunque vivió en Suiza, París y Estados Unidos y, por último, Arvo Pärt de Estonia).

Se observa cierta preferencia por los compositores franceses, posiblemente motivada por la proximidad de Broto a ellos debido a que reside en París desde 1984. Juan Manuel Bonet opina a propósito que

si en tiempos se nutrió de una cultura francesa hiperteórica (*Tel Quel, Peinture Cahiers Théoriques y compañía*), hay que ver en estos galicismos bien distintos, pintados por Broto a finales de los ochenta, una suerte de revancha, de réplica a su



propio pasado, con el que cortó tomando, precisamente, la decisión de instalarse en 1984 en París, privando a España de su valiosa presencia. Francia, ahora, para Broto, no es su teoría, sino su música (4, p. 11).

Por otra parte, en algunos casos como el de Mozar, Bach, Palestrina, Debussy y Stravinsky, la elección del artista parece responder a criterios de genialidad y máxima representabilidad, sin embargo, en los restantes, lo que prima es la singularidad de cada compositor y la predilección personal del artista por ellos.

CARACTERÍSTICAS DE LOS ESTILOS MUSICALES DE LOS COMPOSITORES HOMENAJEADOS POR EL ARTISTA: AFINIDADES Y DIFERENCIAS

En el Renacimiento surge el humanismo y, en consecuencia, la reivindicación de la expresividad y autonomía del artista como individualidad creadora. A partir de este momento la música comienza a adquirir rasgos personalizados adaptados a las necesidades expresivas de cada compositor. En un principio estos rasgos se mantienen constantes durante un periodo extenso, siendo comunes a muchos creadores; sin embargo, en el siglo xx comienza una carrera vertiginosa de sucesivos cambios estilísticos que persiste, aunque más atenuada, en la actualidad. Es normal que de la primera etapa descrita, Broto escoja las figuras más relevantes (Palestina, Bach y Mozart) que, por otra parte, son las que establecen las bases de todo el desarrollo musical del siglo xx (los precursores de la modernidad como algunos los han llamado). Sin embargo, de este último siglo prefiere elegir a aquellos músicos con los que siente cierta afinidad, entre los cuáles se encuentran tanto compositores de fama internacional (Debussy, Stravinsky o Messiaen), como otros con menor reconocimiento mundial, como es el caso de Arvö Part o Sibelius.

Palestrina es el primer músico que se atreve a defender la expresión de la individualidad sin renunciar a sus creencias religiosas. Gracias a él no se impone de nuevo la música medieval⁵ en los oficios litúrgicos y es posible el desarrollo del contrapunto. Bach continua la labor del músico renacentista asentando las bases del sistema musical tal y como hoy lo conocemos. Inventa nuevas escalas, desarrolla estructuras formales racionales, modula la armonía para eliminar los fuertes contrastes, instituye un centro tonal en las partituras y confiere a éstas un mismo clima a lo largo de todo su desarrollo. Mozart sigue en la línea de Bach pero elimina la complejidad que caracteriza las piezas de éste, desarrolla, por tanto, un Barroco actualizado. Así se aprecia en sus obras que las texturas son más ligeras y claras, que hay un mayor interés por transmitir y comunicar, por resaltar la expresión personal, una predilección por la homofonía, los contrastes y la variedad tímbrica, que no se

⁵ El divorcio de las antiguas teorías medievales iniciado en el Renacimiento, no sólo se lleva a cabo en el ámbito religioso, sino también en el secular, con el nacimiento de la ópera en Italia.

mantiene la misma atmósfera a lo largo de toda la pieza... Sin embargo, persiste en Mozart el gusto por las estructuras bien elaboradas, el orden, la moderación, la proporción, la tonalidad, etc., típicos del Barroco (5).

Tras el periodo romántico se generaliza un pensamiento de cambio y ruptura con los sistemas musicales tradicionales (renacentistas, barrocos y clásicos). Surgen, de esta suerte, numerosas propuestas alternativas que intentan ofrecer nuevas opciones más en consonancia con los nuevos tiempos. El Impresionismo es una de ellas y, aunque potencia el cromatismo musical, la textura atmosférica y difusa que destruye el desarrollo lineal de las partituras, el rechazo a la aceptación de un centro tonal, la predilección por los contrastes disonantes y la autonomía de la música como objeto de conocimiento en sí misma, no consigue desligarse plenamente del fuerte yugo de las pautas clásicas⁶. De este modo, a pesar de que introduce nuevas escalas, aún se mantiene fiel a la diatónica y a la tonalidad en general. También continúa interesándose por la estructuración de las partituras, por la interconexión de los distintos bloques melódicos y por el orden clásico (6).

Aparte del Impresionismo pleno desarrollado por Debussy, existen variantes particulares como las llevadas a cabo por Satie y Ravel. Estos músicos parten de los principios impresionistas pero encauzan sus producciones más claramente hacia una línea tradicional. En sus partituras, por tanto, se acentúan los rasgos estilísticos propios del clasicismo, como la economía formal, la austeridad y sobriedad compositiva, el orden y claridad, etc. Para Satie la música es un acontecimiento diario, es democrática, objetiva y dotada de un toque de humor y alegría. Ravel, por su parte, se centra en los problemas técnicos y formales aspirando a la máxima perfección y precisión en este sentido. Sus piezas poseen un armazón estructural más sólido y delimitado que las de Debussy, por lo que muchos autores han visto en él un claro precedente del Neoclasicismo (6).

Stravinsky y Sibelius, aunque en sus primeros pasos musicales se centran en promocionar las melodías y el folclore de sus países natales, a medida que maduran en su obra se van contagiando del espíritu clásico. De esta suerte el primero destaca por ser el propulsor de movimiento neoclásico de los años treinta, a pesar de que el mismo compositor declara en más de una ocasión que prefiere ser considerado como un espíritu libre, no adscrito a ningún tipo de estilo musical. Por otra parte, Arvo Pärt, aunque es considerablemente posterior a los dos músicos citados, comparte con ellos sus comienzos nacionalistas. Tras pasar por diversos lenguajes estilísticos, en su etapa de madurez desarrolla un minimalismo de naturaleza religiosa que, al igual que en los primeros, tiende a la simplicidad, economía y sobriedad clásicas (7).

Messiaen, en cambio, defiende posturas totalmente opuestas a los ideales clásicos, al menos aparentemente. Rompe con la escala diatónica y el centro tonal,

⁶ No es de extrañar que el impresionismo musical no pudiese liberarse de las pautas clásicas, ya que el *Tratado de armonía* de Rameau, publicado en 1722, se continuó enseñando en las escuelas francesas hasta los años 50 del siglo xx.





con la linealidad y claridad estructural; fragmenta las obras en unidades melódicas en las que no existe medida ni ritmo constante, y en las que todos los elementos formales: dinámica, timbre, textura, tonalidad, etc., están serializados. Sin embargo, todas estas características derivan en composiciones que requieren una importante matematización y un considerable estudio constructivo, para poder ordenar los elementos formales que intervienen en ellas conforme a series de sucesión coherente; lo que en definitiva se traduce como una intencionalidad clásica (7).

A pesar de que Messiaen se considera más afín a la fragmentación y cromatismo impresionista, en él se advierte un nítido parentesco con el ideal de belleza de la estética clásica. Este ideal, de raíz platónica, se basa en la organización de la música conforme a relaciones numéricas, aritméticas, geométricas y astronómicas (movimiento relativo entre los astros no perceptible por los sentidos y desarrollado a lo largo del tiempo), que favorecen la estructuración musical de acuerdo a un determinado orden y proporción; valores imprescindibles en todo conocimiento que se precie de serlo, porque proporcionan belleza y ayudan al ser humano a trascender lo sensorial y alcanzar el ideal de Belleza Absoluta⁷.

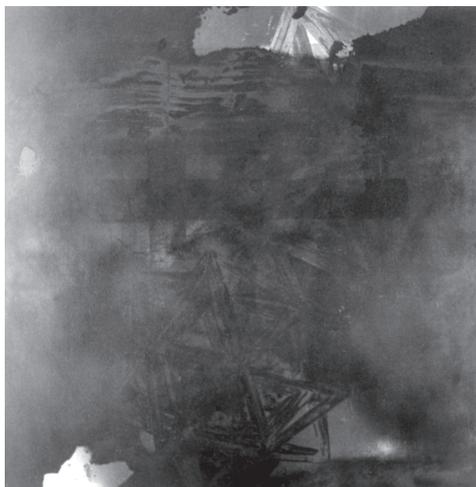
Pero además, Platón señala en el *Timeo* que el cuerpo del mundo está formado por cuatro elementos en perfecta armonía y exacta proporción: tierra, fuego, aire y agua. Al tener un origen matemático, los 4 elementos se convierten en los cuerpos más bellos. En realidad, tres elementos están formados a partir del triángulo escaleno, engendrándose unos a otros; el restante a partir del isósceles. De tal suerte, la combinación de triángulos escalenos en distinto número y orden origina tres cuerpos sólidos: el tetraedro regular (fuego), el octaedro regular (aire) y el icosaedro (agua); sin embargo, la mezcla de triángulos isósceles engendra un cubo (tierra). Además de lo expuesto, Dios realiza una quinta combinación, obteniendo un dodecaedro regular, del cual se sirve «para trazar el plano del universo». Platón también indica en el *Timeo* que estos cinco cuerpos son los más perfectos y bellos:

no coincidiremos con nadie en que hay cuerpos visibles más bellos que éstos, de los que cada uno representa un género particular (8, p. 207).

De lo anterior se deduce que una composición musical será más bella cuanto mejor responda a los valores de orden, medida y número, y de idéntica manera sucederá con las artes plásticas. Por lo tanto, en las formas geométricas (cuadrados, rectángulos, poliedros, etc.) que Broto introduce en sus composiciones, especialmente a partir de 1988, se puede intuir un interés del artista por aproximarse al ideal de belleza inmutable y eterno descrito por Platón en sus textos (ver fig. 14). Pero también, que Broto escoge como objeto de sus propuestas pictóricas, de finales de los ochenta y principios de los noventa, a aquellos compositores que, pertene-

⁷ Platón profundiza en esta idea en uno de sus diálogos de *La República* al referirse a la adecuada educación del filósofo rey (ver *La República*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1969, pp. 12-38).

14. *Las Medidas III*, 1993. Acrílico sobre tela 260 × 260 cm.



ciendo a distintos momentos de la evolución de la música a lo largo de los siglos, desarrollan su actividad creativa conforme a los principios clásicos (en realidad, aunque la música se percibe como un conjunto de sonidos de naturaleza abstracta, necesita generalmente de una sintaxis objetiva (universal) y calculada (racional) para existir y poder ser interpretada: escalas, armonías, compases, pentagramas, claves, matices, duración, etc.). Algunos de ellos los siguen abiertamente, otros de una manera más sutil, e incluso sin percatarse de que lo están haciendo. Los músicos pertenecientes al segundo grupo se profesan en contra de las normas y leyes impuestas por la tradición, promoviendo planteamientos musicales alternativos y más acordes con el espíritu del nuevo siglo. Sin embargo, las reglas aprendidas están fuertemente arraigadas en sus mentes, y por más que lo intentan no consiguen liberarse completamente de ellas. Las camuflan bajo apariencias de novedad y ruptura, pero continúan perviviendo en sus composiciones.

En la época en la que José Manuel Broto realiza estas obras de raíz musical (finales de los 80 y principios de los 90) aún está perfilando las características de su estilo personal. En estos años comprende que su proyecto creativo, si quiere que sea auténticamente personal e inmortal, tiene que surgir de la perfecta convivencia entre razón y emoción, entre la parte más objetiva de su mente y la más pasional de su alma, entre el orden, la estructura, el equilibrio, la línea y las matemáticas y la tensión, el dinamismo, el gesto, el color y la forma orgánica. El propio autor reconoce este rasgo de su pintura en una entrevista que le hace Pilar Rubio en 1988:

Mis cosas siempre han tenido que ver con el orden. Es la línea más reconocible a través de toda mi obra. La pintura desde el punto de vista formal significa ordenar un cierto caos [*como Platón concibe la ordenación del mundo*]. Desde que empecé a exponer, que era un pintor que podría llamar minimalista, hasta que comencé a hacer cosas más informales, siempre ha estado presente en una especie de dualidad en mis cuadros, dos estilos de pintar en el mismo cuadro y es porque probable-

mente siempre tenga que hacer referencia a que las cosas nunca son claras en un sentido o en otro, porque la vida es complicada y nada lineal (9, p. 22).

Broto se da cuenta de que en la música aparece esa misma dualidad que desea para sus propuestas plásticas. De manera que juzga necesario su análisis, ya que está convencido de que éste va a arrojar resultados muy interesantes que le servirán para desarrollar y madurar su proyecto creativo. Éste es, por tanto, uno de los motivos por los que Broto se aventura en el estudio de la música, aunque, como se verá más adelante, no es el único. De este modo, se aprecia en el artista un interés, compartido con los músicos del Clasicismo y con Messiaen, por las teorías platónicas sobre la Belleza ya comentadas en los párrafos anteriores. La introducción de poliedros ficticios en muchas de las obras de Broto de este periodo incrementa la fiabilidad de estas afirmaciones ya que, como se ha visto, para Platón éstos son los componentes de los cuatro elementos (tierra, agua, fuego y aire) del universo, que a su vez están formados por triángulos isósceles y escalenos, los cuales tienen un origen numérico como la música.

El crítico de arte Carlos Ortega corrobora esta hipótesis en el catálogo de la exposición de Broto en la Galería Soledad Lorenzo en el año 2001, cuando escribe:

Para Platón, toda belleza era hija del número [...]. Y existe un cálculo, siquiera intuitivo similar al de una duración musical, que proporciona a las obras de Broto un distintivo que se reconoce como su marca impenetrable y no solamente en aquellas ocasiones en que se ha servido del simbolismo de las figuras primordiales de la geometría. Este álgebra de Broto, que crea en el espectador el sentimiento de que —color y superficie; profundidad y altura— algo puede prolongarse infinitamente y, al mismo tiempo, estar confinado, acotado sin subterfugio, es el gran secreto de su arte, una combinación de firmeza y de extrema fragilidad, de permanencia y fugacidad (10, p. 6).

Además del ideal de belleza platónico Broto sigue el propuesto por Kandinsky en su ya mencionado libro *De lo espiritual en el arte*. Según este artista

bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello [*es decir, cualquier vibración anímica que enriquezca al alma, por lo que lo feo también puede ser bello*] (1, p. 117). La belleza interior es la que se emplea por una necesidad interior imperiosa, renunciando a la belleza habitual. Naturalmente, parece fea al que no está acostumbrado a ella, ya que el ser humano en general tiende a lo externo y no está dispuesto a reconocer la necesidad interior [...]. El compositor vienés Arnold Schönberg es el único que actualmente va por este camino de la renuncia total a la belleza acostumbrada y defiende todos los medios que conduzcan al fin de la autoexpresión (1, p. 44).

De acuerdo con las teorías de Kandinsky, se puede dictaminar que el segundo motivo por el que Broto toma como referencia de sus propuestas a la música es porque comparte con ella su interés por reflejar el aspecto más íntimo del mundo. Esto significa que ambas se guían no únicamente por el ideal de belleza platónica sino también por el de tendencia espiritual propuesto por Kandinsky. Por otra par-

te, posiblemente Broto dedica más obras a Messiaen que al resto de músicos porque éste es el precursor del serialismo, movimiento musical que amplía las aportaciones del dodecafonismo creado por Schönberg. De esta suerte, si este último músico es el que, según Kandinsky, mejor refleja el ideal de belleza planteado por él, Messiaen, su seguidor, también participará del mismo. Pero además, hay que añadir que Messiaen sufre de sinestesia, al igual que Kandinsky, de manera que ambos son capaces de oír colores o ver sonidos, lo cual repercute significativamente en la trayectoria profesional de ambos.

Además de compartir su esencia clásica, los músicos homenajeados por Broto presentan diversas características comunes, principalmente los que contribuyen a la formación del panorama musical del siglo XX. Una de estas cualidades es el carácter fragmentario de sus piezas y la utilización del *collage* como método compositivo. Debussy es el primero en utilizar este modelo estructurador, lo que confiere a sus obras un carácter pictórico. En Satie la estructura de mosaico está compuesta por unidades melódicas sin conexión entre sí y dispuestas al azar, en la mayoría de los casos. Ravel utiliza fragmentos musicales breves que se repiten hasta la saciedad, pero con variaciones dinámicas y tímbricas. En Stravinsky la estratificación se asemeja a la producida en los cuadros cubistas, donde una imagen convencional se desmembra en múltiples porciones que son reunidas nuevamente configurando una imagen totalmente nueva, y fuera de los ideales tradicionales. De esta manera, el compositor reestructura las armonías antiguas originando otras completamente inéditas. La obra de Messiaen, al carecer de centro tonal, como la impresionista, está compuesta al igual que ésta de estructuras mosaico y unidades repetitivas que provocan una armonía estática y cierta atmosferidad, por otra parte manifiesta especial predilección por los *collages*, sobre todo por los realizados a partir de fragmentos de piezas pertenecientes a la música hindú. Arvo Pärt, por su parte, configura sus obras de madurez a partir de la repetición de elementos melódicos y rítmicos, produciendo un efecto que recuerda el tintineo de una campana (11). Curiosamente las obras realizadas por José Manuel Broto en estos años también introducen *collages* y formas que remiten a las teselas de un mosaico; idea que seguramente se le ocurre al artista tras estudiar a estos músicos (ver fig. 7).

La mayoría de los músicos mencionados también destacan por basarse en otros lenguajes, tanto del pasado como procedentes de otras culturas, para formular sus poéticas musicales. Palestrina, por ejemplo, pone su mirada en el canto gregoriano, lenguaje musical que está bastante próximo a él en el tiempo. Debussy también recupera esta forma musical, los modos medievales y la música *gamelan* de la isla de Java. Satie sigue sus pasos, fijándose además en la música oriental, en el jazz y en los sonidos producidos por los objetos cotidianos (una máquina de escribir, un revólver...). Ravel comparte con el anterior las influencias de los modos medievales y del jazz americano. Sibelius y Stravinsky, debido a sus orígenes, colaboran a divulgar las melodías y formas compositivas típicas del folclore de sus países de natales. Este último, por tanto, basa sus obras primerizas en los rituales paganos rusos pero posteriormente, al poder aproximarse a los lenguajes occidentales con neutralidad, es capaz de reelaborarlos e incluso de incluir miméticamente en sus partituras aquellos materiales que más le interesa de aquellos. Messiaen, en cambio, siente fascinación





por la música hindú, el canto de los pájaros y, al igual que los impresionistas, por el canto gregoriano. Por último, en Pärt, la música cristiana ortodoxa y la medieval, así como sonido constante producido por el repiqueteo de las campanas, constituyen sus bases de inspiración más fuertes. Con respecto a Broto se debe mencionar que, al igual que los pintores románticos, mira hacia el pasado, aunque con una intencionalidad bien distinta a la de los pintores del XIX, la de buscar un punto de referencia sobre el que construir su proyecto creativo. Así revisa las tendencias del pasado y del presente, de oriente a occidente, para tomar prestado de unas y otras aquellas cualidades que le parecen más sugerentes e interesantes para aplicarlas a su producción pictórica.

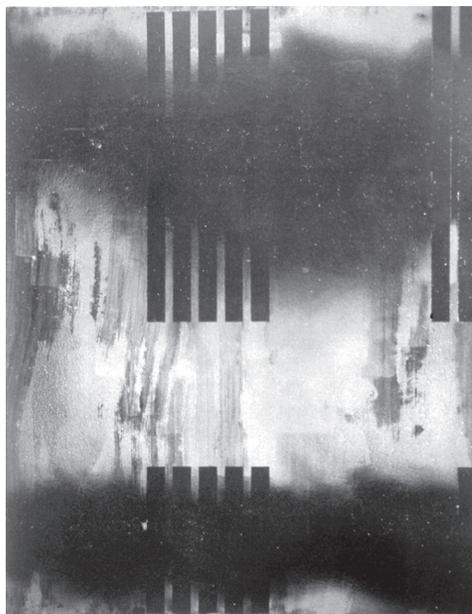
Atendiendo a la intencionalidad espiritual de la música de los compositores homenajeados por Broto, se debe apuntar que Palestrina, Arvo Part y, en menor medida, Bach⁸ persiguen que sus piezas evoquen sentimientos religiosos en sintonía con los preceptos de la fe cristiana. La música de Debussy también posee cierto misticismo y, según Kandinsky, responde a los principios espirituales de necesidad interior ya que en ella se advierte cierta intención por expresar la esencia de lo que es invisible en la naturaleza. En Satie, en cambio, el tenue misticismo que se puede entrever en algunas de sus piezas está relacionado con su pertenencia a la secta de *Rose+Croix*, para la que compone determinadas obras en su etapa inicial. Mozart prefiere componer obras profanas en las que puede desplegar libremente su creatividad. Perteneció a una logia masónica y, basándose en la estética platónica (al igual que Broto), cree que su música tiene que ser reflejo de un orden divino, superior, que se manifiesta terrenalmente a través del orden, la medida y el número. Messiaen también comparte este ideal con Mozart, ya que entiende la creación musical como materialización «objetiva de la belleza y perfección divina». No obstante, su sentido del orden y la medida se manifiesta de diferente manera que en el compositor clásico, debido a la utilización de un método compositivo articulado, básicamente, mediante ejercicios constructivos de carácter matemático. Pero además, algunas de sus piezas están inspiradas en la vida de San Francisco de Asís, lo que significa que a este músico también le mueve la fe católica.

La obra de José Manuel Broto está dotada de una gran densidad espiritual, principalmente la que realiza a partir de 1985. En ella se combinan, bien paralelamente o en fases distintas de su trayectoria artística, la intemporalidad de la contemplación taoísta, el trascendentalismo de la mística cristiana preconizado por San Juan de la Cruz, la introspección de la oración luliana, la pasión y meditación

⁸ El carácter espiritual de la obra de Bach no sólo ha interesado a José Manuel Broto, sino también a Eduardo Chillida, quien realizó numerosas obras teniendo su música como referente inmediato. Pero además, al artista vasco le fascinaba la capacidad de Bach para construir obras utilizando el sonido y el tiempo, elemento este último que también capta la atención de Broto, aunque no ligado exclusivamente a la producción del músico alemán. Por otra parte, es interesante señalar en cuanto a la relación de Broto con Chillida y la búsqueda de la espiritualidad en el trabajo de ambos, que los dos artistas realizan un homenaje al místico San Juan de la Cruz con motivo del IV centenario de su muerte en 1991.



△ 15. *El piano rojo*, 1986. Acrílico sobre tela, 195 × 195 cm.



△ 16. *Las Horas v*, 1993. Acrílico sobre lienzo, 200 × 160 cm.

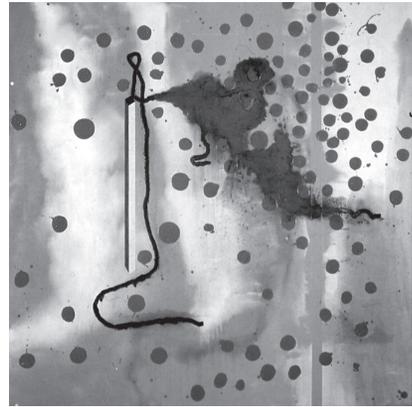
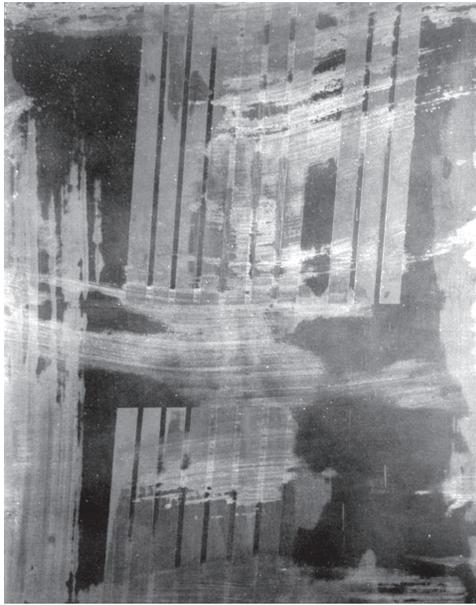
sugeridas por los grandes campos de color de Rothko, el autocontrol y equilibrio Zen, la belleza esencial platónica, etc. Por tanto, Broto y la mayoría de los músicos escogidos por él comparten el deseo por impregnar a sus obras de espiritualidad, y de acercarlas a un ideal sublime y trascendental.

OTRAS OBRAS RELACIONADAS CON LA MÚSICA

Además de las obras ya comentadas, existen numerosas propuestas en la trayectoria de Broto en las que resuenan ecos musicales. Una de las primeras obras que se descubre en este sentido pertenece a la segunda década de los ochenta, cuando apenas lleva un año en París. Se trata del cuadro titulado *El Piano Rojo* (ver fig. 15), en el que parece que el artista, que en aquel momento comienza a familiarizarse con la música francesa, quiere recrear sutilmente las noches rojas del *music-hall* de Satie. En la obra *Las Horas v* (ver fig. 16) también se percibe la imagen de un piano, aunque esta vez sólo de una parte de él, las teclas, sobre las cuales se desliza una densa y atmosférica melodía. En otro cuadro de esta misma serie, *Las Horas III* (ver fig. 17), el instrumento da la sensación de querer recrearse en el órgano eclesial, ya que en la superficie del lienzo se perciben unas estructuras tubulares, sobre las que el artista descarga el peso de la tensión compositiva.

En 1988 Broto ejecuta la serie *Las Cifras* en la que, como se ha comentado en párrafos anteriores, el artista recupera el valor numérico que hay en la música y en





△ 18. *Las cifras: uno*, 1988. Acrílico y collage sobre tela, 230 × 230 cm.

△ 17. *Las Horas III*, 1993. Acrílico sobre lienzo, 200 × 160 cm.

todo arte que aspira a la Belleza Ideal. En *Las cifras: uno* (ver fig. 18) las características de la música impresionista transpiran a través del entramado pictórico. En *Las cifras: siete* (ver fig. 5), en cambio, las voces homofónicas se combinan con las contrapuntísticas estableciendo en el cuadro dos direcciones perceptivas opuestas: una paralela a los bordes horizontales del formato y otra desarrollada en profundidad.

En el despertar de los noventa Broto agudiza el sentido espiritual de su proyecto creativo engendrando sus creaciones más místicas. Entre éstas destacan las series *Los órdenes* y la dedicada a Ramón Llull, *De les cent formes*. En la primera, el término «órdenes» puede ser interpretado como el valor semántico relacionado con la disposición de los elementos compositivos de cualquier obra de arte conforme a unas pautas determinadas, persiguiendo la consecución de un determinado ideal estético, que para Broto está próximo al indicado por Platón en sus teorías filosóficas y que, como ya se ha determinado, no incumbe exclusivamente a la pintura, sino también a la música, siendo extensible a todos los campos. Las propuestas que comprenden esta serie, como *Los órdenes II* (ver fig. 19), son un perfecto ejemplo de ello. *Música* (ver fig. 20), *Temps* y *Motus* son tres creaciones pertenecientes a la serie que Broto realiza basándose en el texto de Llull mencionado, donde este misionero define las cien palabras que le parecen más importantes para seguir una vida bajo el auspicio divino. Además de por su espiritualidad, estas obras reclaman la atención por recibir como título conceptos propios de la música. De las cien definiciones que ofrece este místico en su texto, resulta muy significativo que Broto seleccione sólo una veintena pero, sobre todo, que entre ellas aparezcan justamente éstas de índole musical.



19. *Los órdenes II*, 1990. Acrílico sobre lienzo, 200 × 200 cm.



20. *Música*, 1991. Acrílico sobre tela, 195 × 130 cm.



21. *La Folia IV*, 1996. Acrílico sobre lienzo, 200 × 260 cm.

En las *Medidas II* (ver fig. 14), el papel protagonista lo desempeña un icosaedro semitransparente cuya relación con la música ya se ha explicado en las páginas anteriores. Igual ocurre con el resto de cuerpos geométricos que aparecen en otros lienzos pertenecientes a la misma serie: el cubo, el dodecaedro estrellado, el tetraedro, etc., por lo que no es necesario detenerse más en ello.

En la serie *Les Échos*, que es dos años posterior a la precedente, 1995, la música, en su modalidad de «eco» que refleja imitativamente las notas emitidas y que resuena en el interior tanto del artista como del espectador, se impone como concepto dominante en la construcción formal (ver fig. 6). En *La Folia IV* (ver fig. 21), los sonidos adquieren la forma de ondas azuladas que se transmiten por todo el espacio pictórico siguiendo un esquema repetitivo similar al del eco, y que en *Els Jocs 37* (ver fig. 22) se transforman en las líneas de un pentagrama. La textura de la homofonía es, en cambio, la que preside el esquema compositivo de la obra *Canon*



22. *Els Jocs 37*, 1996. Tinta de ordenador y acrílico sobre papel, 29 × 21 cm.



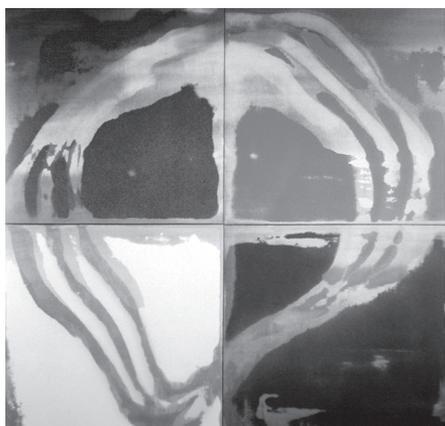
23. *Canon (98008)*, 1998. Acrílico sobre tela, 200 × 160 cm.



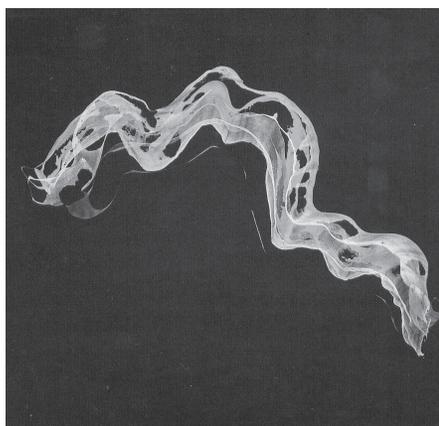
24. *Elegía* (políptico), 1999. Acrílico sobre lienzo, 260 × 260 cm.

(98008), realizada en 1998 (ver fig. 23), debido a que éste está compuesto por tres líneas melódicas que reptan con movimientos paralelos y curvilíneos, describiendo ondas sinuosas de sentido ascendente.

Por último, se invita al lector a que contemple las obras *Elegía*, *Contrepoint* (97046) y *Pintura Abstracta Nº 9* (ver figs. 24, 25 y 26), de 1999, 1997 y 2001 respectivamente. En las dos primeras Broto divide el formato en cuatro partes iguales (es la primera vez que trabaja con dípticos y polípticos) sobre las que dispone un determinado color, y que conexas mediante líneas cíclicas y en espiral a las que algunos críticos se han referido como «bucles». Determinados autores, como José Ángel Valente (12, p. 80), han interpretado este método compositivo de Broto como un intento del artista de emular la división rítmica de los compases en las partituras musicales. Así se descubre que una propuesta compuesta por cuatro partes tiene correspondencia con los compases 4/4 o 3/4, dependiendo de cómo se articulen después los elementos cromáticos y formales, y que un díptico es la concreción plástica del compás binario 2/2, etc.



25. *Contrepoint (97046)*, 1997. Acrílico sobre tela 200 × 200 cm.



26. *Pintura Abstracta Nº 9*, 2001. Acrílico sobre lienzo 100 × 100 cm.

En *Contrepoint*, además, como su propio nombre indica (contrapunto), se aprecian resonancias del organigrama tonal seguido por Bach. El políptico de 1999 combina la técnica clásica con la impresionista y la serial, ya que las diferentes partes que lo constituyen y que aluden a los compases se ven interrumpidas por formas rectangulares que impiden la sucesión temporal previamente establecida por el compás, imponiendo un nuevo ritmo en cada fragmento. Mientras que en *Contrepoint* la forma general de la obra es cerrada, en *Elegía* sucede todo lo contrario, de modo que las notas y las líneas melódicas escapan de los límites del formato creando la sensación de que la «pieza» no tiene ni principio ni fin, como ocurre en las composiciones musicales serialistas e impresionistas.

La obra *Pintura Abstracta Nº 9* es diferente de las dos comentadas debido a que en ella el foco de atención musical no se centra en la distribución de los sonidos a lo largo del tiempo, como en aquéllas, sino en todo lo contrario, en la ausencia de sonidos: en el silencio. El luto de su fondo impone respeto y mudez, lo que no implica que la música haya dejado de sonar, sino que ésta continúa, pero en la mente del espectador, ayudada por su fantasía e imaginación, prolongándose durante un tiempo infinito, el suficiente para explorar las oquedades de nuestro interior: «el silencio como otra forma de experimentar la música».

TEMPORALIDAD

Antes de seguir avanzando es conveniente que el lector reflexione sobre una cuestión: la ausencia de temporalidad en la pintura y de luminosidad en la música. Aunque en esta última existe el término «luz», éste se utiliza en un sentido figurado, aludiendo a la claridad textural de las obras musicales y no a su significado físico-fisiológico, como en pintura. Sin la luz sería imposible apreciar los colores, las tex-



turas visuales, las formas carentes de volumen etc. No podría existir la pintura ya que se viviría en una continua noche, donde el sentido de la visión quedaría totalmente invalidado. Si el lector imagina ahora que habita en un mundo paralizado, donde no transcurren los segundos; experimentaría constantemente el mismo momento, y todo aquello que para ser requiere de un desplazamiento por el espacio en el devenir del tiempo (como las ondas sonoras), desaparecería del universo... La música no tendría cabida en ese mundo «congelado», sería su fin.

Cada forma de expresión: las artes plásticas, la música, la literatura, la danza, etc., se vale de uno o varios sentidos para existir, poseyendo unas características propias que la hacen única y diferente de las otras. Sin embargo, a veces sienten la necesidad de ampliar sus fronteras y de adquirir rasgos que son propios de sus compañeras. Así por ejemplo, la música anhela el cromatismo de la pintura y su luminosidad... intentando en sus creaciones imitar estas cualidades que nunca serán auténticamente suyas, conformándose con acceder a ellas metafóricamente. La pintura, en cambio, desea la temporalidad de la música, el poder desarrollarse en un transcurrir placentero, apartado de las limitaciones de su bidimensionalidad.

La intención creativa de José Manuel Broto está encaminada en este sentido. La crítica de arte Gloria Collado opina que la obsesión que este artista manifiesta por los compositores y la música en general tiene como origen principal este deseo de temporalidad para sus creaciones, y así lo expresa en el catálogo de la exposición que el artista realiza en la galería Fernando Latorre de Zaragoza en 1994:

Una serie de compositores surgen como títulos de diversos cuadros hasta llegar al tríptico «Mozart» [1993], de esta exposición. Anteriormente habían sido Juan Sebastián Bach [1988], Stravinsky, Arvo Pärt, Debussy, Ravel, Satie, Messiaen [1989]... Más allá del homenaje ¿qué indicaciones nos da esta atención prestada al fenómeno musical? Sin duda estamos ante un cruce de metáforas que afectan a las relaciones espacio-tiempo. De su pintura podría hablarse —como en música— de valores tonales y atonales, de consonancias y disonancias, de voces, ritmos y timbres que se entrecruzan, que se alejan y se acercan construyendo una forma en el tiempo y en el espacio. El tiempo, de hecho, tiene una importante función en su pintura. Sus cuadros reclaman un tiempo de contemplación si se los quiere captar en toda su dimensión y la «polifonía» de signos que los componen funciona realmente como un catalizador de «tiempos» diferentes para el observador (13, pp. 8-9).

Carlos Ortega comparte este pensamiento con Collado, añadiendo además que, al igual que la música surge del silencio,

la pintura de Broto sale del vacío y vuelve al vacío (10, p. 6).

Y que

tal vez porque descienden de la observación escrupulosa del vacío es por lo que estos cuadros se nos proponen como otros tantos objetos sublimes de pura y pasiva contemplación, pues poseen una facultad lenitiva que tonifica la concentración, llevando reposo a la mente y disfrute a los ojos en una experiencia que es enormemente emocional (10, p. 8).

José Manuel Broto, por tanto, no sólo quiere que sus propuestas gocen de la durabilidad temporal de la música, lo que consigue mediante la complejidad compositiva de sus creaciones, que demandan un obligado tiempo de observación al espectador para ser aprehendidas en toda su magnitud. El artista también ansía el silencio de aquélla, los compases sin sonido, que logra para sus obras cuando el espectador se queda abrumado y sobrecogido por las impresionantes dimensiones de éstas, y por las cualidades emocionales, perceptivas y psicológicas que se desprenden del cromatismo de las mismas.

Volviendo a Collado, esta autora cree que Broto no consigue temporalidad para sus obras remitiéndose exclusivamente a modelos musicales, sino que también se vale de otros referentes para conseguir este fin, como la inclusión de poliedros «imposibles» en sus superficies compositivas. El poliedro es un elemento recurrente en las propuestas de Broto, especialmente de las realizadas en la primera mitad de la década de los noventa. Aparece por primera vez en las obras *Zaragoza* y *Subida a la montaña*, ambas de 1984, y alcanza su máximo desarrollo a partir de la serie que el artista dedica al texto de Ramón Llull *De les cent formes*, en 1991. Esta figura geométrica no hay que relacionarla únicamente con las teorías cosmológicas de Platón acerca de la Belleza, sino que además está abierta a múltiples lecturas como la mantenida por Collado. Esta crítica cree que los poliedros que aparecen en las obras de Broto poseen otra misión además de la de otorgar belleza a sus creaciones: la de proporcionar temporalidad a las mismas. Es tan grande el deseo del artista por conceder tiempo a sus obras que no sólo recurre para ello a los modelos musicales, sino que se atreve a experimentar con cualquier cosa que le pueda conducir a este objetivo. Revisa, de esta suerte, las manifestaciones artísticas de principios del siglo XX, y descubre que hacia 1920 Theo van Doesburg y Mondrian se plantean este mismo problema, y que éstos recurren para resolverlo a las teorías de Einstein sobre la cuarta dimensión. Estos artistas de la abstracción geométrica apuestan

por una cuarta dimensión pero no de naturaleza espacial, como en el cubismo, sino temporal, siguiendo la teoría de la relatividad del mencionado científico (13, p. 9).

Estas teorías enlazan perfectamente con las acogidas por la tradición judía en la cábala, las cuales proponen un método de meditación que enlaza las tres dimensiones del espacio (altura, anchura y profundidad) con la coordenada temporal, que a su vez está compuesta de dos direcciones: pasado y futuro. Se produce de este modo un hiper cubo completo de cuatro dimensiones espacio-tiempo (14).

José Manuel Broto manifiesta interés a lo largo de su trayectoria por el pasado, no sólo artístico sino social, cultural, político... y, sobre todo, personal. Pero también por el futuro, por conseguir que su obra perdure en el tiempo sin ser abatida por las modas y los cambios de gustos. De esta manera, construye su proyecto creativo mediante un componente ya experimentado, bien por él o por otros artistas a los que admira, al que añade un ingrediente original, aportación totalmente inédita procedente de su mente. Pero además, a todo ello le suma unas gotas de personalidad, mezcla de educación, cultura, y vivencias propias. De semejante cóctel surge una obra claramente marcada por sus recuerdos pero que se presenta, a



su vez, envuelta por el aura de sus anhelos. Una obra que en sus últimas propuestas adquiere la forma de presencia mínima, de rastro, de huella, de tiempo pasado que influye y determina el presente y el futuro... De tiempo congelado, de tiempo necesario dedicado a la meditación y a la contemplación, de tiempo transformado en silencio, en ausencia de sonido musical, en la sucesión de segundos necesarios para conmover el alma del espectador y elevarla por encima de su cárcel terrenal.

No hay nada que exprese tan bien [*afirma Carlos Ortega*] [la] mezcla de ausencia irreparable y presencia constante como la imagen de la huella. La primera huella en el hombre es mental, abstracta [...]. Pero, al igual que la marca de un pie sobre la arena, crea un hueco. Esos huecos primeros, los recuerdos intactos de unas presencias sensibles que se escurren de la garra del tiempo, conforman la elocuencia propia de la pintura de Broto. Sus lacónicos cuadros, compuestos siempre con tan escasos elementos que apelan sólo a los atributos más sutiles y penetrantes de la visión, invitan a examinar la mirada interior del pintor como si de una gran factoría vacía se tratara, como si fuera ella misma un gran hueco, una enorme y única huella del ideal [*el procedimiento mediante el cual Broto ejecuta sus obras, también se basa en la creación de huecos al quitar pintura previamente dispuesta*] (10, p. 6).

Para concluir revisaremos brevemente las ideas más relevantes que han sido abordadas a lo largo del texto. La primera es que Broto se interesa por la música porque ve en ella ciertas cualidades que desea transmitir a su proyecto creativo. Al igual que Kandinsky, cree que ésta posee la capacidad de hacer vibrar el alma del espectador mediante la utilización de un lenguaje esencialmente abstracto, y que es capaz de reflejar los aspectos más esenciales e íntimos de lo visible, al mismo tiempo que sirve al artista/creador como vehículo de autoexpresión. La música se registra mediante la utilización de unos códigos que son incomprensibles para todos aquellos que no han tenido una educación musical, pero además, cuando es interpretada, también llega al espectador en un formato abstracto. Sin embargo, a pesar de ello, es ampliamente aceptada y valorada por la sociedad, al contrario que la pintura, a la que el público le exige lealtad a la realidad. Broto desea esta comprensión por parte del público para sus obras, a la vez que conmocionarle intelectual y anímicamente, de ahí que se remita a la música para lograrlo.

La segunda idea hace referencia a la estructura interna del lenguaje musical, basada en relaciones numéricas y matemáticas. Los diferentes elementos compositivos de una partitura se articulan conforme a un determinado orden y proporción, que dota a las piezas musicales de un belleza de raíz platónica. Broto también aspira a esta belleza con sus creaciones, por lo que estudia la música producida por diversos compositores que, como Bach, siguen los preceptos compositivos clásicos, que son los que más se aproximan a los ideales de Platón.

Por otra parte, los músicos estudiados por el artista no comparten tendencia estilística, momento histórico, ni país (a excepción de los músicos franceses). Esto conduce a pensar que Broto no desea homenajear a un músico en concreto, sino ofrecer una visión general de la evolución de la música a lo largo de los siglos. No obstante, dedica más obras a Messiaen, posiblemente por su accesibilidad, por su manera racional de estructurar y ordenar sus composiciones conforme a series, y

por ser discípulo de Schönberg, que es considerado por Kandinsky como el compositor que mejor logra con su música hacer vibrar el alma del espectador.

Algunas de las obras que Broto dedica a un determinado músico se relacionan formalmente con el estilo compositivo de éste. Así se observa, por ejemplo, que en muchas de las propuestas referentes a compositores del siglo XX aparece el estilo fragmentario y el uso del collage propio de estos músicos, como Satie, Ravel o Stravinsky. Por otra parte, la mayoría de los compositores elegidos por el zaragozano comparten con él el deseo de impregnar a sus obras de espiritualidad y de acercarlas a un ideal sublime y trascendental. Pero además, también es interesante el hecho de que el artista no elija únicamente como títulos de sus lienzos a compositores, sino que abundan las referencias a conceptos musicales, cuyo significado está en numerosas ocasiones relacionado visualmente con los elementos formales que aparecen en las propuestas que acompañan.

Finalmente, Broto anhela de la música su temporalidad, que consigue para sus creaciones de dos maneras: construyendo un discurso lo suficientemente complejo como para que el espectador precise de un tiempo prolongado de contemplación para poder descifrarlo y asimilarlo; o bien reduciendo los elementos compositivos al mínimo y otorgándole al color el papel protagonista, el cual, gracias a sus cualidades perceptivas, es capaz de promover la evasión de espectador y de propiciar en él un estado de meditación que lo ausente de la realidad por un tiempo.

La relación entre el proyecto creativo de José Manuel Broto y la música cristaliza definitivamente en uno de los últimos proyectos del artista. Se trata de una videoproyección que el zaragozano realiza para su última exposición, *El tiempo y el lugar* (exposición itinerante por el territorio nacional: Zaragoza, A Coruña y Sevilla y que hasta el 15 de julio de 2007 se pudo visitar en la capital andaluza). Esta pieza pictórico-musical e infográfica es fruto del esfuerzo conjunto entre Broto y el compositor José Manuel López López, con el que el pintor ha colaborado en varias ocasiones, debido a que poseen afinidades comunes y a que comparten ciudad de residencia (París). La visualización de esta obra audiovisual es un deleite para los sentidos ya que, gracias a la adecuada coordinación entre imagen y sonido, el espectador pierde la posición distante de simple contemplador de una imagen bidimensional, para verse atrapado y rodeado por la pieza, en virtud de la tridimensionalidad intangible del sonido. La composición musical de López interpreta las imágenes digitales de Broto que, al sucederse a lo largo de la videoproyección, consiguen la tan deseada dimensión temporal a la que el pintor aspiraba, desde que empezara a interesarse por la música a finales de los ochenta.

Aunque se puede considerar esta obra como la materialización final de una línea de investigación iniciada por el artista casi veinte años atrás, y a pesar de que las pruebas estudiadas a lo largo de este artículo avalan la teoría de la existencia de un trasfondo musical en la poética expresiva de José Manuel Broto, el artista nunca ha reconocido abiertamente su relación con la música, es más, la niega abiertamente cuando su gran amigo el escritor José Miguel Ullán lo interroga al respecto en el año 2001:

Yo soy [*responde Broto*] de los que creen que cada manifestación tiene su espacio, que hay que respetárselo. Tampoco sirve que me refiera a la música. Ella tiene su



propio recorrido. Traducirla a imagen visual es algo que nunca funcionó. La música te ayuda a vivir, no a pintar (15, p. 27).

Definitivamente, cuando se visualiza, o mejor aún, se vivencia la última videoproyección del artista, no se puede evitar echar estas palabras en saco roto, ya que, a pesar de lo que el pintor opina, sus propuestas expresan todo lo contrario, ¿o será, a caso, que los seis años que lo separan de aquella afirmación, han hecho cambiar de opinión al artista, decidiendo, por tanto, ser honesto consigo mismo y reconocer lo evidenciable? Que sea el propio lector el que juzgue la opción que considere más acertada.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1986.
- (2) ARNALDO, Javier, «El mundo suena», Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos (Catálogo). Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2003. pp. 195-199
- (3) ULLÁN, José Miguel, «preludios (Ordo, modus, species)», Broto, (catálogo). Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1990.
- (4) BONET, Juan Manuel, «Un poeta de la soledad», Música, Órdenes, Journées, Vestigia Vitae, (catálogo). París: Galería Adrien Maeght, 1989.
- (5) FUBINI, Enrico, *La estética de la música desde la antigüedad hasta el siglo xx*. Madrid: Alianza, 1988.
- (6) MORGAN, Robert P., *La música del siglo xx*. (2ª ed.) Madrid: Akal, 1999.
- (7) BENNETT, Roy, *Investigando los estilos musicales*. Madrid: Akal, 2001.
- (8) PLATÓN, «Timeo», *Diálogos*, vol. VI. Madrid: Gredos, 1992.
- (9) RUBIO, Pilar, «Viejas fórmulas para nuevos tiempos» (entrevista a José Manuel Broto), *Lápiz*, núm. 50, Madrid, 1988. pp. 21-25.
- (10) ORTEGA, Carlos, «Una mística del color», Broto, (catálogo). Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2001.
- (11) [Http://www.arvopart.org.html](http://www.arvopart.org.html). [consulta: 27 enero, 2003].
- (12) VALENTE, José Ángel, *Elogio del calígrafo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002.
- (13) COLLADO, Gloria, «Emblema de la Abstracción», Broto (catálogo). Zaragoza: Galería Fernando Latorre, 1994.
- (14) «El Hiper cubo Espacio-Tiempo» [en línea]. [Http://www.dimensiones.org/canales/topicos/Meditación/1bases10.html](http://www.dimensiones.org/canales/topicos/Meditación/1bases10.html) [consulta: 27 enero, 2003].
- (15) ULLÁN, José Miguel, «Los Heraldos multicolores», Broto en Silos (catálogo). Madrid: Ave del Paraíso Ediciones, 2001.