

LA RICARDA COMO CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y SIMBÓLICO DE LAS PRÁCTICAS PIONERAS DE J. M. MESTRES QUADRENY EN EL ORIGEN DEL ARTE SONORO EN CATALUÑA

Isaac Diego García Fernández
Universidad Internacional de La Rioja

Antoni Pizà Prohens
*Foundation for Iberian Music,
The Graduate Center, The City University of New York*

Fecha de recepción: 03/05/2022
Fecha de aceptación: 09/12/2022

Resumen

El presente estudio revisa y analiza la actividad artística desarrollada en La Ricarda o Casa Gomis (El Prat del Llobregat, Barcelona) durante la década de los años sesenta del siglo XX. Con ello, se pretende reflexionar sobre su relevante papel como espacio físico y simbólico en el impulso de prácticas creativas que pueden considerarse precursoras del actual campo del arte sonoro. En particular, se abordan diversas obras realizadas por el compositor catalán Josep Maria Mestres Quadreny (1929-2021), algunas de ellas en colaboración con el poeta experimental Joan Brossa (1919-1998), en el contexto de *Música Oberta*, iniciativa de conciertos de música experimental desarrollados en el marco del Club 49, cuyo fin era la difusión y estímulo de la nueva creación artística y musical. Como se analizará a lo largo del presente trabajo, el contexto arquitectónico de La Ricarda, diseñado por Antonio Bonet Castellana (1913-1989), sirvió de estímulo para la concepción de las acciones musicales de Mestres Quadreny y Joan Brossa, que suponen un desbordamiento del concepto musical para experimentar en los límites del teatro, la poesía y el arte conceptual a partir del rito del concierto clásico. A su vez, el equipamiento tecnológico de La Ricarda, muy avanzado en su época, animará a Mestres a experimentar con el sonido en el espacio, anticipando así técnicas de música procesual con sonido grabado —que empleará posteriormente en futuras obras de música concreta y electroacústica—. Finalmente, la idea de concebir la obra desde el espacio arquitectónico, fuera ya del rito de concierto, puede entenderse como el origen de la actual instalación sonora.

Palabras clave: La Ricarda, Mestres Quadreny, Joan Brossa, *Música Oberta*, arte sonoro, acción musical.

LA RICARDA AS ARCHITECTURAL AND SYMBOLIC CONTEXT FOR THE PIONEER PRACTICES OF J. M. MESTRES QUADRENY IN THE ORIGINS OF SOUND ART IN CATALONIA

Abstract

This study reviews and analyzes the artistic activity developed in La Ricarda or Casa Gomis (El Prat del Llobregat, Barcelona) during the 1960s. It is intended to reflect on its relevant role as a physical and symbolic space for the promotion of creative practices that can be considered precursors of the current field of sound art. In particular, various works by the Catalan composer Josep Maria Mestres Quadreny (1929-2021) are addressed, some of them in collaboration with the experimental poet Joan Brossa (1919-1998), in the context of *Música Oberta*, an initiative of concerts related to experimental music developed within the framework of Club 49, whose purpose was the dissemination and stimulation of new artistic and musical creations. The architectural context of La Ricarda, designed by Antonio Bonet Castellana (1913-1989), served as a stimulus for the conception of the musical actions of Mestres Quadreny and Joan Brossa, which represent an overflow of the musical concept and experiments in the limits of theater, poetry and conceptual art departing from the rite of the classical concert. In turn, the technological equipment of La Ricarda, very advanced in its time, encouraged Mestres to experiment with sound in space, thus anticipating processual music techniques with recorded sound –which he will later use in future works of concrete and electroacoustic music–. Finally, the idea of conceiving the work from the architectural space, outside of the concert rite, can be understood as the origin of the current sound installation.

Keywords: La Ricarda, Mestres Quadreny, Joan Brossa, *Música Oberta*, sound art, musical action.

Sumario

1. Introducción.....	32
2. La Ricarda en el contexto de la vanguardia artística catalana.....	33
3. De <i>Divertimento La Ricarda</i> a <i>Concert per a representar</i>	38
4. Las acciones musicales de Mestres Quadreny y Joan Brossa.....	42
5. Música y arquitectura: sonido y contexto.....	47
6. A modo de cierre.....	50
Agradecimientos.....	51
Referencias.....	51

1. Introducción

Inaugurada en 1963, La Ricarda —o alternativamente Casa Gomis o Casa Gomis-Bertrand— no solo supuso uno de los grandes iconos arquitectónicos de la modernidad catalana del siglo XX, sino que también alcanzó un importante estatus simbólico como lugar de acogida y reunión para la élite intelectual y cultural barcelonesa durante los años del franquismo. Ello justifica que La Ricarda se considere un espacio emblemático con una fuerte significación histórica, «algo más allá que una casa» (Aranda *et al.* 193). Por iniciativa de sus propietarios, Inés

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

Bertrand y Ricardo Gomis —junto con la inestimable complicidad de personajes como Joan Prats y Joan Miró—, la vivienda se convirtió en refugio de las nuevas generaciones de artistas en todos los campos creativos, como Antoni Tàpies, Joan Brossa, Josep Maria Mestres Quadreny, Moisès Villèlia y Carles Santos, entre muchos otros. Con ello, trataron de recuperar el espíritu interdisciplinar que había caracterizado a la vanguardia catalana antes de la Guerra Civil española (García y Murillo). A lo largo de este estudio se analizarán algunas de las propuestas allí desarrolladas, con el fin de poner en valor la trascendencia de La Ricarda como punto de encuentro de la emergente vanguardia artística catalana a partir de la década de los años sesenta del pasado siglo. La Casa Gomis, desde su dimensión arquitectónica —como espacio físico— y simbólica —como lugar de libertad creativa—, estimuló el desarrollo de manifestaciones artísticas y musicales experimentales que podrían considerarse pioneras o precursoras de lo que hoy definimos como arte sonoro. En este sentido, cabe destacar la progresiva hibridación de lenguajes acometida por Josep Maria Mestres Quadreny (1929-2021) y Joan Brossa (1919-1998), que daría lugar a expresiones creativas como las acciones musicales y las músicas visuales. Este mismo espíritu interdisciplinar llevó a estos a autores a experimentar con la relación entre obra y espacio, no solo respecto a sus posibilidades arquitectónicas y acústicas, sino también a su dimensión social, pues sus acciones musicales extraían sus significados desde la transgresión del propio rito de concierto. A partir de estas experiencias, en las que el acto de concierto parece agotado, Mestres acometerá la conquista de nuevos espacios de escucha, como galerías de arte contemporáneo y salas alternativas, con el desarrollo de trabajos que anteceden el futuro concepto de la instalación sonora.

La metodología seguida en esta investigación combina una aproximación de corte histórico con el análisis de algunas obras significativas desarrolladas en este contexto. De este modo, la línea argumental del estudio se apoya en la interpretación de fuentes primarias, tanto en los relatos de los propios protagonistas, que pueden encontrarse en distintas publicaciones, como en los propios trabajos creativos de Mestres Quadreny y Joan Brossa a partir de sus fuentes (partituras, ilustraciones, textos, etc.). Asimismo, se ha examinado el amplio corpus científico publicado en torno a este objeto de estudio. En último término, el presente texto adopta un enfoque eminentemente reflexivo que aspira a abrir espacios de pensamiento y discusión acerca de la posibilidad de concebir estas prácticas creativas como pioneras en el campo del arte sonoro dentro del contexto catalán y español.

2. La Ricarda en el contexto de la vanguardia artística catalana

Antonio Bonet Castellana (1913-1989) recibió el encargo para el diseño y construcción de la nueva vivienda de la familia Gomis en 1949. En un principio, Ricardo Gomis pensó en el célebre arquitecto Josep Lluís Sert para el desarrollo del proyecto. Este, sin embargo, rechazó el encargo por su negativa a volver a la España franquista. Fue entonces cuando Joan Prats sugirió el nombre de un joven arquitecto catalán que, tras viajar a París en 1936 para trabajar en el estudio de Le Corbusier, se había exiliado a Argentina con el estallido de la Guerra Civil española. Bonet, quien ya estaba desarrollando una exitosa carrera en Argentina y Uruguay, presentó un primer proyecto que fue desestimado por los Gomis. En 1953 desarrolló su segunda propuesta, cuya construcción fue aceptada finalmente. Como recuerdan los hijos de la pareja Bertrand-Gomis, fueron años de una intensa correspondencia entre Bonet y Gomis, lo que forjó entre ellos una fuerte amistad. La comunicación por carta les permitió además meditar y consensuar cada paso del proceso (García y Murillo). Bonet dirigirá la edificación de La

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

Ricarda desde la distancia con la ayuda de constructores locales —como Emili Bofill Benessat—, hasta 1956, cuando finalmente regresa a Barcelona (fig. 1).



Fig. 1. La Ricarda o Casa Gomis (Antonio Bonet). Fuente: Wikimedia Commons, 2012.

El 23 de noviembre de 1963 La Ricarda fue oficialmente inaugurada con un concierto de Música Oberta. Este aspecto resultaba especialmente significativo, pues la casa había sido concebida precisamente desde la noción de «apertura» (López *et al.* 186): módulos conectados tenuemente, bóvedas que se alzaban sobre cuatro finísimos pilares de hierro, algunas paredes de ladrillos revestidos de cerámica acristalada y muchas otras de vidrio que confundían los espacios interiores y los exteriores, creando un continuo entre la vida personal y la albufera, la costa llana y campesina del Delta del Llobregat. La renuncia a emplear paredes o puertas robustas suponía, por tanto, toda una declaración de intenciones: La Ricarda no debía cerrarse hacia sí misma, sino mostrarse como un espacio abierto. Se trataba de una perfecta metáfora, pues esta apertura arquitectónica era también conceptual. Con ello, la burguesía catalana mostraba su fortaleza y su determinación a acoger y apoyar a los intelectuales y artistas catalanes que huían de los circuitos culturales oficiales.

Entre las propuestas acogidas en La Ricarda, cabe destacar Cobalto 49, asociación artística formada por Joan Prats, Rafael Santos Torroella, M. Teresa Bermejo, Joaquim Gomis, Sebastià Gasch, Sixto Illescas, Eudaldo Serra y el propio Ricardo Gomis, que tenía como objetivo el desarrollo y consolidación de la nueva vanguardia catalana (Genís y Planelles 32). Cobalto 49 trataba de recuperar la labor desplegada antes de la guerra por Joan Prats, Josep Lluís Sert y Joaquim Gomis en su colectivo ADLAN (Amics De L'Art Nou). El mismo Prats será también fundador del Club 49 dentro del Hot Club de Barcelona, que tendrá la labor de estimular la colaboración entre los artistas emergentes en todas sus disciplinas (artes plásticas, poesía, música, etc.). Consciente de la decadencia cultural y artística que vive Cataluña en los

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

primeros años de la dictadura franquista —en gran medida provocada también por la falta de maestros directos en todos los campos creativos—, Joan Prats trató de servir de nexo entre los movimientos de vanguardia anteriores a la guerra y las nuevas generaciones (García, *Josep María Mestres Quadreny* 51).

En el seno de Club 49, surgirá en 1960 «Música Oberta», un ciclo de conciertos que tendrá la misión de dar a conocer las nuevas corrientes internacionales de música experimental y de vanguardia, así como estimular la creación propia. A ello se sumará la organización de ciclos de conferencias, exposiciones y actos diversos con una vocación claramente pedagógica y divulgativa. En 1959, había llegado a Barcelona Juan Hidalgo (1927-2018) —acompañado de Walter Marchetti (1931-2015)—, después de ser el primer compositor español en presentar una obra en Darmstadt —*Ukanga* (1957)— y de haber conocido de primera mano a los estadounidenses John Cage (1912-1992) y David Tudor (1926-1996).¹ Como narra Mestres Quadreny: «Vino a Barcelona con Marchetti. Se instalaron aquí y a través de él conocí la obra de Cage, con el que él había estado trabajando directamente y del que yo tenía noticias, pero no experiencias de primera mano. Esto representó una nueva visión y conocimiento» (Gässer 238). Hidalgo y Mestres acometerán la creación de Música Oberta, junto el apadrinamiento de Joaquim Homs (1906-2003) y la implicación de otros jóvenes músicos, como Anna Ricci (1930-2001), Luis de Pablo (1930-2021) y Josep Cercós (1925-1989), entre otros (fig. 2).



Fig. 2. Los fundadores de Música Oberta el día de su concierto inaugural (11 de mayo de 1960). De izquierda a derecha: Luis de Pablo, Pedro Espinosa, J. M. Mestres Quadreny, [no identificado], Anna Ricci, Juan Hidalgo, Josep Cercós, [no identificado] y Joaquim Homs. Fuente: I. García, *Josep María Mestres Quadreny* 82.

¹ En 1966, los propios Cage y Tudor desembarcarán en Barcelona con la compañía de danza de Merce Cunningham invitados por Club 49 para actuar en el Teatro del Prado de Sitges (Pizà 142).

Los conciertos de Música Oberta tuvieron lugar en distintos espacios de Barcelona, como la Sala Gaspar, el Instituto Francés, la Sala Aixelà, el Teatro Windsor, la Sala de Audiciones de Radio Barcelona, la Capilla de Santa Àgueda y el Salón Tinell, entre otros. En general, la presentación de las nuevas obras de vanguardia encontró la incomprensión del público y de la crítica musical, cuando no la burla o un frontal rechazo (García, *Josep Maria Mestres Quadreny* 50). Notablemente hirientes fueron las valoraciones publicadas desde periódicos como *El Noticiero Universal*, donde su crítico, Manuel R. de Llauder, se mostró especialmente ácido y mordaz con los conciertos organizados por *Música Oberta* (fig. 3).

Ello justificaría la necesidad de proponer espacios alternativos que permitieran a los músicos y artistas experimentar con mayor libertad y sin la presión de la constante crítica del público común y de la prensa.² Es así como surgen las iniciativas privadas promovidas por algunos sectores de la burguesía catalana. Un interesante ejemplo hallamos en los conciertos de Música Oberta organizados en la residencia particular del psiquiatra Joan Obiols, situada en el número 20 de la Vía Augusta de Barcelona, que adaptaban como espacio escenográfico al poder conectar las distintas plantas de la finca, pero con la dificultad de tener que abrir puertas y retirar el mobiliario en cada ocasión (Martín Nieva 4).



Fig. 3. Viñeta aparecida en *El Noticiero Universal* dentro de una crítica de Manuel R. de Llauder de un concierto de Música Oberta celebrado el 29 de abril de 1966.

A pesar de la gentil acogida del doctor Obiols, las posibilidades de su residencia eran limitadas, mientras que La Ricarda ofrecía un espacio diáfano y rectangular de 140 metros cuadrados,

² En este mismo sentido, hallamos un interesante antecedente en la Sociedad Privada de Conciertos (*Verein für musikalische Privataufführungen*) promovida en Viena por Arnold Schoenberg hacia 1918. Esta agrupación nació con la finalidad de estrenar obras de música contemporánea al margen de la influencia de la vida musical oficial, pues no permitía la asistencia de los críticos y del público general. Igualmente, los aplausos y los abucheos estaban vedados (Álvarez-Fernández, “El ensemble” 20).

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

fácilmente adaptable para la colocación de asientos, que permitía reunir en torno a cien asistentes. A ello se sumaba la presencia de un piano de cola Bechstein —que sería recurrentemente tocado por intérpretes como Carles Santos y Claude Helffer— y un amplio y avanzado sistema de sonido compuesto por equipos de grabación, altavoces de alta fidelidad, micrófonos, tocadiscos, magnetofones, etc. Ricardo Gomis era un consumado melómano, especialmente de la música del siglo XX. En la época de la República, había colaborado estrechamente con Robert Gerhard (1896-1970) y Joan Prats (1891-1970) en la creación de la *Associació Discòfils*, que organizaban sesiones de escucha acompañadas de una exposición previa —generalmente a cargo del propio Gerhard— y un debate en el que participaban eminentes musicólogos, como Adolfo Salazar, Higinio Anglés y Enric Roig, entre otros (Mestres Quadreny 125). Así pues, cuando se diseñó La Ricarda, Gomis insistió en que se contara con un equipo sonoro de primer nivel, incluso provocando algunos roces con Bonet (muy preciso en la selección del mobiliario y en el diseño de los espacios de la casa en general), que se quejaba de que el equipo obstruía su visión diáfana del conjunto. Tras un tenso tira y afloja, Gomis impuso su criterio con la frase: «en este caso y por una vez, la música estará por encima de la arquitectura» (García y Murillo). Este avanzado equipo de sonido será fundamental, como veremos, en el desarrollo de algunos procedimientos diseñados por Mestres Quadreny, que serán precursores de posteriores piezas de música procesual e instalativa.

Por otra parte, la organización de eventos artísticos en La Ricarda planteaba una interesante paradoja, ya que, como argumenta Martín Nieva, al mismo tiempo que gozaba de una amplia visibilidad en prensa y en revistas de arquitectura y arte, se convertía en la sede de espectáculos artísticos clandestinos, ocultos al público general y lejos del control de las administraciones oficiales (10). El primero de esos eventos tuvo lugar el mismo día de su inauguración con el mencionado concierto de Música Oberta número 24 titulado *Concert "Da Camera"*. Como si de una declaración de intenciones se tratara, el programa seguía un orden de estricta cronología de las vanguardias catalanas: “7 Haiku” (1922) de Robert Gerhard, “Música per a 5” (1962) de Joaquim Homs (dedicada a Inés y Ricardo Gomis, los huéspedes de la velada) y, finalmente, “Divertimento *La Ricarda*” (1963) de J. M. Mestres Quadreny. La portada del programa fue realizada por la artista plástica Magda Bolumar. El concierto corrió a cargo de ocho intérpretes habituales de Club 49, entre los que destacaron Anna Ricci (mezzosoprano) y un jovencísimo Carles Santos (piano) (fig. 4).

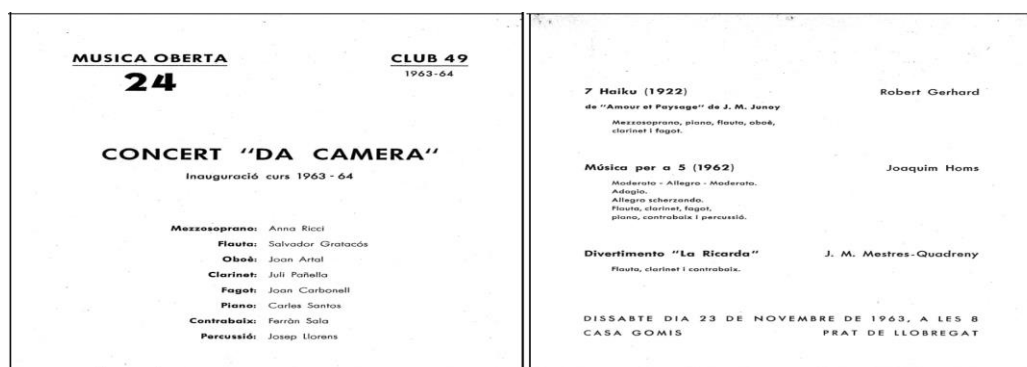


Fig. 4. Programa original de Música Oberta n.º 24 celebrado el 23 de noviembre de 1963 en La Ricarda.

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

3. De *Divertimento “La Ricarda” a Concert per a representar*

Como narra el propio Mestres Quadreny en sus memorias, *Tot recordant amics* (2007), meses antes de la inauguración de La Ricarda fue invitado a visitar la casa junto con otros compañeros, entre los que recuerda a Joan Prats y a Antoni Tàpies, con sus respectivas parejas. Todos quedaron muy impresionados por aquella obra maestra del movimiento arquitectónico racionalista. Desde ese mismo momento, el compositor comenzó a idear una obra a partir del diseño estructural de la sala donde se desarrollaría el concierto. Como explica el propio Mestres:

En aquel primer concierto presenté el *Divertimento “La Ricarda”* para flauta, clarinete y contrabajo interpretados por los excelentes instrumentistas Salvador Gratacós, Juli Pañella y Ferran Sala, donde hice mi primer intento de introducir la acción como parte integrante de una pieza. La acción no era nada complicada, porque consistía en que los músicos entraban y salían durante la interpretación, incluida una intervención a la espalda del público, pero en definitiva era una innovación que fue muy bien valorada por los asistentes y eso dio pie a abrir una línea de investigación en esa dirección con la colaboración de Joan Brossa. (Mestres Quadreny 128)³

Con ello, la arquitectura y la disposición de los espacios se convertían en parte esencial de la composición musical de *Divertimento “La Ricarda”*. Los intérpretes, músicos convencionales —es decir, instrumentistas profesionales y no actores—, entran y salen de la sala aprovechando los accesos creados por el diseño arquitectónico. Según las instrucciones de la partitura, primero entra el contrabajista y empieza a tocar; el flautista, un poco después, se incorpora a la escena, pero entra desde el público; ahora se incorpora el tercer instrumento, el clarinete, que también, como el contrabajo, ha entrado en escena desde el acceso delantero. Seguidamente, el contrabajista se va; flauta y clarinete siguen tocando a dúo, pero poco después el clarinete abandona la sala y queda el flautista solo, posiblemente otro guiño a la célebre *Sinfonía de los adioses* de Haydn en la que al final, poco a poco, todos los músicos abandonan el escenario apagando la vela de su atril para indicar la conclusión de la obra hasta que solo quedan dos violinistas que tocan *pianissimo* y prácticamente a oscuras.

Como indica García, a pesar de la dimensión escénica y espacial de la obra, la composición musical presenta una gran sofisticación:

El lenguaje sonoro es, en general, de apreciable complejidad. Como en [otras] obras de este periodo, el compositor busca la constante transformación de materiales mediante una planificada estructuración de alturas y dinámicas, al tiempo que evita la apariencia de orden rítmico mediante la superposición de grupos irregulares. A pesar de ello, el movimiento de los músicos rompe con la rigidez del rito del concierto y ayuda a apreciar el contrapunto sonoro desde [una perspectiva] visual. (García, *Josep María Mestres Quadreny* 471-472)

³ Traducción propia. Texto original: «En aquell primer concert hi vaig presentar el *Divertimento «La Ricarda»* per a flauta, clarinet i contrabaix interpretats pels excel·lents instrumentistes Salvador Gratacós, Juli Panyella i Ferran Sala, on vaig fer el meu primer intent d'introduir l'acció com a part integrant d'una peça. L'acció no era gens complicada, perquè consistia que els músics entraven i sortien durant la interpretació, inclosa una intervenció a l'esquena del públic, però en definitiva era una innovació que fou molt ben valorada pels assistents i això donà peu a obrir una línia de recerca en aquesta direcció amb la col·laboració de Joan Brossa».

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

Como en el caso de Haydn, el *Divertimento* revela los mecanismos de la liturgia de los conciertos convencionales sustituyendo las pautas aceptadas, invisibles y axiomáticas —los aplausos, las reverencias, el frac, el silencio entre movimientos de una misma obra, los bises, etc.—, esto es, el rito del concierto burgués en sí mismo. Ello abrirá una puerta de experimentación, junto con Joan Brossa, en lo que denominarán *accions musicals* (acciones musicales), totalmente en sintonía con la aventura creativa que iniciarán Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce en Madrid a partir de 1964 con la fundación del colectivo Zaj. Al mismo tiempo, esta primera experiencia inaugurará en Mestres una mayor preocupación por las posibilidades estéticas del contexto físico y su relación con la movilidad del sonido en el espacio, lo que suponía una cierta ruptura con los posicionamientos heredados del serialismo integral y sus derivados, donde se había tendido a mostrar más interés en los aspectos constructivos de la obra que en sus posibilidades de escucha en un contexto específico.

Un año después del estreno de *Divertimento “La Ricarda”*, Mestres Quadreny diseñará otra obra para la Casa Gomis, en esta ocasión junto con el poeta experimental Joan Brossa. Se trata de *Concert per a representar* (1964), creación para seis actores y un grupo instrumental formado por flauta, clarinete, trompeta, trombón, contrabajo y percusión. Además de tratarse de una de las primeras y más fructíferas colaboraciones entre ambos artistas en el campo de la acción musical (como veremos en detalle en el siguiente apartado), esta creación presenta una disposición sonora muy innovadora que anticipa estrategias de carácter procesual con las que Mestres experimentará en obras posteriores. La idea desarrollada aquí por el compositor proviene de su primera visita a La Ricarda, donde Mestres quedó muy impresionado con el avanzado sistema de magnetofones y altavoces desplegado por Gomis. Desde entonces, venía pensando sobre cómo aprovechar las posibilidades creativas de estas tecnologías. Debe tenerse en cuenta que en España no existían todavía laboratorios de música electroacústica (el laboratorio Alea será fundado en Madrid en 1965, mientras que Phonos comenzará su actividad en Barcelona hacia 1968).

Concert per a representar se estructura en tres movimientos. El primero de ellos se articula en tres partes separadas por dos breves interludios —que Mestres denomina “Divertiment 1” y “Divertiment 2” en alusión a su primera obra para La Ricarda—. Cada una de estas tres partes introduce un bloque sonoro nuevo a modo de canon, es decir, en la primera parte suena el bloque A, en la segunda los bloques A y B, y en la tercera los A, B y C. Lo interesante es el modo en como se acumulan los distintos bloques. El grupo instrumental —situado frente al público, a modo de concierto tradicional— interpreta el bloque A. Tras el primer breve divertimento, el bloque A suena a través de unos altavoces situados detrás de la audiencia, mientras que el grupo instrumental ejecuta el bloque B de modo plenamente sincronizado con el material grabado (para poder coordinarlo, su director, Alain Milhaud, utilizó unos cascos). A continuación, se interpreta el segundo divertimento, dando paso a la tercera parte, donde el bloque A vuelve a sonar en los altavoces traseros, al tiempo que el bloque B llega desde otros colocados a los lados del público y el bloque C es interpretado por los músicos en vivo (figs. 5 y 6).

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

Concert per a representar

Josep M. Mestres Quadreny

I

Fig. 5. *Concert per a representar* (1964) de Mestres Quadreny. La partitura muestra la superposición de los bloques A, B y C del primer movimiento.

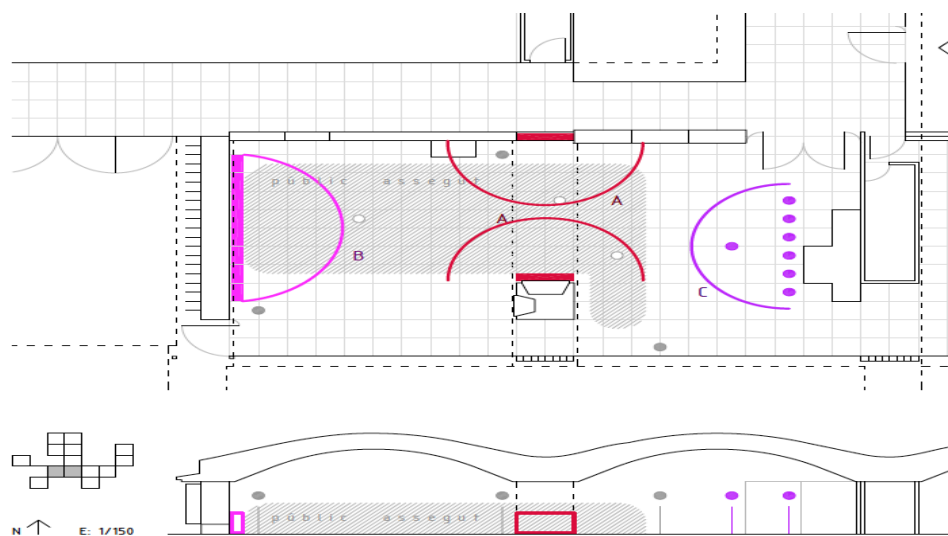


Fig. 6. Análisis espacial del primer movimiento de *Concert per a representat* (1964) de Mestres Quadreny. Fuente: Martín Nieva 30.

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

Como resultado, se genera un canon por bloques donde la densidad musical crece exponencialmente. A su vez, la direccionalidad del sonido cobra una importancia capital, pues el público puede percibir cómo cada bloque interpretado en vivo suena posteriormente desde otros focos, consiguiendo así un efectivo juego de ilusionismo sonoro. En este sentido, este primer movimiento puede interpretarse como una progresiva ocupación sonora del espacio físico (García, *Josep María Mestres Quadreny* 169). Debe aclararse, además, que los divertimentos que actúan como breves interludios entre los bloques A, B y C también combinan sonido en vivo con material grabado. Ambos se componen únicamente de ocho compases y presentan un diálogo entre instrumentos de percusión (uno en vivo y dos grabados) (fig. 7). En el segundo movimiento de *Concert per a representar* el proceso se invierte, ya que presenta la superposición de pistas grabadas a las que se sumará posteriormente el grupo instrumental. En este segundo tiempo, sin embargo, el protagonismo lo tomará la dimensión escénica, como veremos.

Divertiment 2

Fig. 7. *Concert per a representar* (1964) de Mestres Quadreny. *Divertiment 2*.

Esta primera y rudimentaria experiencia compositiva con material grabado llevará a Mestres ese mismo año a concebir *Peça per a serra mecànica* (1964), considerada como la primera obra de música concreta realizada en Cataluña. La pieza está construida a partir del sonido de la sierra mecánica que empleaba Moisès Villèlia para cortar y tratar la madera en el diseño de sus esculturas móviles. A partir de un creativo proceso de grabación de las sesiones de trabajo de Villèlia en su taller, Mestres monta la obra de un modo muy artesanal —en sintonía con su homólogo escultor—. El procedimiento consistía en cortar distintos fragmentos de cinta magnética que, a modo de «objetos sonoros», eran catalogados en función de su calidad y tipo de sonoridad. A continuación, mediante un magnetofón casero Revox, el compositor ordenó el material pegando los fragmentos y mezclándolos mediante nuevos procesos de grabación hasta alcanzar la pieza final.

Peça per a serra mecànica fue estrenada como música ambiental para la exposición de esculturas móviles de Moisès Villèlia organizada por Club 49 en el jardín de Francesc Pros el 13 de junio de 1965. Este aspecto resulta especialmente interesante, pues la obra no fue concebida para ser escuchada de un modo convencional ante un público —como generalmente se presentaban las piezas de música electroacústica en aquella época—, sino desde una perspectiva instalativa, esto es, como un entorno sonoro coherente con el espacio expositivo. De nuevo, es posible apreciar una preocupación por entender la obra sonora desde el propio contexto, tanto en su proceso creativo (a partir del trabajo realizado por Villèlia en su taller), como en su presentación social —como telón sonoro de la exposición—. Todos estos aspectos

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

convierten *Peça per a serra mecànica* en un claro antecedente de la instalación sonora, una de las más significativas manifestaciones del actual arte sonoro.

Por otra parte, el trabajo realizado por Mestres en *Concert per a representar* para La Ricarda abrirá otra interesante línea de investigación respecto al uso de material grabado para generar procesos sonoros acumulativos. En esta obra, el compositor había ideado un sencillo mecanismo para generar cánones mediante la superposición de partes interpretadas en vivo con otras registradas previamente, como vimos. A partir de este primer experimento, Mestres investigará sobre la posibilidad de desarrollar procesos de acumulación sonora, pero no desde material grabado previamente, sino generado en vivo. Es así como concibe sus *Tres canons en homenatge a Galileu* (1965), donde un único intérprete es capaz de desplegar tres cánones de grandes dimensiones con la ayuda de tres magnetofones que graban y reproducen el sonido en tiempo real. La obra, estrenada por Carles Santos en el Palau de la Música Catalana el 27 de noviembre de 1965, supone un ejemplo muy temprano de música procesual a nivel internacional (en ese mismo año, por ejemplo, se presentaron en Estados Unidos dos creaciones pioneras en este campo: *It's Gonna Rain* de Steve Reich y *Music for Solo Performer* de Alvin Lucier).

4. Las acciones musicales de Mestres Quadreny y Joan Brossa

La primera creación realizada de manera colaborativa entre Mestres Quadreny y Joan Brossa que puede ser catalogada como acción musical es *Satana* (1962). Mestres y Brossa venían colaborando desde 1959 sin resultados satisfactorios, pues se veían todavía muy encorsetados por los moldes expresivos tradicionales. En estos primeros años de experimentación y búsqueda, trabajarán en el desarrollo de una ópera de cámara, *El ganxo* (1959), donde el lenguaje poético surrealista de Brossa y la estética dodecafónica de Mestres comienzan a hallar puntos de encuentro. La ópera fue presentada al Liceo de Barcelona, que se negó a estrenarla al considerarla demasiado moderna para el gusto operístico burgués de la época. En los años sucesivos, acometerán la creación de tres ballets a partir de textos de Brossa, *Roba i ossos* (1961), *Petit diumenge* (1962) y *Vegetació submergida* (1962), también con resultados infructuosos. Decidieron entonces romper radicalmente con los géneros escénico-musicales convencionales. Su primer resultado fue *Satana*, que inicialmente describieron como «ópera de ruidos», al carecer de un calificativo mejor (Brossa 7). La obra, sin embargo, tampoco pudo ser estrenada en su momento, posiblemente debido a su contenido político y a la dificultad de presentarla en un espacio convencional (García, “Joan Brossa y Mestres Quadreny” 239).

En los años siguientes, la colaboración entre ambos artistas empezó a dar finalmente sus frutos, gracias en gran medida a La Ricarda, donde encontraron el contexto idóneo para desarrollar y presentar sus acciones musicales. Allí estrenaron el mencionado *Concert per a representar* el 28 de noviembre de 1964 en el concierto de Música Oberta número 31 (fig. 8). El conjunto instrumental fue dirigido por Alain Milhaud, mientras que los seis actores — pertenecientes todos ellos al grupo Els Joglars — y fueron conducidos por Albert Boadella. La obra se presentará, como en el caso del *Divertimento “La Ricarda”*, como un concierto tradicional con los músicos colocados frente al público. Sin embargo, las distintas acciones diseñadas por Brossa romperán pronto la barrera imaginaria entre escenario y público. Antes de comenzar la obra, el director musical pedirá que queden tres butacas libres en primera fila, lo que vaticina futuras acciones.

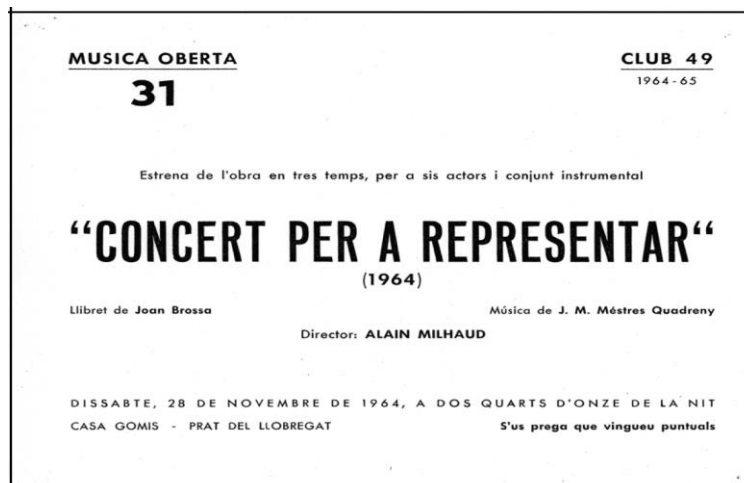


Fig. 8. Programa de *Concert per a representar* (1964) de Mestres Quadreny y Joan Brossa.

El primer movimiento de la obra será interpretado únicamente por el grupo instrumental con ayuda del material sonoro grabado y proyectado desde los altavoces posteriores y laterales de la sala, como vimos en el apartado anterior. A pesar de no hacer aparición aún los actores, este efecto de ilusionismo sonoro —donde las partes interpretadas por el conjunto instrumental reaparecen inesperadamente desde lugares «ocultos» entronca perfectamente con una de las inquietudes estéticas predilectas del poeta: el ilusionismo. Así, incluso antes de que hagan aparición los *performers*, la dimensión sonora ya anticipa un elemento característico de la poética de Brossa. Este aspecto muestra el intento de sus autores por sintetizar ambos lenguajes en una misma realidad artística. Dicho procedimiento será utilizado y perfeccionado en futuras obras realizadas entre ambos creadores, como, por ejemplo, *Suite bufà* (1966) y *L'armari en el mar* (1978).

Al terminar el primer movimiento, entran en la sala cuatro actores vestidos de payaso. Tres de ellos ocupan las butacas reservadas previamente —lo que desvela el misterio de los asientos libres—, mientras que el cuarto *performer* permanece de pie. Según narra el propio Mestres (129), habían decidido previamente que una de esas butacas fuese la contigua a la ocupada por Joan Miró, quien, siempre tímido, se mostró ciertamente incómodo ante aquella extraña situación. Como ya vimos, el segundo movimiento comienza con la aparición de música grabada a través de los altavoces, a la que se suma el grupo instrumental en vivo. Los tres payasos sentados permanecen inmóviles en sus asientos. El actor que está de pie realiza una acción cotidiana: saca punta a un lápiz con parsimonia. Al terminar la música, los tres actores se levantan y dejan un puñado de confeti sobre los asientos que han abandonado. A continuación, los cuatro payasos abandonan la sala. Acto seguido, hacen aparición dos actores más, una chica y un chico, que se sitúan frente al grupo instrumental a cierta distancia uno del otro. La chica porta un cazamariposas. Al iniciarse el tercer movimiento, el chico saca de su bolsillo derecho un juego de cartas. Uno a uno, lanza los naipes hacia la chica con la intención de introducirlos dentro del cazamariposas. Una vez tiradas todas las cartas, el chico saca un sobre de su bolsillo y se desabrocha la correa del reloj. Ambos actores salen de escena mientras concluye el tercer movimiento.

Como puede apreciarse, se trata de acciones sencillas y cotidianas que parten de la sacralidad del concierto clásico para jugar con sus códigos y diluir las fronteras entre el arte y

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

la vida. Como en la deriva post-dadaísta de John Cage, Fluxus y Zaj, el humor también desempeña un papel fundamental como mecanismo de comunicación directa con el espectador. Desde la perspectiva de Brossa, estos elementos escénicos o teatrales —en los que también integrará posteriormente el cabaret, el estriptis y el mundo del circo— son parte integrante de su lenguaje poético —razón por la cual acuñará el término «poesía escénica» para describir sus acciones (Coca 280-285)—. Aparte de la clara influencia del surrealismo y del dadaísmo, el lenguaje visual de Brossa se impregna de elementos provenientes del universo artístico de su admirado Leopoldo Fregoli (ilusionismo, magia, prestidigitación, etc.). A ello se une su propia reflexión sobre el propio lenguaje y una visión siempre ácida y mordaz hacia los poderes políticos, militares y religiosos. En el campo musical, estas críticas irán dirigidas hacia los ritos del concierto clásico, que desde la visión del poeta simbolizan el conservadurismo y encorsetamiento de la burguesía (Bordons 23).

La entusiasta acogida de *Concert per a representar* por parte del público asistente en La Ricarda animó a ambos autores a seguir profundizando en esta línea de trabajo. Tan solo un año después idearán su siguiente creación, titulada *Conversa* (1965), en la que nuevamente explotan las posibilidades escénicas del concierto tradicional. Se trata de una obra para conjunto instrumental en la que los intérpretes mantienen una conversación normal e intrascendente mientras tocan. Para lograr el efecto perseguido, Mestres y Brossa estructuraron la pieza en dos partes. La primera es completamente tradicional y se caracteriza por el empleo de un lenguaje sonoro muy complejo. Una vez el público cree encontrarse en una obra de música de vanguardia al uso, en la segunda parte los músicos comienzan a charlar entre ellos, provocando una situación ciertamente cómica. Son frases sin estructuración narrativa que se emplearían normalmente en un ensayo entre los propios músicos. A pesar de que este procedimiento pueda interpretarse como una mera travesura, o una ingeniosa ocurrencia, plantea una interesante reflexión acerca de la supuesta autonomía de la obra de arte, pues al hacer visible la dimensión escénica del evento concertístico —con sus normas y sus gestos cotidianos—, pone en evidencia que la experiencia estética no es solo la partitura o el texto, sino también la situación creada. El rito de concierto, como acto sacralizado, ha tendido a activar en el espectador dos tipos de percepción, una estética (la supuesta obra) y otra cotidiana (que se compone de todo aquello que «no es la obra»). Así, la integración de actos corrientes en el trascurso de *Conversa* trata de cuestionar esta arbitraria disociación.⁴

Los estrenos inmediatos de *Concert per a representar* y *Conversa*, así como las críticas positivas recibidas, llevaron a ambos autores a acometer su acción musical más ambiciosa hasta la fecha: *Suite bufa* (1966) (Gan Quesada y Martín Nieva 9). La obra fue estrenada el 14 de noviembre de 1966 en el Festival Sigma II de Burdeos, con gran éxito de crítica y público. Los intérpretes fueron Carles Santos (piano), Anna Ricci (mezzosoprano) y Terri Mestres (bailarina), bajo la dirección escénica de Lluís Solà. Aunque la obra no fue ideada para La Ricarda particularmente, la familia Gomis-Bertrand acogió allí el ensayo general para una nueva interpretación de *Suite bufa* que se iba a celebrar en la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vance, con motivo de una exposición dedicada a Joan Miró por su setenta y cinco

⁴ En el plano internacional, cabe mencionar que en estos mismos años el compositor Mauricio Kagel acomete una tarea similar. Así, por ejemplo, en su obra de «teatro musical instrumental» *Sur scène* (1961), Kagel «enfatisa el aspecto teatral o representacional de la música, hasta el punto de que para el espectador/oyente es imposible distinguir si las personas que hay sobre el escenario realmente están interpretando una composición, o si más bien se comportan “como si” lo estuvieran haciendo. [...] Se trata, en definitiva, de un ejercicio meta-musical» (Álvarez-Fernández, *La radio ante el micrófono* 74).

aniversario, que desafortunadamente no llegó a materializarse. Como explica Martín Nieva (9), aunque no se organizó como un concierto de Música Oberta ni se imprimió programa de mano, acudieron todos los socios habituales del Club 49, así como diversos miembros de la prensa para elaborar sus críticas. También se aprovechó la ocasión para hacer un completo reportaje fotográfico, que se publicó como si las imágenes perteneciesen al estreno de *Burdeos* (fig. 9).



Fig. 9. Ensayo general de *Suite Bufa* (1966) en La Ricarda. Fotografías de Joaquim Gomis.
Fuente: Fundació Miró, 2017.

La *Suite bufà* está estructurada en dos partes en las que se suceden diversas escenas sin interrupción. Sin duda, el título alude a la suite barroca, donde las distintas danzas se englobaban en un conjunto coherente (el propio Brossa ya había empleado este calificativo para titular sus colecciones de poesía visual). Como en colaboraciones previas diseñadas entre ambos creadores, la música se funde con diversas acciones de carácter cómico sin un sentido narrativo o argumental. Sin embargo, *Suite bufà* se distancia un poco del camino iniciado por Mestres Quadreny en sus dos composiciones anteriores para La Ricarda (*Divertimento "La Ricarda"* y *Concert per a representar*), pues su planteamiento escénico y sonoro es tal vez más tradicional: no hay entradas y salidas como en el *Divertimento*, ni tampoco focos de sonido distintos y físicamente separados como en el *Concert*. Mantiene, sin embargo, algunos nexos atávicos y sin peso semántico con el pasado de los géneros musicales: si la primera obra era un *Divertimento* y la segunda un *Concierto*, esta tercera acción musical es una *Suite*. En cuanto a la dimensión espacial de *Suite bufà*, Martín Nieva subraya:

En el análisis de su proceso de manipular el espacio, seguramente las obras más interesantes son las dos primeras [*Divertimento* y *Concert*], ya que la *Suite bufà* devuelve claramente el foco de atención al escenario, concentrando los hechos dentro de este lugar: es una pieza que

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

ciertamente infringe las costumbres, pero con otras estrategias, ya sea desde el texto, en el discurso musical, o en el tipo de formato; pero no en la interpelación sobre el espacio. (10)⁵

Desde esta óptica, *Suite bufa* funcionaba desde una perspectiva más convencional, pues estaba pensada para ser efectiva en cualquier espacio escénico o musical. Con ello, los autores se distancian de experiencias anteriores, donde la obra era inseparable de su contexto físico y simbólico. Sin embargo, desde otra perspectiva, *Suite bufa* presenta otros aspectos interesantes en relación a la disolución de categorías artísticas tradicionales. Uno de ellos es el desarrollo de partituras no convencionales, que llevará a Mestres a profundizar en los años siguientes sobre la capacidad visual y poética de la notación musical. En particular, destaca la partitura de la escena 6 (fig. 10), donde los pentagramas adoptan la forma de un fragmento del mapa de Barcelona. La idea surgió por una necesidad escénica, pues en este número el pianista debía tocar por un tiempo indeterminado, ya que dependía de las acciones de la cantante, que tenía que limpiar marcas de tiza en el piano, a modo de señora de la limpieza (Gàsser 170). Así, la partitura permitía a Carles Santos «pasear» por las calles de Barcelona de modo indefinido para «hacer tiempo» mientras Anna Ricci terminaba sus acciones cantadas.

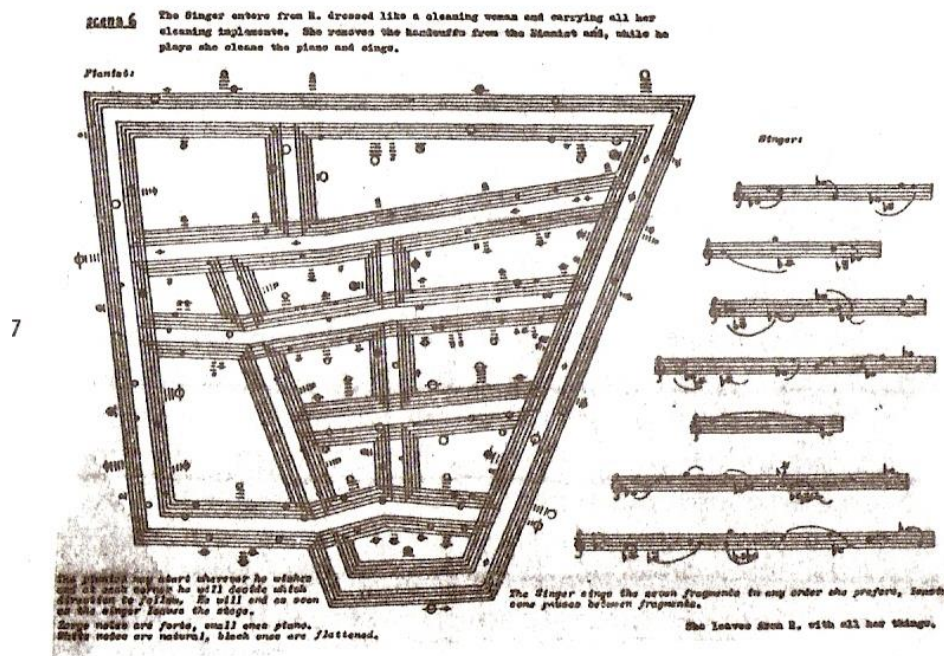


Fig. 10. Partitura generativa de *Suite bufa* (1966) realizada por Mestres Quadreny.

⁵ Traducción propia. Texto original: «En l'anàlisi del seu procés de manipular l'espai, segurament les obres més interessants són les dues primeres [*Divertiment* i *Concert*], ja que la *Suite bufa* retorna clarament el focus d'atenció damunt l'escenari, tot concentrant els fets dins aquest indret: és una peça que certament infringeix els costums, però amb altres estratègies, ja sigui des del text, en el discurs musical, o en el tipus de format; però no pas en la interpel·lació sobre l'espai».

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

A partir de *Suite bufa*, Mestres profundizará sobre el concepto de partitura generativa con una fuerte vocación visual y poética en obras como *Frigolí-frigolà* (1969), *Aronada* (1972), *Self-service* (1973), *Tocatina* (1975) y *L'Estro Aleatorio* (1973/78). Ello condujo a un gradual proceso de emancipación de la partitura como objeto artístico que, dentro del movimiento conocido como «grafismo musical», dio lugar a expresiones como las *músicas pensables* de Dick Higgins, *las músicas para leer* de Dieter Schenebel y *las músicas visuales* de Mestres Quadreny, que tienen en común su dimensión interdisciplinar y su pretensión por dialogar con otros lenguajes artísticos. Mestres acuñará el término *música visual* en analogía con la *poesía visual* de Brossa, contribuyendo así a generar una manifestación de carácter híbrido que actualmente englobamos en el campo del arte sonoro (García, “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro” 109).

Finalmente, cabe insistir en la importancia de La Ricarda —como espacio arquitectónico y de libertad creativa— en su tarea de disolución o hibridación de lenguajes artísticos, aspecto que definirá futuras prácticas desarrolladas en el ámbito del arte sonoro. En ambos autores, como hemos podido comprobar, existe una constante necesidad por transgredir los límites de sus respectivos campos creativos, de modo que su confluencia en la casa de los Gomis-Bertrand para el desarrollo de *Concert per a representar*, su primera acción musical estrenada, puede considerarse como un importante punto de inflexión. A partir de ella —y especialmente debido a su positiva acogida en el contexto de La Ricarda—, decidieron seguir profundizando en esta línea de acción, dando sus frutos en trabajos posteriores, como *Conversa*, *Suite bufa* o *L'armari en el mar*, entre otras.

5. Música y arquitectura: sonido y contexto

Además de las estrategias creativas descritas, es la arquitectura de La Ricarda, al fin y al cabo, la que alienta principalmente *Divertimento “La Ricarda”* y *Concert per a representar*. La arquitectura como fuente de inspiración de la música tiene efectivamente una larga tradición, tanto teórica como práctica. A veces, esta relación se ha expresado con el tópico que dice que la arquitectura es música *congelada*. Generalmente, esto se interpreta como que ambas formas de arte dependen enormemente de la estructura, la forma, su sintaxis o cómo una pieza encaja en otra. Este lugar común se atribuye a veces a Goethe, entre muchos otros, quien no dijo, de hecho, «congelada» sino «petrificada». Ahora bien, si la cita se lee y contextualiza con el texto entero, una entrada de diario incluida en sus conversaciones con Eckermann, tiene realmente otro significado.

Aproximadamente ciento cincuenta años antes de la inauguración de La Ricarda y de los estrenos allí celebrados de Mestres Quadreny y Joan Brossa, Goethe compara la música y la arquitectura como experiencias superficiales para gente rica y ociosa, a diferencia posiblemente de otras actividades como la literatura y el pensamiento, que son vocaciones de contenido sólido, tal vez más necesarias para el espíritu. Así, el 23 de marzo del 1829, Goethe le comenta a Eckermann:

He encontrado, entre mis papeles [...] una hoja, en la que llamo a la arquitectura música petrificada. Hay algo en esta observación; la forma como la arquitectura nos influye es similar a cómo nos influye la música. Los magníficos edificios y apartamentos, sin embargo, son para príncipes e imperios. Cuando un hombre vive en tal situación, se siente satisfecho, y no pide más. Esto es contrario a mi forma de ser. En una espléndida casa, como la que tuve en Carlsbad, me volví perezoso. Una habitación pequeña y decente como esta en la que nos encontramos, un

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

poco desordenada-ordenada, un poco gitana [*sic*], es lo que me conviene porque deja a mi naturaleza interior libre para actuar y crear. (264)⁶

Para Goethe, por tanto, no es una virtud que la música se parezca a la arquitectura, sino más bien un problema: las dos artes potencian la sensualidad, el placer, incluso la pereza. Goethe, vale decir, mencionó esta relación entre música y arquitectura en otros escritos que, si se interpretan correctamente, podrían matizar esta opinión negativa sobre la «música petrificada». En todo caso, Goethe posiblemente recriminaría a La Ricarda el hecho de ser un conjunto de «magníficos edificios» y los exquisitos miembros del Club 49 serían tachados de «príncipes» en peligro de convertirse, como él mismo se había vuelto, intelectualmente perezosos. El espíritu tras La Ricarda y el Club 49 —no hace falta decirlo— era exactamente lo contrario.

Si la relación teórica entre la música y arquitectura es larga —además de Goethe hay una prolongada lista de pensadores, como los hermanos Schlegel, Schelling y muchos otros—, la praxis de la música pensada desde la arquitectura también tiene una rica tradición. Efectivamente, muchos compositores han creado experimentos acústicos de gran efecto aprovechando el espacio de un edificio. Tal vez los ejemplos históricos más representativos son la música polioral de la Escuela de Venecia, desarrollada entre los siglos XVI y XVII, y el célebre Teatro de los Festivales de Bayreuth (donde Richard Wagner ocultó la orquesta en una fosa invisible con el fin de crear el efecto de que el sonido surgía desde la nada). Ya en el siglo XX, importantes compositores de los movimientos de vanguardia jugaron con las posibilidades del espacio arquitectónico. En el plano internacional, cabe mencionar especialmente a Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Morton Feldman y Luigi Nono, mientras que en el contexto español es merecido destacar las aportaciones del músico valenciano Llorenç Barber, quien concebirá sus eventos sonoros como situaciones de escucha compartida en espacios públicos. El propio Barber declarará: «El sonido, todo sonido, lleva en sí el sello inconfundible del espacio circundante, de su espacialidad referida al volumen y a las cualidades acústicas, esto es, forma una completa y compleja: topografía sonora» (Barber 69).

A partir de estas experiencias pioneras, el arte sonoro desarrollado desde la década de los ochenta del pasado siglo acometió la conquista del espacio físico y su dimensión social a través de manifestaciones diversas, como la instalación sonora, la escultura sonora y el paisaje sonoro (Pardo 88). Como argumenta Andueza:

Los vínculos con los espacios y la geometría que los describe o los vacíos que genera resulta muy sugerente para lo sonoro, pues claramente el sonido se instala en esos espacios y los ocupa. Los juegos espaciales que permite la planimetría del espacio público se enriquecen adicionalmente en la obra con otras condiciones que, como la arquitectónica, son previas a ella y la concretan. El interés que puede suponer la instalación sonora en el espacio público radica precisamente en el dónde y el porqué de tal aparición. (283)

⁶ Traducción propia. Texto original: «Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden, sagte Goethe heute, wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne. Und wirklich, es hat etwas; die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effekt der Musik nahe. Prächtige Gebäude und Zimmer sind für Fürsten und Reiche. Wenn man darin lebt, fühlt man sich beruhigt, man ist zufrieden und will nichts weiter. Meiner Natur ist es ganz zuwider. Ich bin in einer prächtigen Wohnung, wie ich sie in Karlsbad gehabt, sogleich faul und untätig. Geringe Wohnung dagegen, wie dieses schlechte Zimmer, worin wir sind, ein wenig unordentlich ordentlich, ein wenig zigeunerhaft, ist für mich das Rechte; es läßt meiner inneren Natur volle Freiheit, tätig zu sein und aus mir selber zu schaffen».

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

Desde esta óptica, los trabajos creativos desarrollados tempranamente por Mestres Quadreny en *La Ricarda*, además de aportar interesantes interrelaciones con su arquitectura, estimularon una especial atención sobre la necesidad de concebir cada obra en relación al espacio físico y simbólico. En los mismos años en los que se presentaron *Divertimento “La Ricarda”* y *Concert per a representar* surgieron propuestas como la ya mencionada *Peça per a serra mecànica* (1964), que además de ser una obra pionera en el campo de la música concreta, establece una íntima relación con la gestación de los móviles de madera de Villèlia y su presentación pública como exposición, lo que convierte la propuesta conjunta en un curioso antecedente de la escultura sonora. Un ejemplo similar de mimesis con un contexto expositivo hallamos en *El teler de Teresa Codina* (1973), que sirvió de telón sonoro de una muestra de tapices de la artista Teresa Codina celebrada en 1974 en la Galería Dau al Set de Barcelona. Como en el caso de la pieza para Villèlia, *El teler de Teresa Codina* no se presenta como una obra electroacústica al uso para ser escuchada ante un público sentado delante de unos altavoces, sino que el sonido rodea la experiencia estética de los visitantes de la exposición, a modo de instalación sonora.

Un proceso análogo presenta *Quina* (1979), pieza electroacústica que Mestres grabó a partir de una muestra de esculturas sonoras de François Baschet en la Fundación Joan Miró. Cabe señalar que el trabajo creativo desarrollado desde la década de los cincuenta por los hermanos Baschet, François y Bernard ha sido ampliamente reconocido como precursor del arte sonoro a nivel internacional. Su trabajo pionero con estructuras y esculturas sonoras estableció un marco de investigación transversal que integraba competencias propias de músicos, escultores, poetas, artesanos y directores de escena (Ariza 199). Sus esculturas cumplían una doble función, pues eran concebidas como objetos artísticos, pero también como instrumentos musicales. Se trataba, además, de «esculturas participativas», pues estaban pensadas para que los visitantes de la exposición pudieran manipularlas. La exploración de sus posibilidades sonoras fue precisamente el origen de *Quina*, donde Mestres emplea una partitura generativa circular de una obra anterior, *Aronada* (1972), que los intérpretes pueden recorrer libremente. Como puede deducirse, esta notación generativa supone una línea de desarrollo a partir de la ya comentada *Suite Bufa*.

Resulta conveniente aclarar que Mestres Quadreny ya había empleado partituras generativas para el desarrollo de obras participativas años antes de conocer de primera mano las esculturas de Baschet, como bien muestran sus propuestas *Frigolí-frigolà* (1969) y *Self-service* (1973). En esta última, el autor profundiza en el concepto de «partitura topográfica» iniciada en *Suite Bufa*, pues, como sucedía en la acción musical ideada junto con Brossa, *Self-service* presenta unas partituras de carácter esquemático que trazan el mapa de la ciudad de Barcelona. Son de gran tamaño y se disponen por el espacio de la sala a distintas alturas (cabe señalar que la obra fue estrenada en el Colegio de Arquitectos de Barcelona). La notación se compone de unos sencillos códigos pensados para que el público que visita la exposición pueda interpretarlos mediante instrumentos de percusión y flautas dispuestas por la sala. Así, la obra suena únicamente cuando el público actúa a lo largo de su paseo, de modo similar a como sucede en las actuales instalaciones sonoras interactivas. En la interpretación de la partitura, cada visitante puede elegir el camino a seguir dentro de la partitura, como si se tratase de un paseo virtual y sonoro por las calles de Barcelona (García, “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro” 110) (fig. 11).

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>



Fig. 11. *Self-service* (1973) de Mestres Quadreny. Colegio de Arquitectos de Barcelona.
Fuente: García, “Reflexiones”

6. A modo de cierre

Tras los experimentos realizados en La Ricarda por Mestres Quadreny y Joan Brossa en el contexto de Música Oberta durante los años sesenta, la residencia de los Gomis-Beltrand continuó acogiendo e inspirando múltiples y variadas actividades artísticas y culturales durante las décadas siguientes. En este sentido, cabe destacar los proyectos de música electroacústica desarrollados por autores como Andrés Lewin-Richter, Anna Bofill Leví, Lluís Callejo y Terri Mestres (Lewin-Richter). No puede olvidarse tampoco el paso por La Ricarda de músicos como Claude Helffer, Tete Montoliu, Jean Pierre Rampal, Eulàlia Solé, Conxita Badia, Montserrat Caballé y Carles Santos, entre muchos otros. Más recientemente, el MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) presentó el 9 de noviembre del 2021 un vídeo de Francesca Llopis con música de Barbara Held titulado *Dins per dins*, que se acompaña con una exposición con fotografías sobre La Ricarda. Anteriormente, la Fundació Joan Miró de Barcelona había expuesto fotos de La Ricarda de Joaquim Gomis y Magels Landet. Otros artistas que han trabajado sobre La Ricarda son los videoartistas Michel François —su obra está en la colección permanente del MACBA (Museo de Arte Contemporánea de Barcelona)— y Matilde Obradors, así como los fotógrafos Asier Rúa, Michele Curel y Manel Sanz, entre otros. En 2021 La Ricarda fue declarada Bien Cultural de Interés Nacional (categoría de Monumento histórico) e incluida en Iconic Houses, red internacional que conecta edificios arquitectónicamente significativos, así como estudios y casas de artistas del siglo XX que están

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

abiertos al público como casa-museo.⁷ Este listado de artistas y reconocimientos demuestra que algo ha quedado de aquel espíritu innovador y rupturista de los años sesenta que se fomentó gracias a la familia Gomis-Bertrand y al trabajo arquitectónico de Antonio Bonet Castellana. Como se ha argumentado a lo largo de este estudio, La Ricarda adoptó un relevante papel en la difusión de la vanguardia artística catalana desde la década de los sesenta, pues ofrecía un espacio de libertad creativa y cultural alternativo a los contextos convencionales de Barcelona, donde las propuestas más experimentales tendían a recibir la incompreensión del público y las duras críticas de la prensa especializada. Por otra parte, la propia arquitectura de La Ricarda y su avanzado equipamiento tecnológico estimuló el desarrollo de propuestas tan novedosas como *Divertimento “La Ricarda”* (1963) y *Concert per a representar* (1964), que suponen el germen de líneas desarrolladas en años sucesivos por Mestres Quadreny, como el empleo de sonido grabado para generar piezas de carácter procesual, el desarrollo de partituras generativas para la creación de obras participativas, la revalorización del contexto físico y social para profundizar en la dimensión instalativa y escultórica del sonido, la tendencia a hibridar lenguajes artísticos (especialmente en colaboración con Joan Brossa), etc. Desde esta óptica, parece más que razonable aceptar la afirmación de que La Ricarda —o Casa Gomis-Bertrand— supone una coordenada esencial para comprender el origen el arte sonoro en Cataluña y en España.

Agradecimientos

Nos gustaría expresar nuestra más profunda gratitud hacia Josep Maria Mestres Quadreny, a quien dedicamos póstumamente este estudio.

Referencias

- Álvarez, Fernando, *et al.*, eds. *La Ricarda: Antoni Bonet*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996.
- Álvarez-Fernández, Miguel. “El ensemble, instrumento de la vanguardia”. *Doce Notas Preliminares*, n.º 16, 2006, pp. 19-29.
- Álvarez-Fernández, Miguel. *La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas*. Bilbao: Consonni, 2021.
- Andueza, María. “Espacios públicos para el arte sonoro; físicos y electrónicos”. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, editado por Manuel Fontán del Junco, *et al.*, Madrid: Fundación Juan March, 2016, pp. 278-285.
- Aranda, Enric, *et al.* “La Ricarda: una mirada antropológica”. *Perifèria: Revista de Recerca i Formació en Antropologia*, vol. 23, n.º 2, 2018, pp. 192-201, <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.654>. Acceso 12 octubre 2022.
- Ariza, Javier. “Abriendo puertas”. *Disonata. Arte en sonido hasta 1980*. Catálogo de exposición, editado por Maike Aden, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020, pp. 196-213.

⁷ En los últimos años, La Ricarda es noticia también por la preocupación que provocado la futura ampliación de la tercera pista del aeropuerto de El Prat. Si esta ampliación se efectúa, las consecuencias serían devastadoras al menos en dos ámbitos: la construcción arruinaría los humedales de la zona provocando un desastre ecológico; y al mismo tiempo el ruido de los aviones, ahora mismo ya elevado, imposibilitaría cualquier actividad humana, cultural, artística y especialmente musical.

Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens, «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña»
<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.03>

- Barber, Llorenç. “Notas sobre la postmodernidad española”. *14 compositores españoles de hoy*, coordinado por Emilio Casares, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982, pp. 39-75.
- Bordons, Glòria. *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- Brossa, Joan. *Accions musicals (1962-1968)*. Barcelona: Curial, 1975.
- Coca, Jordi. “Poesía escénica”. *Joan Brossa o la revolta poética*, coordinado por Manuel Guerrero, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya/Fundació Joan Brossa/Fundació Joan Miró de Barcelona, 2011, pp. 280-285.
- Gan Quesada, Germán, y Helena Martín Nieva. “«Peeping Through the Theatre Curtain»: The Early Musical Actions of Joan Brossa and Josep M. Mestres Quadreny (1962-1966)”. *De fronteres i arts escèniques*, editado por Núria Santamaria, Mahón: Punctum & GRAE, 2015, pp. 279-292.
- García Fernández, Isaac Diego. “Josep María Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical”. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2011.
- García Fernández, Isaac Diego. “Joan Brossa y Mestres Quadreny: el origen de las acciones musicales (1959-1962)”. *Protoperformance en España (1834-1964)*, coordinado por Miguel Molina-Alarcón, Lucena: Weekend Proms, 2020, pp. 231-241.
- García Fernández, Isaac Diego. “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical”. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, n.º 1, 2020, pp. 97-116, <https://doi.org/10.5209/aris.62464>. Acceso 12 octubre 2022.
- García, Xavier, y Albert Murillo. *La Ricarda, la casa de vidre*. Sense of Motion Productora Audiovisual, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=XuW5O59r1ew>. Acceso 12 octubre 2022.
- Gàsser, Lluís. *La música contemporánea a través de la obra de Josep María Mestres Quadreny*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983.
- Genís, Mariona, y Jordi Planelles. “La Ricarda. Casa Gomis, de la natura al racionalisme i viceversa”. *TAG: Revista Institucional del Col·legi d’Aparelladors, Arquitectes Tècnics i Enginyers d’Edificació de Tarragona*, n.º 76, 2016, pp. 31-32. <https://www.raco.cat/index.php/TAG/article/view/310429/400396>. Acceso 12 octubre 2022.
- López, Christian, et al. “La Ricarda: de l’excel·lència arquitectònica a l’avantguarda cultural”. *Perifèria: Revista de Recerca i Formació en Antropologia*, vol. 23, n.º 2, 2018, pp. 181-191.
- Martín Nieva, Helena. “Les accions musicals de Josep Maria Mestres Quadreny i Joan Brossa a Casa Gomis-Bertrand de La Ricarda (1963-1966)”. Tesis de máster, Universitat Politècnica de Catalunya, 2009.
- Mestres Quadreny, Josep Maria. *Tot recordant amics*. Tarragona: Arola Editors, 2007.
- Pardo, Carmen. “Klangkunst y sound art: reflexiones y consecuencias”. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, editado por Manuel Fontán del Junco, et al., Madrid: Fundación Juan March, 2016, pp. 86-97.
- Pizà, Antoni. “¿Normal para España? (La primera actuación de John Cage en España hace cincuenta años)”. *Escuchar con los ojos: Arte sonoro en España, 1961-2016*, editado por Manuel Fontán del Junco, et al., Madrid: Fundación Juan March, 2016, pp. 142-155.

