

## LA MÚSICA ELÉCTRICA Y EL ELECTROCOMPOSITOR DE JUAN GARCÍA CASTILLEJO (1933-1944)

José Vicente Gil Noé

*Universidad Internacional de Valencia - VIU*

Fecha de recepción: 20/06/2022

Fecha de aceptación: 13/01/2023

### Resumen

Los estudios e investigaciones que, partiendo del universo del arte sonoro actual, echen la mirada atrás tratando de localizar y recuperar figuras que en otro tiempo mostraran actitudes precursoras en la música, el arte, la literatura o cualquier otra disciplina, deberían contar con el sacerdote músico Juan García Castillejo. Convencido de que el futuro habitaba en la electricidad y la electrónica, sus inquietudes e investigaciones en la década de 1930 se orientaron a la aplicación de las posibilidades de estos campos a la música. El objetivo de este artículo es revelar el todavía en buena medida desconocido trabajo de García Castillejo y su principal aportación, el aparato electrocompositor musical, para justificar su consideración como uno de los pioneros del arte sonoro en España. La metodología se centra en el análisis del libro que el sacerdote modestamente escribió, aut publicó y distribuyó en la Valencia de la época: *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Con apenas difusión en su momento y luego rápidamente olvidado, el redescubrimiento de este peculiar texto por el artista sonoro Llorenç Barber resulta decisivo como punto de partida para cualquier estudio. La producción de sonido por medios no acústicos, las posibilidades microtonales, la presencia del azar o el maquinismo acreditan su condición de precedente de las modernas prácticas de arte sonoro. Su labor, desconocida durante décadas, no supone realmente un referente en sentido estricto. Pero gracias al acercamiento de algunos autores, a algunas acciones de recuperación y al premio que lleva su nombre en el marco del festival Nits d'Aielo i Art, se puede considerar que su figura se ha erigido en cierto paradigma de experimentación, interdisciplinariedad, ingenio e incluso espíritu visionario, aspectos tan presentes en el arte sonoro.

**Palabras clave:** máquinas musicales, microtonalismo, instrumentos musicales electrónicos, azar, arte sonoro.

## THE ELECTRIC MUSIC AND THE *ELECTROCOMPOSITOR* OF JUAN GARCÍA CASTILLEJO (1933-1944)

### Abstract

Studies and researches that, starting from the universe of the current sound art, take a look back to locate and recover figures that once showed pioneering attitudes in music, art, literature or any other discipline, would mind the priest and musician Juan García Castillejo. Convinced that the future would be in electricity and electronics, his concerns and research in the 1930s were oriented to the application of the possibilities of these fields to music. This article aims to reveal the still largely unknown work of García Castillejo and his main contribution, the *electrocompositor*, to justify his consideration as one of the pioneers of sound art in Spain. The methodology focuses on the analysis of a book that the priest modestly wrote, published and distributed in Valencia: *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Its diffusion was reduced at the time and then quickly forgotten, but the rediscovery of this peculiar book by the sound artist Llorenç Barber is decisive as a starting point for any study. The sound production by non-aacoustic means, the microtonal possibilities, the presence of chance or machinism give credit to his condition of precedent of modern sound art practices. His work, unknown for decades, is not a referent in a strict sense. But thanks to the approach of some authors, to some recovery actions and to the award that bears his name within the framework of the festival Nits d'Aielo i Art, it can be considered that his figure has been erected in a certain paradigm of experimentation, interdisciplinarity, ingenious and even visionary spirit, aspects so present in sound art.

**Keywords:** musical machines, microtonalism, electronic musical instruments, random, sound art.

### Sumario

1. Introducción.....	98
2. Una vida entre sermones y cables, y un libro como único legado.....	100
3. Una máquina para crear y sonar por sí sola: el electrocompositor.....	102
4. Redescubrimiento y antecedente del arte sonoro.....	106
5. Consideraciones finales.....	110
Referencias.....	111

### 1. Introducción

El sacerdote Juan García Castillejo ejerció en la ciudad de Valencia a lo largo de más de cuarenta años y, durante mucho tiempo, compaginó su labor religiosa con una nada convencional actividad musical. En los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Guerra Civil, su afición por la tecnología y los entresijos de la telegrafía rápida le llevaron a ocuparse en profundidad de lo que él que llamó música eléctrica. A partir de ahí, investigó, experimentó con medios preexistentes (fig. 1) y llegó a diseñar y construir un aparato electrocompositor capaz de crear y hacer sonar música automáticamente. Toda una hazaña tanto en lo técnico como en lo musical, que todavía hoy en día cuesta creer que tuviera lugar en aquella España: «[...] casi nadie de nosotros acabamos de creernos —casi un siglo más

tarde— es que [...], un nada notorio sacerdote/músico valenciano había puesto ya en acto su fe en la electricidad como el porvenir de la música» (Barber, “La escucha oblicua” 137). Aunque hizo pruebas con su invento y publicó un libro en el que lo explicaba y contextualizaba, la repercusión fue nula. Como indica Palacios: «España tuvo a su Cage y nadie se enteró; tuvo a su inventor de instrumentos que nadie escuchó» (Palacios 8). El proyecto de García Castillejo acabó quedando interrumpido y su nombre relegado al olvido, pues no aparece en ninguna historia de la música (Molina, “Ecos del arte sonoro” 28). Como explica Medina (“El cura Castillejo”), ha sido poco frecuente encontrar referencias sobre él en medios académicos, salvo muy pocas excepciones.

El interés del sacerdote inventor estuvo siempre centrado en la música eléctrica, un concepto que para él consistía en «vibraciones totalmente eléctricas» (García Castillejo 296), frecuencias sintetizadas a partir de circuitos electrónicos en los que todo el protagonismo era para la válvula triodo que el ingeniero estadounidense Lee de Forest había inventado en 1906. Este sonido eléctrico tenía para García Castillejo evidentes ventajas sobre el sonido mecánico producido por la vibración de un cuerpo: facilidad para variar la intensidad, intervalos más perfectos en su afinación, duraciones indefinidas o variación ilimitada de los timbres son algunas de las virtudes que señaló (249). Sobre las bases de la música eléctrica construyó su relato y diseñó una máquina capaz de crear y sonar por sí misma: el electrocompositor.

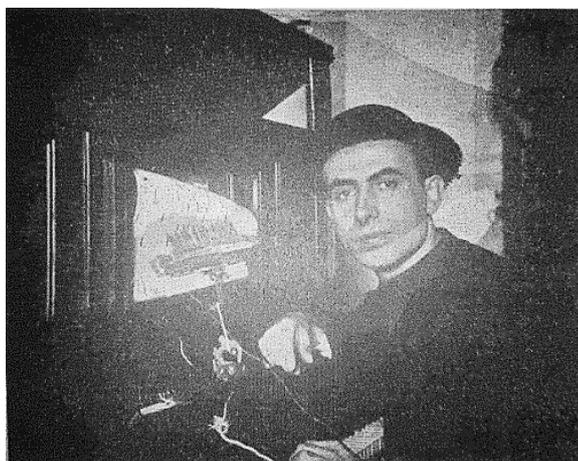


Fig 1. García Castillejo junto a su pianola electrificada (García Castillejo 215).

El aparato de García Castillejo estaba ya operativo en los primeros años de la década de 1930. Pese a lo temprano de esta fecha, Medina explica que la música eléctrica no era una rareza, sino que atraía el interés de amplios sectores de la música española (“Espejismos de la tecnología” 106). Una música eléctrica que, en aquellas primeras décadas del siglo XX, no perseguía crear nuevos tipos de música, sino básicamente desarrollar instrumentos capaces de interpretar la existente, como denunciaba Cage al afirmar que la mayoría de los instrumentos musicales eléctricos intentaban imitar a los instrumentos acústicos, desperdiciando su principal potencial: «La función específica de los instrumentos eléctricos será proporcionar un completo control de la estructura de armónicos de las notas [...], y hacer que estas notas puedan producirse en cualquier frecuencia, amplitud o duración» (Cage 4). El electrocompositor tenía estas capacidades, además de la posibilidad de componer automáticamente, pero no se puede saber hasta dónde quería o podía haber llegado García Castillejo a propósito del requerimiento de Cage ya que, como explica Aracil, faltó una

mínima difusión que hubiera podido poner a prueba sus posibilidades (*Música sobre máquinas* 56).

Solo unos años antes de las primeras pruebas con el electrocompositor, se habían presentado al público el *sphärophon* en 1926, el *theremin* en 1927 o las ondas Martenot en 1928, por citar solo algunos ejemplos de instrumentos electrónicos que García Castillejo conocía bien (Medina, “Sobre pioneros” 107). En el caso concreto de las ondas Martenot, en su gira para dar a conocer su invento el músico y telegrafista francés recorrió diversas ciudades españolas en 1932 acompañado por su hermana Ginette Martenot y por el violinista Andrés Gaos. Tras pasar por Madrid, Barcelona y La Coruña, ofreció un concierto organizado por la Sociedad Filarmónica de Valencia en el Teatro Principal de la ciudad el 12 de noviembre (Gil Noé, *Prácticas musicales* 198). Es más que probable que entre el público se encontrara, expectante, García Castillejo.

En 1933, solo unos meses después de aquel concierto de Martenot, García Castillejo tenía operativo el electrocompositor y realizaba las primeras pruebas experimentales. Intrascendente y desconocido durante décadas, luego objeto de un lento proceso de recuperación iniciado por Llorenç Barber a finales de la década de 1970, ahora, casi 90 años después de que compusiera y sonara por primera vez, el aparato musical y su creador gozan del merecido respeto y admiración de quienes, desde el fronterizo y siempre explorador arte sonoro, lo consideran un precursor.

## 2. Una vida entre sermones y cables, y un libro como único legado

La información sobre García Castillejo no abunda más allá de lo que se incluye en el libro que publicó, en las patentes que registró y en los escasos documentos que se conservan en el Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Algo comprensible, al haber sido un anónimo y discreto sacerdote durante toda su vida. Aun así, se puede trazar un breve perfil a partir del recorrido biográfico propuesto por Gil Noé (*Música no comença* 78-80). Aunque a menudo se le considera valenciano, García Castillejo nació en Motilla del Palancar (Cuenca) en 1903 y fue todavía siendo un niño cuando se trasladó a Valencia con toda su familia. Fue infantillo de la Capilla del Real Colegio del Corpus Christi entre 1914 y 1919. Desde 1915 estudió en el Seminario Conciliar de Valencia, en 1928 fue ordenado sacerdote en Segorbe y a principios de 1936 asumió un beneficio como sacerdote en la parroquia de los Santos Juanes de nuevo en la capital valenciana. Se especula con la posibilidad de que abandonara el país durante la Guerra Civil, residiendo en Italia hasta su regreso a mediados de 1938, cuando se le sitúa en las parroquias turolenses de Alfambra y Beceite.

Acabado el conflicto bélico, regresó a Valencia en 1939 para reincorporarse a la parroquia de los Santos Juanes, que ya no abandonaría hasta su jubilación en 1977. Los últimos años de su vida los pasó en su domicilio de la plaza de San Esteban —curiosamente a escasos metros del conservatorio de la ciudad—, donde instaló su laboratorio hasta que tuvo lugar su muerte en 1985. Ninguno de sus aparatos, inventos, proyectos o documentos le sobrevivió, solo el libro que publicó y el recuerdo entre quienes lo conocieron y supieron de sus inquietudes. La necrológica publicada tras su muerte daba cuenta de toda una vida que, verdaderamente, transcurrió entre sermones y cables.

Dotado de singulares dotes artísticas y científicas, unidas a una gran sencillez y servicialidad, ha desempeñado su largo ministerio con gran espíritu de entrega, tanto en los Santos Juanes como en los Asilos de San Juan Bautista y San Juan de Dios como capellán. Merece

destacarse la valiosa colaboración que prestó a las parroquias que se lo solicitaron en el canto sagrado. Su ingenio le hizo adelantarse a los tiempos de la electrónica, ensayando la reproducción del sonido de diversos instrumentos musicales valiéndose de un elemental aparato eléctrico, en el que él veía el futuro órgano electrónico. (Gil Noé, *Prácticas musicales* 132)

García Castillejo siempre estuvo muy interesado en las comunicaciones por radio y él mismo relata algunas experiencias con estaciones que él mismo montó y manipuló (165). Mostró predilección por la telegrafía, para él «el gigante más coloso del progreso, en estos tiempos» (143), y dispuso de una estación desde la que experimentar y de la que salieron sus patentes de «un nuevo manipulador para alfabeto Baudot y similares» en 1940 y «aparato para transmitir automáticamente el Morse, cuyas combinaciones quedan registradas óptica y fonéticamente por elección o al azar» en 1942 (Gil Noé, *Música no comença* 88). Precisamente en sus patentes parece estar, al menos en un principio, el origen de su libro *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* (fig. 2), que vio la luz en 1944, pues explica que a través de él pensaba darles difusión y arroparlas con otras ideas (García Castillejo 8).



Fig 2. Portada del libro *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* de García Castillejo

El libro de García Castillejo se estructura en dos grandes partes, «La telegrafía rápida y el triteclado» y «La música eléctrica», a su vez troceadas internamente en 29 capítulos y con profusión de ilustraciones que están entre lo pedagógico y lo ornamental. La redacción huye del rigor científico y terminológico, más interesada en despertar la curiosidad e imaginación del lector: «Uno de los fines que con esto me propongo es excitar la curiosidad para conseguir tu valiosa cooperación [...] el segundo, es hacerte soñar deleitosamente en el porvenir de la humanidad» (García Castillejo 8-9). Si bien pretende ser accesible, el texto exige ciertos conocimientos técnicos al lector que el autor da por supuestos (9, 223). Evita siempre dar todos los detalles de las patentes e interesadamente deja incompleto el esquema

eléctrico del electrocompositor, mostrando así esa dualidad del inventor que, si bien desea anunciar y amortizar sus inventos, es suficientemente cauto como para reservar con celo los detalles (Medina, “Espejismos de la tecnología” 103, 107).

Llama la atención el título y surge la pregunta de por qué relacionar ambas disciplinas: «Porque se podría objetar: ¿Qué tiene que ver la música con la telegrafía?» (García Castillejo 15). El autor señala la naturaleza lingüística de ambas, cada una con su «alfabeto propio», y su capacidad comunicadora (16). Pero la verdadera justificación para reunir las en el mismo libro venía de la mano de la electricidad, pues ambas habían experimentado grandes avances gracias a su concurso: la transmisión a distancia y la producción de sonidos eléctricos. Como explicaba el sacerdote: «Una sola fuente, una sola madre: la electricidad. Como hijos, la telegrafía y la música eléctrica» (15). En las dos disciplinas, el elemento fundamental era la oscilación a través de las válvulas inventadas años atrás por Lee de Forest. Totalmente consciente de hasta qué punto electricidad y electrónica se extendían no solo a música y telegrafía, sino a tantos ámbitos, no dudaba en profetizar: «A no dudar, la fuente y madre más fecunda para futuros hallazgos se encierra en la electricidad» (7).

En cuanto al contenido, tras una primera parte dedicada a la telegrafía rápida, cuestiones técnicas sobre la transmisión a distancia, sus propias patentes y otros proyectos innovadores y sugerentes, la segunda parte se dedica por entero a su gran aportación: el aparato electrocompositor. Los cuatro últimos capítulos —XXVI al XXIX— son los que tratan en detalle del innovador artefacto sonoro. Están precedidos de otros —del XVII al XXV— que introducen al lector en la música eléctrica y le preparan para enfrentarse al aparato musical con cuestiones como las oscilaciones y sus elementos, los instrumentos electrónicos, la electricidad en el futuro de la música, las ventajas del sonido eléctrico y algunas generalidades sobre la electrónica. Según el cura, estos primeros apartados son «jardines de entrada» que «con sus armonías y aromas nos habían de conducir con encanto seductor a la cumbre donde sienta sus reales el aparato electro-compositor» (295).

### **3. Una máquina para crear y sonar por sí sola: el electrocompositor**

Sin duda, el electrocompositor es el elemento que más interés y fascinación despierta de entre todas las cosas que García Castillejo describe en su libro, al menos de las que llegaron a consumarse (fig. 3). El aparato, que es como se refiere a él su creador, encaja en la definición de máquina musical que propone Aracil, como ingenio mecánico que tiene la capacidad de sonar por sí mismo gracias a un procedimiento automático (“Espejular, disfrutar” 69). Su origen está en la automatización de la estación radiotelegráfica que el sacerdote había montado y que utilizaba para experimentar. Una de las formas de establecer comunicación con otras estaciones era lanzar lo que se conocía como una llamada general o CQ y esperar que alguien que estuviera a la escucha pudiera recibirla y responder. Pero hasta recibir contestación, podía ser tedioso reiterar sucesivamente el procedimiento. Para evitar tener que estar en la estación manipulando los controles repetidamente, el cura automatizó su estación de manera que podía emitir CQ encadenados de forma autónoma, sin intervención personal alguna, hasta establecer alguna comunicación. «¡¡¡La emisora telegráficamente hablaba ella sola!!!» (Castillejo 307). El principio de funcionamiento era el mismo que luego incluiría en su patente de 1942 para transmitir automáticamente el Morse: «He ahí el principio del aparato electrocompositor musical, y ya basta esto para encontrar la partida de su nacimiento» (308). Un dispositivo electromecánico formado por motores eléctricos, escobillas y contactos conectados a una serie de circuitos eléctricos que, según el resultado del funcionamiento,

procedían a emitir de forma automática señales Morse al azar correspondientes a la señal telegráfica de llamada o cualquier otra que se hubiera predefinido.

El electrocompositor podía dividirse en dos grandes partes. La primera, electromecánica, se encargaba de la elección casual de los sonidos, su duración, combinación y ritmo. Operaba a base de motores, escobillas y contactos, como ocurría en la estación telegráfica, se comportaba como un autómatas musical capaz de seleccionar, combinar y articular determinadas posiciones. La segunda parte, electrónica, convertía esas posiciones en frecuencias —hasta 150 diferentes—, pero no de forma mecánica, sino que se hacían audibles gracias a los circuitos específicamente preparados, las válvulas de vacío y su capacidad osciladora: «Sorpriente es, pues, el hecho de que, sin cuerdas, sin varillas, sin placas ni membranas, apreciemos vibraciones totales, armónicas y parciales» (García Castillejo 276). El procedimiento de producción de sonido era similar al de instrumentos electrónicos ya citados, muchos de ellos basados en el principio heterodino, pero con la diferencia de que mientras el *theremin* o las ondas Martenot requerían la manipulación del intérprete, el electrocompositor lo sustituía por un mecanismo automático de selección que se adelantaba a paradigmas posteriores propios de la informática musical. En su complejidad, aquel aparato integraba diversas dimensiones poco convencionales, pero con relato propio dentro de la historia de la música como el automatismo musical, la generación electrónica de sonido y la composición asistida o autónoma.



Fig. 3. García Castillejo y su hermano perfeccionando el electrocompositor (García Castillejo 317).

Como se observa en el caso de la estación telegráfica, uno de los afanes principales de García Castillejo fue el de la automatización, algo que inspiró también su electrocompositor. Sobre su funcionamiento insistía: «No es aquella reproducción automática de lo que ya previamente teníamos preparado; no es un reloj de repetición; no es el disco de gramófono; ni la cinta sonora; ni el rollo de la pianola...» (265) No se trataba de ningún tipo de reproductor, sino de un aparato autónomo capaz de producir música, «un aparato compositor» (264).

No es, pues, una reproducción de sonidos almacenados previamente, sino un aparato productor de sonidos que se coordinan entre sí mediante los mecanismos regulados por el rápido impulso o sacudidas de unas escobillas movidas de tiempo en tiempo, al azar, por unos motores gobernados por combinaciones de casualidad. (García Castillejo 278)

Si bien el sacerdote se refería a su invento como compositor, lo cierto es que no cabe entenderlo en el sentido estricto que se le otorga en la música convencional. El proceso dependía en buena medida del azar. Es cierto que en el resultado cabía cierta influencia del técnico que dispusiera el aparato antes de funcionar, sobre todo porque podía ajustar los circuitos aumentando el número de ellos que estuvieran preparados para producir determinada frecuencia —por tanto, con mayor probabilidad de que fueran seleccionadas al azar por la parte electromecánica y así sonar más veces—. Pero, aun con eso, todo dependía luego del azar: «como en día de sorteo salen tantos números de lotería porque están en disposición de salir; así salen tales notas o sonidos, porque el azar les preparó su salida» (García Castillejo 268). Las creaciones del electrocompositor serían totalmente libres, no sujetas al orden tonal —o, siendo este difícilmente perceptible—, sin planteamiento, forma definida o desarrollo temático. Nada de esto parecía ser un problema para García Castillejo, que antepone el automatismo del proceso y la posibilidad de obtener un resultado sonoro imprevisible a las ortodoxas premisas musicales de la composición. A diferencia de lo que podría ocurrir si el aparato combinara letras en busca de palabras con sentido, siendo seguramente una inmensa mayoría rechazadas por incomprensibles, el cura pensaba que en música «no cabe un idioma raro y sin significado» (288). Esta afirmación es rotunda y da buena muestra de un talante y una posición frente a lo sonoro absolutamente moderna. Frente a la ausencia de cálculo y racionalidad compositiva en el dispositivo, García Castillejo explicaba: «Del aparato electrocompositor musical, podemos decir que está emparentado con la improvisación» (332). En ella encontraba el sacerdote el camino para las creaciones más vitales y seductoras.

La improvisación arrancó las más fuertes conmociones y los asombros más patéticos de los oyentes. Las producciones instantáneas contienen a veces gran vitalidad, pero que se esfuma al pretender retrasar su manifestación para poderlas plasmar y grabar en el papel por la escritura. La improvisación engloba en sí todas las energías seductoras y los resultados más felices. (García Castillejo 331)

García Castillejo aspiraba a ampliar la paleta sonora convencional que imponía límites a la creación musical: «¿Por qué sujetar la música nada más a siete notas? No; en cada color hay miles de colores; pues que en cada nota haya miles de notas. Ese es el pensamiento» (García Castillejo 243). Los instrumentos mecánicos podían presentar dificultades técnicas a la hora de incluir —y sobre todo combinar— sucesivas divisiones del tono, pero no así los que producían el sonido a través de circuitos electrónicos como su electrocompositor. En el esquema eléctrico parcial que se reproduce en el libro (fig. 4) se observa un panel de resistencias variables que modificaban el comportamiento de las válvulas. Un simple ajuste permitía variar la frecuencia sonora de salida sin más límites que los audibles, consiguiendo con el electrocompositor una rica multiplicidad: «Lo que queremos es que la distancia de un tono, no solo se subdivide en un semitono, sino en un cuarto tono, en un octavo, etc., y multiplicar así los matices del sonido, como la naturaleza multiplica los colores» (246).

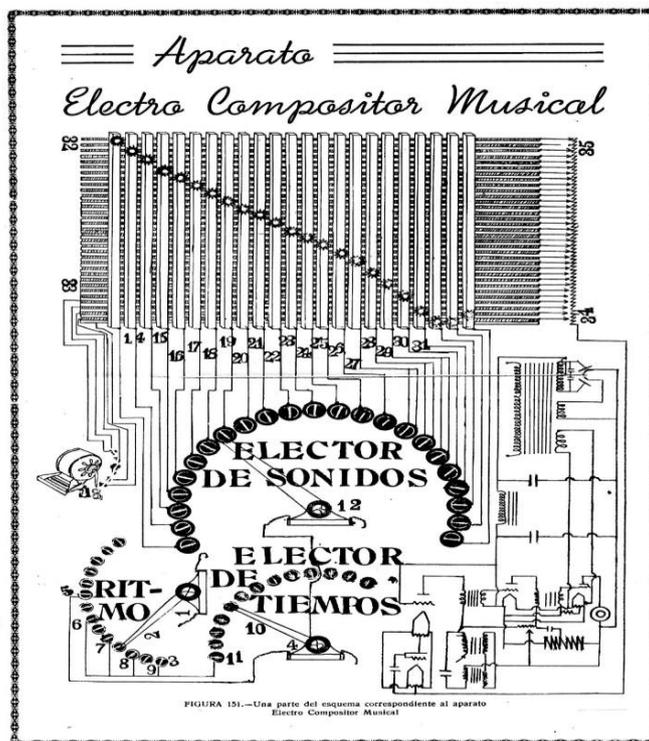


Fig. 4. Parte del esquema eléctrico del electrocompositor (García Castillejo s. p.).

Las primeras pruebas con el electrocompositor se remontan a 1933 y fueron tan originales como el propio aparato y su inventor. Algunas de ellas fueron emitidas a través de la estación de radio que García Castillejo se había construido, en una especie de singular e inconsciente ejercicio de radioarte. Los resultados fueron satisfactorios y los receptores, confusos, no imaginaban lo que sonaba al otro lado: «Los primeros ensayos resultaron tan sorprendentes y de una realidad tan superior, que unos radioescuchas [...] hacían suponer que estábamos dando conciertos de acordeón, sin saber que era el instrumento electrocompositor en sus primeras creaciones lo que estaban oyendo» (García Castillejo 315-316). En otro caso, organizó una suerte de audición acústica con un inspector de telégrafos como invitado. El aparato funcionaba dentro de una habitación mientras escuchaban desde fuera a puerta cerrada, para acabar descubriendo con sorpresa que dentro no había nadie: «El artista era el electrocompositor» (317). Puede que hubiera más exhibiciones, pero no hay noticia de ello. Para imaginar cómo pudo sonar aquel aparato solo queda emplear la imaginación a partir de las palabras de su inventor:

Esa música inesperada que siempre produce una sensación agradable y de nuevo y exquisito sabor; esa música con sugestión de sorpresa y emociones de misterio y de magia; esa música de dinamismo que descarga chispas, que ilumina las regiones de las hadas y los magos; esa música que despierta la curiosidad y la atención. (García Castillejo 264-265)

#### 4. Redescubrimiento y antecedente del arte sonoro

En los algo más de 40 años que han transcurrido desde la publicación de la primera referencia bibliográfica que hacía público el trabajo de Juan García Castillejo, su figura ha ido suscitando creciente admiración e interés en el ámbito de la creación musical y sonora experimental. En todo este tiempo han tenido lugar algunas pocas aproximaciones de autores que han señalado sus visionarias y avanzadas ideas, contribuyendo así a un proceso de construcción de su personalidad creativa como verdadero pionero y antecedente del arte sonoro. No por una obra o un legado referente que hubiera marcado una época e influenciado a generaciones posteriores —pues es inexistente—, sino sencillamente por la fascinación que suscitan sus inesperadas inquietudes, sus visionarias soluciones técnicas y sus implicaciones musicales. En definitiva, un compromiso, una actitud ante el sonido y ante la creación que en esencia se puede identificar con la que mueve a los modernos artistas sonoros.

García Castillejo publicó su libro en agosto de 1944, en una Valencia sumida en plena posguerra que intentaba recuperar el pulso en todos los ámbitos, también en el musical. La difusión debió ser reducida y en círculos cercanos, sin que prensa local, críticos o autores musicales se hicieran en ningún momento eco de su trabajo. Pasarían 25 años hasta que hacia 1969 un ejemplar cayera en manos del artista sonoro Llorenç Barber, por entonces estudiante de composición en el conservatorio y de Filosofía y Letras en la universidad, quien se convertiría en el redescubridor de su figura y en el primero en escribir sobre él, iniciando un camino que conecta con el presente.

Barber explica cómo encontró numerosos ejemplares del libro de García Castillejo en una céntrica librería de Valencia y cómo se hizo con uno de ellos satisfaciendo «tan solo la curiosidad por discernir el qué y cómo de ese enigmático “Música eléctrica” que aparecía como luminoso imán en su portada» (“El mundo musical” 6). Aunque reconoce que el contenido no encajaba con sus referentes e intereses musicales, pudo leerlo y contextualizarlo a la luz de una referencia bibliográfica sobre máquinas musicales (Prieberg) que igualmente consiguió en aquella librería. Con esta lectura paralela, Barber explica que pudo valorar la verdadera dimensión del trabajo de García Castillejo y multiplicar su interés: «Ciertamente el hecho de que algo obscuramente vanguardista hubiera ocurrido en nuestra, para mí sosa y aburrida Valencia musical, concedía todo un plus de intensidad a este encuentro» (“El mundo musical” 9).

Pasan diez años desde que Barber encuentra el libro de García Castillejo hasta que en 1979 escribe algo sobre él, un breve artículo sobre la identidad musical valenciana que se convertirá en la primera mención tras 35 años desde la publicación y en primera referencia para la bibliografía (“País valenciano” 30-31). El autor, fundador y miembro destacado del grupo de música experimental Actum, activo entre 1973-1983 (Gil Noé, “El grupo Actum” 422), establece una genealogía heterodoxa para su formación en la que sitúa a Eduardo Panach Ramos y a García Castillejo, citando su libro, su electrocompositor y su defensa de la música eléctrica: «Tanto Panach como G. Castillejo, emparentan con lo más revolucionario de su época, son primos de futuristas, dodecafonistas, dadaístas, ultraístas, cubistas y demás» (Barber, “País valenciano” 31). Unas conexiones realmente originales y significativas para que más adelante se plantee su posición como antecedentes de las prácticas experimentales y el arte sonoro.

Poco después de publicarse esta primera referencia de Barber, Aracil disfrutó de una beca de investigación en la Fundación Juan March de Madrid para ocuparse de las máquinas musicales con cierto grado de automatización. Entre los múltiples dispositivos que se

descubren y describen en su trabajo hay un lugar para el electrocompositor, al que sitúa «en la prehistoria de la “computer music”» (Aracil, *Música sobre máquinas* 56). De nuevo se eleva a García Castillejo a la categoría de pionero, con la particularidad y el valor añadido de que su trabajo se diera en una España sumida en todas las miserias tras la Guerra Civil, también en la tecnológica (Medina, “Espejismos de la tecnología” 108). Aracil hace referencia a su trabajo sobre máquinas musicales en un artículo publicado en 1984 en la revista *Ritmo* (“Música y tecnología” 23-27) y la mención a García Castillejo que incluye se encuentra por primera vez así en un medio de notable difusión e impacto en el medio musical. Pese a ello, no despierta interés entre la musicología salvo excepciones tan notables como la de Medina, para quien el sacerdote inventor valenciano «protagonizará el caso más extremado de inventor musical y visionario artístico que conozcamos en España» (“Espejismos de la tecnología” 107). Su aproximación, entre otros inventos e inventores de máquinas musicales, da cuenta de la relación del trabajo de García Castillejo con la telegrafía rápida o la producción eléctrica del sonido y le señala como «uno de nuestros escasos representantes de los movimientos de maquinismo musical en las primeras décadas de siglo» (107). El autor hace una breve pero lúcida valoración del electrocompositor y su inventor señalando el microtonalismo: «Ha de ser considerado como uno de los más raros y tempranos autores españoles abierto a las divisiones del tono en intervalos inferiores al semitono [...]» (107); el azar: «ha de ser citado por la plena asunción de los fenómenos del azar en el proceso musical [...] el electrocompositor no reproduce algo previamente grabado, sino que crea en tiempo real» (108); y la producción de sonido por medios electrónicos —no estrictamente sintetizado—: «En consecuencia, hemos de reclamar el puesto de gran pionero para García Castillejo en cuanto al desarrollo en España de la música realizada con procedimientos de síntesis del sonido» (108).

Las consideraciones de estas primeras referencias realizadas por Barber, Aracil y Medina inciden en el tanteo de nuevas vías que llevó a cabo García Castillejo en el marco musical y llaman especialmente la atención sobre sus pasos exploratorios erigiéndolo como verdadero pionero, pero todavía lejos de vinculaciones con el moderno arte sonoro. Esta relación sí se empezará a revelar y fortalecer a partir de la segunda mitad de los años 2000 con las aportaciones de Miguel Molina y Llorenç Barber. Molina investiga el fenómeno del arte sonoro y, desde su definición y práctica actual, revisa el pasado con el objetivo de descubrir y redefinir prácticas sonoras experimentales que «desde una mirada y escucha diferente (e interesada, hay que decirlo) pasan a convertirse en antecedentes de prácticas contemporáneas, que muy bien podrían ser incluidas ahora bajo ese amplio espectro que recoge el Arte Sonoro [...]» (“Ecos del arte sonoro” 28). Ya en el marco de la I Muestra de Arte Sonoro Español MASE (2006) Molina sitúa abiertamente el trabajo de García Castillejo como antecedente del arte sonoro, señala el electrocompositor y su relación con la improvisación además de citar otros de sus experimentos y proyectos como el libro sonoro y la estación radiofónicas que hablaba automáticamente (28-71). Entre 2009 y 2012, Molina dirigió el proyecto de investigación «Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual» (HAR2008-04687), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, en el que se planteó «la recuperación de los posibles antecedentes del Arte Sonoro en la Vanguardia Histórica Española (1910-1945), dando a conocer nuevos referentes en este ámbito [...]» (Molina, “Recuperación de obras pioneras” 217). Entre los pioneros que se establecían figuraba García Castillejo y su electrocompositor, para Molina una máquina creadora de música electrónica y espontánea

que antecedió de alguna manera planteamientos como los de John Cage, además de procesos muy actuales como el *random*, *streaming* o el *podcast* por Internet (218). En parte como resultado de este proyecto, en noviembre de 2013 tuvo lugar «El artista era el electrocompositor», un concierto-homenaje a García Castillejo para conmemorar el 110 aniversario de su nacimiento y el 80 desde la presentación de su electrocompositor, organizado por la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE) y coordinado por Molina y su grupo de investigación. En el programa, Molina explica que la figura y el libro del sacerdote inventor sirven de punto de partida a compositores electroacústicos y artistas sonoros de diferentes países «para reconstruir y componer con los medios y visión actual muchos aspectos que Castillejo ya pronosticó» (“El artista era” 672). En el marco del mismo proyecto de investigación, Scarani, compositor, video artista e investigador, subraya su funcionamiento eléctrico y automático, y realiza una versión informática actualizada del aparato electrocompositor, para él «una idea realmente proyectada al futuro», un proyecto revolucionario «que anticipa la informática moderna» (Scarani 682).

En el año 2008, dentro del festival Nits d’Aielo i Art que dirige Llorenç Barber desde su creación en 1998 como extensión o continuación valenciana de lo que había sido en la capital Paralelo Madrid. Otras músicas, se instituye la entrega del Premio Cura Castillejo, uno de los acontecimientos que más contribuirá a la difusión del nombre y aportación de Juan García Castillejo entre artistas, público e investigadores. El premio, explica Barber, nace para distinguir en cada una de sus entregas «a uno de los más sobresalientes de los nuestros, y ese premio llevaría el sonoro y justo nombre de nuestro visionario inventor y músico Cura Castillejo» (“El mundo musical” 12); el objetivo es resaltar «el artista sonoro español cuyos modos y búsquedas nos sirvan de modelo y acicate creador y resistente» (Barber, “Contextualizando el congreso” 47). Hay cierta intención de relacionar el premio, y con ello al premiado, con la postulación de un modelo inspirador, de la misma manera que lo son las acciones que desarrolló el cura Castillejo: «rescatamos y proponemos a tan olvidado pensar y hacer, el del mentado Cura Castillejo, como modelo para postular, también en Valencia, praxis inventivas donde creación e imaginación se sumen a un riguroso I+D» (47). Se trataba pues, de una clara vinculación entre el arte sonoro actual y el cura como pretendido y deseado iniciador, pero también como inspirador de la experimentación. Al hablar Barber «de los nuestros» hace referencia a los artistas sonoros, aquellos cuya propuesta se aleja de lo «compositivo» en sentido musical convencional «para devenir específicamente un arte acústico o sonoro, esto es, ya no constituido por notas y silencios sino por sonidos ocupando el aire, y éstos ya no como datos sino como fuente/energía/vibra que ocupa un lugar [...]» (“El mundo musical” 12). De alguna manera, el premio eleva a García Castillejo al rango de patrono del arte sonoro y supone el reconocimiento de las propuestas más desafortunadas, las de aquellos que, como el cura, trabajan al borde de lo todavía desconocido como forajidos sonoros que huyen de la ortodoxia y su normalidad (Gil Noé, “Festival Nits” 322).

La distinción se dará a conocer como *Premi Cura Castillejo*, y desde el año 2008, cada primavera distinguirá a un empeño —normalmente español— sea cual sea su singular praxis de Arte Sonoro. «En cada uno de los señalados por este premio —se dirá— destacamos ese lado, matiz y empuje que lo hace singular y merecedor “desafortunado” (fuera de foro), fuera de toda norma, es decir, desmesurado, sin medida y por tanto también inmenso, y que lo asemeja a ese músico nunca tenido en cuenta pero jamás acallado que fue Juan García Castillejo, un visionario para el que el futuro —escribirá en 1940— nos deparará majestuosamente “la música eléctrica y de colores”, y cuyo axioma muchos hemos hecho nuestro: “No tendremos

creaciones mejores que las existentes, sin cambiar de orden de ideas”». (Barber, “El arte sonoro español” 61-62)

Con el paso de los años han sido varios los artistas sonoros galardonados, entre ellos Francisco López, Fátima Miranda, Luis Lugán, Miguel Álvarez Fernández, Miguel Molina, Col·lectiu d’Improvisació IBA, Nicolas Collins, Bartolomé Ferrando, Phil Niblock, el Festival de la Bouesía, Martí Guillem o Mariaelena Roqué. En los ambientes del arte sonoro de España este reconocimiento cuenta con un notable valor, como explica Medina, algo motivado por el asombro y admiración hacia las inquietudes tecnológicas y musicales que mostró el cura inventor (“Inventos musicales”). En el proceso de construcción de García Castillejo como antecedente del arte sonoro, cabe señalar las continuas alusiones que Barber hace en muchas de sus intervenciones públicas y en los textos en que reflexiona sobre el recorrido histórico y el presente de este territorio multidisciplinar. En una de sus publicaciones clave, el autor explora las últimas décadas de la música experimental y el arte sonoro en España. Es relevante que en diferentes ocasiones establece conexiones con el cura inventor llamando la atención, por ejemplo, sobre cómo «el arte sonoro propicia situaciones que le dan la razón» (Barber y Palacios, “La mosca tras la oreja” 101-102); lo ubica en la revisión histórica con la que contextualiza su trabajo (145); y de forma significativa lo incluye en una amplia y detallada «cronología provisional para una historia de las músicas experimentales españolas» (371). La voluntad de construir una historia para el arte sonoro que pueda remontarse en el tiempo, estableciendo antecedentes remotos con los que establecer singulares relaciones de precedencia y conexión estética, encontró un espacio muy significativo en el congreso *100 años de arte sonoro valenciano* organizado en 2012 dentro del festival Nits de Aiello i Art. El objetivo era partir de la intensa actividad del presente para recuperar un pasado experimental que, como explicaba Barber, «hasta ahora no solo borroso, sino más bien borrado, anulado» (“Contextualizando el congreso” 15). En ese mismo sentido, Molina expresa las pretensiones del congreso de «volver a amplificar esos otros sonidos acallados desde hace 100 años [...] como antídoto de la posible desmemoria, para crear nuestra propia historia no escrita del Arte Sonoro Valenciano, de encrucijada de lenguajes y procedencias [...]» (Gil Noé, “XV Festival Nits” 267). Es en este sentido en el que las ponencias de la primera parte del congreso, titulada «Haciendo historia», refuerzan la posición de García Castillejo como pionero. Barber lo hace a través de las ya citadas conexiones con el recientemente creado Premio Cura Castillejo (“Contextualizando el congreso” 47). Molina señala el vacío en cuanto a referentes del arte sonoro valenciano y el esfuerzo del congreso por identificarlos siguiendo pistas o huellas de algo desapercibido en el pasado «pero que ha dejado una marca, un índice, desde el cual nos ha permitido interpretar y seguir su camino hacia posibles antecedentes de lo que entendemos ahora como arte sonoro» (“Rastros del arte sonoro” 121). En esos términos recoge a García Castillejo y explica: «tanto Juan García Castillejo y otros autores tratados, fueron no solo pioneros de prácticas actuales del Arte Sonoro, sino que abrieron posibilidades todavía no agotadas, que nos permitirían sorprendernos de estas experiencias pendientes de ser escuchadas» (145). Por su parte, Gil Noé plantea la posibilidad de establecer y justificar una genealogía de la experimentación musical y sonora valenciana en la que García Castillejo tiene una destacada posición (“Haciendo historia” 99). En la línea de este trabajo y solo algunos años más tarde, Gil Noé presenta una tesis doctoral en la Universitat de València en la que se ocupa de algunas de las más relevantes prácticas musicales y sonoras experimentales que tuvieron lugar en el entorno valenciano a lo largo del siglo XX y apunta relaciones de precedencia respecto del moderno

arte sonoro valenciano. Dedicar un capítulo a García Castillejo del que explica que se adelantó a su tiempo avanzando procedimientos que solo llegarían a la música a partir de la incorporación del ordenador y que, pese a que la historiografía musical le ha esquivado, ha acabado por convertirse en un referente de la experimentación sonora y en precedente del arte sonoro (Gil Noé, *Prácticas musicales* 127). En los últimos años el nombre de García Castillejo está adquiriendo cada vez más visibilidad. Si bien la literatura musical no cuenta con él —más allá de los artículos citados—, su trabajo tecnológico y su electrocompositor han sido incluidos en publicaciones de divulgación. Delgado (*Inventar en el desierto*) se ocupa de sus aportaciones junto a las de otros «genios españoles» olvidados de diferentes ámbitos como Mónico Sánchez, Cosme García Sáez y Julio Cervera, cuya historia merece ser contada. En este mismo sentido, Polanco (*Made in Spain*) se ocupa del cura entre otros genios olvidados de la invención en España para rebatir cierto tópico de que «aquí no inventa nadie». Son muchos los artículos publicados en prensa digital, webs o blogs que se pueden encontrar navegando en Internet y que dan fe de un interés creciente entre el público, los medios, los artistas y los investigadores que ha culminado en 2021 con la publicación facsímil de *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* gracias al empeño de Llorenç Barber y al apoyo de la Fonoteca SONM de Arte Sonoro y Música Experimental de Murcia.

## 5. Consideraciones finales

García Castillejo dio forma a su gran aportación, el aparato electrocompositor, a partir de sus conocimientos sobre técnica y telegrafía, su especial interés en la producción de sonido por medios electrónicos —a partir de circuitos osciladores con válvulas— y su afán por la automatización de procesos. Su objetivo nunca fue aplicar el sonido electrónico a la interpretación de repertorio, sino dar lugar a creaciones espontáneas guiadas por el azar en las que la autonomía creativa de la máquina y la imprevisibilidad del resultado sonoro estaban por encima del rigor de la composición musical. El electrocompositor y sus producciones se alinearon, cuando no se adelantaron, con relatos que marcarían la experimentación musical en el futuro, como el sonido electrónico, la tecnologización, la automatización, el azar o la ampliación de los sonidos empleables para la creación musical y sonora. El arte sonoro no solo recoge estos elementos experimentales, desbordando definitivamente lo que se entiende por música, sino que los explota y reinventa en su multidisciplinariedad, sin solución de continuidad. La acreditada capacidad de experimentación del sacerdote, su trabajo interdisciplinar, su ingenio o su libertad para esquivar ciertas convenciones en busca de nuevos caminos, pueden encontrar de algún modo reflejo en la actitud creadora de los artistas sonoros actuales. El lento proceso de recuperación de la aportación de García Castillejo que ha tenido lugar a lo largo de los últimos 40 años ha revelado sus ideas y proyectos, los ha contextualizado, los ha conectado con su propio tiempo y con el que vino después hasta la actualidad, haciendo posible su justa consideración como verdadero pionero de la experimentación sonora. Su conexión directa con el arte sonoro, como inspirador y antecedente, ha tenido lugar en los últimos 15 años principalmente de la mano de Llorenç Barber y Miguel Molina respectivamente. El primero, con las sucesivas entregas del Premio Cura Castillejo; el segundo, con sus trabajos académicos en busca de antecedentes y promoviendo los de otros investigadores.

## Referencias

- Aracil, Alfredo. *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos*. Madrid: Fundación Juan March, 1984.
- Aracil, Alfredo. “Música y tecnología en el siglo XX: la magia de la máquina”. *Ritmo*, vol. 54, n.º 546, 1984, pp. 23-27.
- Aracil, Alfredo. “Especlar, disfrutar, conocer: máquinas musicales”. *Música Oral del Sur: Revista Internacional*, n.º 4, 1999, pp. 69-84.
- Barber, Llorenç. “País Valenciano: búsqueda de una identidad”. *Música en España*, n.º 4, 1979, pp. 30-31.
- Barber, Llorenç. “Contextualizando el congreso Cien años de arte sonoro en Valencia”. *100 años de arte sonoro valenciano*, coordinado por Llorenç Barber y Montserrat Palacios, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp. 10-69.
- Barber, Llorenç. “La escucha oblicua, una invitación a John Cage”. *Quodlibet*, n.º 58, 2015, pp. 136-140.
- Barber, Llorenç. “El arte sonoro español en el contexto mundial. Una narración desde mi experiencia”. *Quodlibet*, n.º 18, 2018, pp. 9-62.
- Barber, Llorenç. “El mundo musical alrededor del cura Castillejo” [introducción]. *La telegrafía rápida. El triteclado. La música eléctrica*, de Juan García Castillejo, Murcia: Fonoteca SONM de arte Sonoro y Música Experimental/Cuartel de Artillería del Ayuntamiento de Murcia/ Fundación Francisco López, 2021, pp. 6-53.
- Barber, Llorenç, y Montserrat Palacios. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones Autor, 2009.
- Delgado, Miguel Ángel. *Inventar en el desierto: tres historias de genios olvidados*. Madrid: Turner, 2014.
- García Castillejo, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Valencia: Talleres Tipográficos B. Gavilá, 1944.
- Gil Noé, José Vicente. “El grupo Actum (1973-1983). Pioneros de la música experimental en Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 92, 2012, pp. 421-442.
- Gil Noé, José Vicente. “XV Festival Nits d’Aielo i Art”. *Arte y políticas de identidad*, n.º 7, 2012, pp. 263-268.
- Gil Noé, José Vicente. “Haciendo historia: una ¿genealogía? de la experimentación musical y sonora valenciana. 1922-1983”. *100 años de arte sonoro valenciano*, coordinado por Llorenç Barber y Montserrat Palacios, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp. 94-116.
- Gil Noé, José Vicente. “Festival Nits d’Aielo i Art. Consideraciones de pasado, presente y ¿futuro?”. *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 94, 2014, pp. 311-326.
- Gil Noé, José Vicente. “Prácticas musicales y sonoras experimentales en Valencia durante el siglo XX, 1922-1983. De olvidadas a precedentes del arte sonoro valenciano”. Tesis doctoral, Universitat de València, 2016.
- Gil Noé, José Vicente. *Música no comença amb la clau de sol. Quatre històries d’heterodòxia musical i sonora en València durant el segle XX*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d’Estudis i d’Investigació, 2022.
- “Juan García Castillejo (Cura Castillejo): El artista era el electrocompositor”. *Youtube*, subido por Intermedia0, [www.youtube.com/watch?v=jFZk6WrbOKw](https://www.youtube.com/watch?v=jFZk6WrbOKw). Acceso 3 abril 2015.

- Medina, Ángel. “Espejismos de la tecnología musical”. *Música Oral del Sur: Revista Internacional*, n.º 4, 1999, pp. 97-112.
- Medina, Ángel. “Inventos musicales en España. La etapa de los privilegios de invención (1826-1878)”. *Sulcum sevit: estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, coordinado por Eloy Benito Ruano, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2004, pp. 917-937.
- Medina, Ángel. “Inventos musicales en España (1)”. *El otro a ratos. Un blog de Ángel Medina*, 17 noviembre 2016, [elotroaratos.blogspot.com/2016/11/inventos-musicales-en-espana-1.html](http://elotroaratos.blogspot.com/2016/11/inventos-musicales-en-espana-1.html). Acceso 12 julio 2021.
- Medina, Ángel. “El cura Castillejo, pionero de la música eléctrica”. *El otro a ratos. Un blog de Ángel Medina*, 1 abril 2018, [elotroaratos.blogspot.com/2018/04/el-cura-castillejo-pionero-de-la-musica.html](http://elotroaratos.blogspot.com/2018/04/el-cura-castillejo-pionero-de-la-musica.html). Acceso 12 julio 2021.
- Medina, Ángel. “Sobre pioneros de la tecnología musical”. *El otro a ratos. Un blog de Ángel Medina*, 16 octubre 2018, [elotroaratos.blogspot.com/2018/10/sobre-pioneros-de-la-tecnologia-musical.html](http://elotroaratos.blogspot.com/2018/10/sobre-pioneros-de-la-tecnologia-musical.html). Acceso 12 julio 2021.
- Molina, Miguel. “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)”. *MASE. I Muestra de Arte Sonoro Español*, coordinado por José Iges, Lucena: Weekend Proms, 2007, pp. 28-71.
- Molina, Miguel. “Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual”. *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, n.º 10, 2012, pp. 217-219.
- Molina, Miguel. “Rastreros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la Vanguardia Histórica Valenciana (1844-1944)”. *100 años de arte sonoro valenciano*, coordinado por Llorenç Barber y Montserrat Palacios, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp. 117-149.
- Molina, Miguel. “De la máquina de hablar a la máquina de dormir: máquinas sonoras y musicales pre-electroacústicas en España, 1860-1944”. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, olé!: pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las vanguardias*, coordinado por Miguel Molina, Lucena: Weekend Proms, 2017, pp. 312-331.
- Molina, Miguel. “El artista era el electrocompositor. Concierto-homenaje al Cura Castillejo”. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, olé!: pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las vanguardias*, coordinado por Miguel Molina, Lucena: Weekend Proms, 2017, pp. 672-681.
- Palacios, Montserrat. “El hacer del arte sonoro. Apuntes de indefinición y rasgos distintivos de una praxis en libertad”. *Quodlibet*, n.º 18, 2018, pp. 5-8.
- Polanco, Alejandro. *Made in Spain. Cuando inventábamos nosotros*. Valladolid: Glyphos Publicaciones, 2015.
- Prieberg, Fred K. *Música y máquina*. Barcelona: Zeus, 1964.
- Scarani, Stefano. “El Aparato Electro Compositor como creador automático de música eléctrica y espontánea. Dos interpretaciones del Aparato Electrocompositor de Juan García Castillejo”. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, olé!: pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las vanguardias*, coordinado por Miguel Molina, Lucena: Weekend Proms, 2017, pp. 682-691.

