

Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura

Miriam Perandones

Baldomero Cateura es actualmente un personaje olvidado en la historia de la música española aunque fue un notable bandurrista y mandolinista que se rodeó de los guitarristas y músicos contemporáneos más renombrados. Cateura es el inventor de la mandolina española, instrumento que gozó de aceptación hasta hace relativamente pocos años, de la trípode y del piano-pedalier que lleva su mismo nombre. Ejerció como mecenas –de forma ruinosa en alguna ocasión, tal como asegura su bisnieto Pablo Cateura López¹-, labor que se podía permitir gracias a su holgada posición burguesa. El inventor daba muestras de su generoso proceder y tendencia al mecenazgo regalando los instrumentos que él mismo había ideado a conjuntos e instrumentistas, como veremos más adelante.

Sus inventos tuvieron una gran aceptación en el momento de su creación y recibieron muy buenas críticas. Una de las protegidas de Cateura, la escritora María Luisa Lacal, en su diccionario dedica elogiosas palabras al que fue su mecenas en la entrada dedicada a él y a sus instrumentos, llegando a decir que el mandolinista es “quizás hoy el primero de Europa²”. No es la única que tiene esa opinión: según *Le Monde Musical* del 30 de septiembre de 1896 “Cateura est un mandoliniste très renommé en Espagne, il passe même pour le plus célèbre de toute Europe³”. Respecto al Pedalier es tal el entusiasmo de Lacal que además de adornar al inventor con adjetivos tales como “tan sabio como modesto, tan caballero como sabio⁴” llega a decir que “La historia pondrá su nombre al lado de Marius, Cristoforo [sic], Erard y otros célebres creadores de ingeniosos mecanismos pianísticos”. El éxito internacional y la

¹ “Anecdotario” www.trioassai.com/bc_bio.html. Pablo Cateura ha recogido y dado forma a las palabras de su abuela paterna, Dolores Peña Mir, nuera de Baldomero y mujer de Pablo Cateura.

² LACAL, L. “Cateura, Baldomero”. *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid : Imp. de San Francisco de Sales, 1900. p. 111

³ “Grupe 1º (Suite). Le système Cateura” *Le Monde musical*. 1900, p. 157. *Le Monde Musical* era una revista que había nacido en mayo de 1889 al calor de la Exposición Universal del mismo año. Estaba orientada sobre todo al seguimiento de la factura de instrumentos y de la edición musical, tal como señala en su subtítulo: “Journal de la facture instrumentale et de l’edition musicale”. También es una fuente imprescindible para conocer los conciertos instrumentales de París.

⁴ LACAL, L. . “Pedalier Cateura”. *op. cit.*., p. 397.

admiración que suscitó el pedalier provocó que los diccionarios que se ocupan de Cateura citen con amplitud este invento, dedicándole incluso más líneas que al apartado de instrumentos punteados aunque la permanencia en el tiempo de la mandolina española haya sido mucho mayor. Este sistema de pedales dejó de fabricarse definitivamente cuando la fábrica de maderas del señor Cateura se quemó y su uso parece que quedara relegado a los particulares que habían comprado el piano con el pedalier.

A la hora de abordar la biografía de Baldomero Cateura hemos notado que en general se desconocen las fechas exactas de su trayectoria vital y musical: las contradicciones y falta de datos y fechas concretas son frecuentes en las fuentes consultadas, algo que iremos señalando a lo largo de este artículo que quiere ser punto de partida para futuras investigaciones. Las aportaciones que hemos podido realizar se han añadido a la biografía y también las hipótesis que hemos elaborado en el desarrollo cronológico de su vida personal, musical y profesional.

La reconstrucción de su biografía la realizamos a partir de los diccionarios españoles que incluyen su nombre, un artículo de *El Monitor* del 5 de enero de 1917, la entrada dedicada a Cateura en la página 134 de *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y "laúdes españoles"*⁵ y el testimonio recogido por el bisnieto de Cateura, Pablo Cateura. Los principales diccionarios consultados por orden cronológico son los de Luisa Lacal, *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico* publicado en 1900, el *Diccionario de la música ilustrado* de Jaime Pahissa⁶ y el *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, laudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología* de Domingo Prat de 1934. El resto de los diccionarios consultados que incluyen la voz de Cateura (*Diccionario enciclopédico de la música* de Albert Torrellas (1927?⁷), *Diccionario de la música Labor* de Joaquín Pena e Higinio Anglés (1954) y *Diccionario biográfico de la música* Ricart i Matas (1980) son copias, trabajos conjuntos o resúmenes de

⁵ REY, J. J. y NAVARRO A. *Los instrumentos de púa en España*. Madrid: Alianza, 1993.

⁶ En las bibliotecas españolas de referencia se considera como fecha aproximada de publicación de este *Diccionario de la música ilustrado* 1927. Sin embargo, debido a que en la parte dedicada al Pedalier se dice claramente "El inventor B. Cateura, recientemente fallecido (26 de enero de 1929)", consideramos que es a partir de 1929, este año o el siguiente, la fecha de publicación del mismo.

⁷ Este *Diccionario enciclopédico de la música* (Barcelona : Central Catalana de Publicaciones) adolece del mismo problema que el de Pahissa. La fecha de publicación se considera 1927, sin embargo en la voz "Cateura, Baldomero" se incluye el año de defunción de este, 1929, por lo que también es posterior.

lo publicado en el de Jaime Pahissa. Cateura no aparece en ningún otro diccionario relevante publicado en España hoy, injustamente olvidado.

Luisa Lacal y Domingo Prat fueron, cuando menos, conocidos de Baldomero Cateura tal como atestiguan ellos mismos en sus diccionarios. Luisa Lacal certifica su devoción con la dedicatoria manuscrita a Cateura en un ejemplar de su diccionario⁸ y Prat le describe como “admirado y buen amigo”; ambos dan entusiastas descripciones del inventor en sus diccionarios. Todo ello da especial credibilidad a estas fuentes que podríamos considerar primarias.

Baldomero Cateura. Biografía

Baldomero Cateura nació el 11 de diciembre de 1856 en Palamós (Gerona). Hijo de Antonio Cateura y María Turró, era el mayor de tres hermanos (Baldomero, Santiago y Eladio). Comenzó sus estudios de solfeo con Joan Marull i Badia⁹ que había sido organista de Santa María de la Porta de Palamòs entre 1815 y 1818 y que después se había trasladado a Amer.

A los ocho años empezó a tocar el piano con el profesor Antonio Roger y según Antonio Navarro también armonía en torno a esos años¹⁰. Más tarde dejó el piano por la guitarra recibiendo clases del guitarrista José Pou¹¹. El propio Cateura siguió los estudios de

⁸ "Para Don Baldomero Cateura: tan caballeroso amigo como insigne artista y famoso innovador y para Carmen, su digna esposa, prototipo de la mujer ideal, en quien halla consorcio todo lo sublime. Con un girón del alma de la autora, M^a Luisa Lacál de Bracho. Madrid, 15-7-1915". <http://www.trioassai.com/principal.html>

⁹ Respecto a este dato encontrábamos informaciones erróneas. Según Domingo Prats se trataba de Monseñor Ramón Marull y, según Antonio Navarro y Juan José Rey, Tomás Morull, maestro de capilla de la localidad Santa María del Mar. Después de haber consultado el Archivo Diocesano de Girona y el artículo de Josep M. Marqués “Organistes i mestres de capella de a diòcesi de Girona” (*Anuario Musical*, 54, 1999) sabemos que no había maestro de capilla en una localidad tan pequeña como Palamós, sino que había organista y se llamaba Joan Marull, aunque en la época en la que Cateura comenzaba a estudiar éste ya no estaba en Palamós, sino en Amer a 69 km de Palamòs, a donde había ido propuesto por el abad de dicha localidad, Jaume de Llanza. Antes había sido organista en la iglesia de Sant Joan Baptista desde 1809 y en 1865 tenía 70 años y seguía en Amer.

No tenemos la seguridad de que le diera clases este sacerdote, o que no fuera el único puesto que en la época en que Baldomero era un niño y hasta 1876 era Tomàs Griver i Vidal el organista de Palamòs, cuyo nombre de pila coincide con el aportado por Antonio Navarro y Juan José Rey.

¹⁰ En la parte dedicada a la biografía de Cateura en *Los instrumentos de púa en España* de Juan José Rey y Antonio Navarro (*op. cit.*) también dice que recibió clases de Josep Rodoreda.

¹¹ El *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras* [...] de Domingo Prat (1934) dice “Profesor, guitarrista español. Ejecutante de admirables condiciones, radicado en Barcelona por el año 1870 [...]”.

manera autodidacta con el método de Aguado¹². En 1874 (a los 18 años de edad¹³) descubrió la bandurria, instrumento que llegaría a tocar con gran maestría.

No se conoce la fecha de su traslado a Barcelona desde Palamós. Por los testimonios recogidos por Pablo Cateura deducimos que se fue muy joven a la ciudad condal ya que lo hizo una vez terminados los primeros estudios musicales en Palamòs y suponemos que también una vez finalizada la formación escolar. Una vez allí simultaneó sus primeros trabajos en firmas comerciales con estudios musicales más avanzados. Según el bisnieto de Baldomero, Antonio Cateura no veía con buenos ojos la afición de su hijo por la música hasta que se tranquilizó al ver que Baldomero orientaba su vida profesional hacia el ejercicio de lícitas y lucrativas responsabilidades empresariales alejadas del mundo musical. Desgraciadamente tampoco conocemos la fecha de su boda¹⁴. Baldomero se casó con Carmen Mañé de Urrunzuno, sobrina de Juan Mañé i Flaquer, político y escritor director del *Diario de Barcelona* desde 1865.

Como empresario mercantil su currículum es impresionante: en 1887 se estableció por su cuenta profesionalmente en Barcelona instalando la Agencia de Compagnia Navigazione Generale Italiana y labrándose pronto una buena reputación, por lo que al poco tiempo se hizo representante de varias compañías francesas, inglesas y españolas. En 1900 fue nombrado director de la compañía de seguros Lloyd Internacional, asumiendo más tarde las representaciones de otras compañías de seguros. En el artículo de *El Monitor* se cita como extraordinaria su labor como agente de aduanas, con varias sucursales, y en la conservación y flotamiento de buques. Destaca en la comisión y representación de cereales y harinas “en la que ha conseguido ser casi la acaparadora pues despacha el 90 por 100 de los cereales que entran en Barcelona [...] Para este inusitado movimiento, por lo que se refiere a los cereales, cuenta con la representación de los bancos y las más importantes casas introductoras¹⁵”. Baldomero Cateura tenía instaladas las oficinas en la rambla de Santa Mónica, 5.

¹² Dionisio Tomás Ventura Aguado García (Madrid, 8 de abril de 1784 - Madrid, 20 de diciembre de 1849). Guitarrista y compositor español. Su magisterio es considerado el origen de de las escuelas actuales de guitarra clásica por su sistema didáctico.

¹³ Según Antonio Navarro en *Los instrumentos de púa en España*.

¹⁴ Hemos realizado una revisión en el Arxiu Diocesà del Obispado de Barcelona en las fechas comprendidas entre 1873 y 1885 sin resultados. También hemos hecho una revisión del archivo web del Arxiu Diocesà de Girona http://www.arxiuadg.org/arxiu/inici_credits.php?leng=cat también sin resultados.

¹⁵ *El Monitor*. N° 56 - 5 de enero de 1917

Cateura fue un hombre muy exigente consigo mismo y esta misma exigencia se la trasladaba a las personas más cercanas. Tal como recoge Pablo Cateura, “la educación de sus hijos, además de la educación formal en el colegio, incluía la lectura de textos y su comentario que él mismo realizaba con sus hijos a la sobremesa, amén de otros aspectos educativos. ¡Nada de insulsas charlas o chismes! Por ejemplo, a la hora del café, tomaba un libro y con la familia reunida preguntaba a sus hijos cualquier cosa: quién era el autor, qué denotaba el estilo, preguntas de carácter científico, geográfico, artístico, etc. Se podría decir que, de ese modo, supervisaba e incrementaba la educación que sus hijos iban recibiendo¹⁶”. Esta anécdota ilustra a la perfección el nivel de exigencia en que vivía el propio Cateura. Hombre de carácter y genio vivo, su “tenacidad a veces exasperante¹⁷” no debía de hacer fácil la convivencia familiar. Ahora bien, esta misma personalidad seguramente fue la que le permitió llevar una vida extremadamente activa y brillante en todos los ámbitos. Su actividad profesional y amateur es impresionante y debía de admirar a no pocos. El ya citado artículo de *El Monitor* comienza de la siguiente manera: “La patriarcal figura del señor Cateura inclina el ánimo a la veneración; su majestuosa serenidad, al respeto y cuando habla, su palabra grave, a la admiración. Se observa en nuestro biografiado tal ordenamiento moral y físico que pocos hombres causan una impresión de respeto tan profunda como él. Tan sereno equilibrio es consecuencia de una larga vida metódica [...]”¹⁸.

La vida metódica se hace imprescindible si se aborda una intensa actividad profesional en los aspectos empresarial y musical. Como músico formó un cuarteto de guitarras y bandurrias con Beltrán, Hernández y el maestro Miguel Mas Bargalló¹⁹ como director con quienes actuó en Gerona, Perpignan, Toulouse y todo el mediodía de Francia. Desgraciadamente no hay fechas ni referencia alguna de esta gira. Según la *La Música*

¹⁶ “Anecdótico”. www.trioassai.com/bc_bio.html

¹⁷ “Anecdótico”. www.trioassai.com/bc_bio.html

¹⁸ *El Monitor*, nº 56- 5 de enero de 1917.

¹⁹ Miguel Mas Bargalló. Tarragona, 1846- Barcelona, 1923. “Siendo muy joven se trasladó a Barcelona [...] Fue su profesor de armonía el maestro José Rodoreda [...] y el de piano Juan Baptista Pujol [...] y José Brocá de guitarra. [...] Actuó en Barcelona, Zaragoza y Bilbao, pasando a la capital de Francia donde también logros buenos aplausos. Triunfó luego como director de un conjunto que formaron Baldomero Cateura, Hernández y Beltrán. En el año 1894 fue nombrado profesor de guitarra e instrumentos a púa, en la Escuela Municipal de Música, de Barcelona, cargo que conservó hasta Junio de 1922, fecha en que se retiró para acogerse a los beneficios de la jubilación”p. 197. Diccionario de Domingo Prat.

*Ilustrada*²⁰ Cateura previamente se había trasladado a Madrid para conocer y estudiar “la famosa orquesta de instrumentos de punteo del maestro D. Manuel Mas”. Más tarde fundaron un quinteto pero no se conoce exactamente el nombre de los integrantes. Con él debutaron en París y dieron conciertos en Berlín, Dresde, Viena, Bruselas, Praga, Niza, Montecarlo, etc²¹, volviendo a España 5 años más tarde. También se desconocen las fechas de estos conciertos con el quinteto, aunque creemos que fue en los últimos años de la década de los 70. En los primeros años de los 80 Cateura se traslada a Valencia para conocer a Carlos Terraza, bandurrista que comenzó su carrera profesional alrededor de 1880. *La Música Ilustrada* señala que desde Madrid Cateura se fue “a Valencia atraído por la fama del eminente concertista de bandurria D. Carlos Terraza con quien organizó un quinteto, recorriendo distintas capitales de España y Portugal²²”.

De este último dato sí disponemos de fechas. Gracias a la tesis de Manuel Sancho García sabemos que “Ya en 1883, Terraza y Rocamora, en colaboración con los músicos Cateura, Máñez y Orozco, fundan un quinteto de bandurrias y guitarras bajo la denominación de *El Cid*, de efímera existencia, que centró prioritariamente sus actuaciones en el Teatro Ruzafa²³”. No tenemos la certeza de que esta agrupación saliera de España, aunque Terraza sí organizó otras sociedades con las que salió al extranjero en años venideros. Estas agrupaciones son: el dúo de bandurria y piano compuesto por Carlos Terraza y Joaquín Pallardó (1892) el dúo con el pianista Ramón Carpi (1893 y 1894), el Cuarteto “Terraza”-dos laudes, guitarra y piano- constituido por el propio Carlos Terraza, Francisco Rocamora, Manuel Riera y Miguel Benlloch (1898 y 1900); en 1893 actuó en el Café de París un trío

²⁰ Navarro da la fecha de febrero de 1901 y sin embargo, después de revisado, no encontramos el citado artículo por lo que desconocemos a qué número de la revista se refiere en realidad. Es por esto que cada vez que citemos este artículo de *La Música Ilustrada* remitiremos a la fuente de que ha sido extraído, el libro de Rey y Navarro *Los instrumentos de púa...*

²¹ PAHISSA, J. *Diccionario de la música ilustrado*. Barcelona : Central Catalana de Publicaciones, 1927?. p. 281.

²² REY, J. J. y NAVARRO A. *op. cit.*

²³ SANCHO GARCÍA, M. *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UV/AVAILABLE/TDX-0527104-173400//sancho.pdf, p. 260.

integrado por Carlos Terraza (bandurria), Ramón Casademunt (violoncello) y Joaquín Pallardó (piano). Como podemos ver, Cateura no está nombrado en ninguna de ellas²⁴.

Respecto a la vida de Carlos Terraza sabemos poco, nada más allá de los datos encontrados en la tesis de Manuel Sánchez, lo que no nos ayuda con la reconstrucción de la vida musical de Cateura. En el diccionario titulado *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico* de José Ruiz de Lihory (Valencia, 1903) encontramos que define muy vagamente a este instrumentista de púa. Dice: “Concertista de bandurria del que era gran admirador el maestro Barbieri, autoridad indiscutible en la materia. Actualmente ha realizado una *tournee* artística por las capitales más importantes de España, cosechando honra y provecho”, lo que situamos alrededor del año 1900²⁵, pero en la que no podemos saber si Cateura tomó o no parte. Lo que sí es seguro es que Cateura profesaba una gran admiración a este bandurrista, puesto que lo cita en el prólogo de su libro “Escuela de mandolina española”, a quien considera un bandurrista notable y famoso concertista de esmerada dicción, elevado estilo e inimitable ejecución y premiado en España y el extranjero.

Cateura fue íntimo amigo de Tárrega tal como asegura Domingo Prat, testigo de la amistad, asimismo corroborada por Pablo Cateura. Baldomero era asiduo a los recitales privados con intelectuales y artistas tales como Gabriel Miró o Enrique Granados. Javier Suárez-Pajares también asegura que en estas audiciones íntimas con Tárrega se encontraban músicos como Malats, Casals o el citado compositor²⁶, quienes coincidirían frecuentemente con Cateura en estas tertulias con toda seguridad. Según Prat la amistad entre Tárrega y Cateura fue larga y data por lo menos de finales del siglo XIX. Prat incluso asegura que las primeras obras de Tárrega fueron publicadas en los últimos años del siglo XIX “gracias a los

²⁴ SANCHO GARCÍA, M. *op. cit.*, p. 260. Mientras *La Música Ilustrada* señala que el quinteto en que participa Cateura formado con Terraza sale de España, la tesis de Manuel Sancho cree que centraron sus actuaciones en un local de Valencia. “Durante los siguientes años, Terraza proseguirá su intensa actividad profesional, contratado en el “Café Escocés” y “Café de París” formando parte de diversos conjuntos instrumentales, al tiempo que viaja a Londres y Lisboa donde, según la prensa, obtuvo “una espléndida, [y] calurosa, acogida”. En el periódico *Las provincias* del 19 de junio de 1895 que hemos tenido la oportunidad de consultar no se cita a Cateura en Londres: “Los periódicos de Londres se ocupan de una manera muy lisonjera del cuarteto de artistas valencianos, compuesto por los Sres. Terraza (D. Carlos), bandurrista; Mañez, que toca la guitarra; Riera, el laúd, y Carpi, el piano. Tocan en los círculos y salones más importantes de aquella populosa ciudad, y la buena sociedad se los disputa para que figuren en las fiestas aristocráticas y conciertos más notables que se organizan”.

²⁵ En 1900 este diccionario había sido premiado en los Juegos Florales de “Lo Rat-Penat”, por lo que aunque la fecha de publicación sea posterior, en 1900 era un trabajo finalizado.

²⁶ “Tárrega Eixea, Francisco”. *Diccionario de música española e hispanoamericana*. vol. Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU, 1999-2002. p. 180.

continuados ruegos que le hiciera el buen amigo Cateura. La gavota “María” está dedicada a él²⁷”. Parece que fue a partir de 1900 cuando Tárrega comenzó a realizar reuniones musicales periódicas en su casa en la calle Valencia, 234 de Barcelona los martes y viernes de las 15 a las 20 horas. Éstas tenían lugar también en casa de amigos pero se suspendieron con motivo de la hemiplejía que en 1906 le paralizó el lado derecho, retomándose en 1907. Estas reuniones se llamaban “Audiciones Tárrega” y Cateura era asiduo a ellas. No tenían lugar sólo en casa del guitarrista, sino también en merenderos, bares, locales de asociaciones y en la casa del propio Cateura²⁸ (pasaje de la Merced nº 5) conciertos que se realizaban con la colaboración monetaria de todos los concurrentes. En un programa para una audición el 23 de diciembre a las 9 y media de la noche se señala que tendrá lugar en el “salón de los Sres. Cateura y Cía.” No es de extrañar que su hija Pilar recuerde que en su casa siempre sonaba la música. Estas audiciones se alargaban hasta la madrugada en ocasiones con guitarra, mandolina y también piano, pues parece ser que la mujer de Cateura, Carmen, tocaba admirablemente.

Prat considera a Cateura como uno de los buenos amigos del guitarrista que en más de una ocasión le fueron oportunos. En la fotografía llamada “Audición íntima²⁹” está rodeado de alumnos valencianos entre otras personas, como Cateura -detrás del hombre en primer plano en el centro. Entre 1888 y 1892 Tárrega había vivido en esta ciudad y continuado después su relación con Tónico Tello, Pascual Roch o Francisco Corell, también en la foto. La fotografía es testimonio gráfico y ejemplo de estas audiciones. Según Prat, en una audición en casa de Cateura Tárrega pidió que le dejaran tocar sentado en una silla pequeña como la que utilizaba para el estudio, tal como aparece en la foto. Añadiremos que el hecho de que fuera realizada en Valencia y que Cateura estuviera en la ciudad con los alumnos de Tárrega, además de que en la foto Cateura esté en un lugar preeminente, parece indicativo de una relación cercana entre ambos.

²⁷ PRAT, D. *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, laudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. Buenos Aires : Casa Romero y Fernández, 1934. p.

²⁸ El propio Prat dice que el taller de Cateura estaba en esta dirección en la entrada “Cateura, Baldomero”, y en “Tárrega Eixea, Francisco” habla de su casa en esa misma dirección postal.

²⁹ La fotografía se conserva en la sala Tárrega del Museu de la Ciutat de Vila Real. Está ubicada erróneamente por Prat en su diccionario en el taller de Cateura durante una de las audiciones privadas que se llevaban a cabo, pero en realidad la fotografía fue tomada en Valencia en 1906 por un fotógrafo profesional de la valenciana casa Novelle.

Cateura falleció en Barcelona el 26 de enero de 1929 a la edad de 73 años después de pasar los últimos años de su vida, según Pablo Cateura, “en una postración que en menor o mayor grado le acompañaría hasta el final de sus días. Se encerró cada vez más en la penumbra de su casa, donde tocaba y escribía incesantemente³⁰”. Su bisnieto sitúa el origen de este decaimiento en 1909 con la Semana Trágica de Barcelona, acontecimiento que le llegó a afectar tanto como empresario que la familia pensó en emigrar a América. Pablo Cateura cree que también fue determinante la destrucción del secadero de maderas de la fábrica de pianos, que ardió alrededor de 1919 significando el fin de esta actividad. Estos desgraciados acontecimientos junto a algunos infortunios familiares fueron las causas que desembocaron en el estado depresivo en que se sumió Cateura en los últimos años.

Las aportaciones musicales de Baldomero Cateura

Se desconocen las fechas exactas de fabricación de los instrumentos ideados por Cateura. A partir de los –escasos- datos que manejamos consideramos que Cateura se centra en la construcción de instrumentos a partir de los últimos años de 1800 dejando a un lado su faceta como concertista. Es el momento en que se dedica a la fabricación de la mandolina española, la trípode y el pedalier-Cateura.

Creemos que el primer instrumento que decidió abordar fue la mandolina porque parece más lógico que Cateura mostrase una inclinación más temprana a fabricar un instrumento que él mismo podía tocar con cierta maestría. Rey y Navarro hacen una descripción de una bandurria del Museu de la Música de Barcelona (MDMB 376) fechada en 1887 que sería en realidad una mandolina española debido a que tiene cuerdas sencillas en lugar de las cuerdas dobles típicas de la bandurria. Además este instrumento posee un accesorio para acoplar el trípode modelo Cateura, por lo que podemos pensar que fue alrededor de esta fecha cuando Cateura comenzó a construir sus mandolinas.

La mandolina española y su sujeción: la trípode

La creación de la mandolina española obedece a que la bandurria es considerada por Cateura un instrumento poco adecuado para tocar conjuntamente con otros instrumentos

³⁰ “Anecdótico”. www.trioassai.com/bc_bio.html

debido a sus problemas de afinación. Cateura lo explica en el prólogo a su método de mandolina española:

“Algunos artistas de mérito han elevado en nuestros días los tres instrumentos citados [mandolina milanesa, mandolina napolitano y bandurria] a la categoría de instrumentos de concierto, presentándolos en calidad de solistas artísticamente combinados con el Piano, el Arpa o la Guitarra. No es entre aquellos la Bandurria el que menos condiciones reúne, ni menos recursos ofrece para llenar el fin artístico indicado; sin embargo, a mi juicio, su doble cuerda constituye una imperfección y un inconveniente: deficiencias que desaparecen en la Bandurria a cuerda sencilla, que no otra cosa es, aparte ligeras modificaciones en lo accidental de la forma, la elegantísima Mandolina Española”.

Según parece, Cateura en un viaje a París conoció el mecanismo de la mandolina milanesa y se propuso adaptarla para la música española. La realización de la mandolina española le llevó mucho trabajo y esfuerzo personal además, muy probablemente, de un coste altísimo puesto que, según Pahissa, se construía en Alemania, y, según Pablo Cateura, se ensamblaba en Barcelona. Para su realización se sirvió de la bandurria como base conservando su afinación en seis órdenes porque consideraba que esta afinación era la más conveniente para tocar música popular española, aunque con cuerdas simples en lugar de las cuerdas dobles de la bandurria.

Según el propio Cateura en la introducción a su libro *Escuela de Mandolina Española* la mandolina española es un instrumento de salón que proviene del Laúd de los árabes. Instrumento de punteo tañido con plectro, su hija, la bandurria, continúa utilizándose hoy en España.

La apariencia externa es similar a la de la mandolina milanesa. No se diferencia de la bandurria a excepción del dorso, que en la bandurria es plano y en la mandolina puede tener ambas formas: convexo (como en la milanesa) o plano³¹. Según Antonio Navarro, también hay un ligero cambio de timbre, pero que en definitiva no tiene características diferenciadoras suficientes como para considerarla un instrumento distinto de la bandurria. Según Félix de Santos la diferencia entre la bandurria y la mandolina española es que “la bandurria consta de 12 cuerdas divididas en seis órdenes dobles y la mandolina española consta de seis cuerdas en

³¹ Este dato lo tomamos del propio Cateura en su *Escuela de Mandolina Española* (Barcelona: Juan Ayné. 1898) “Descripción de la mandolina española” (P. 17) y del folleto de la *Escuela...* de Juan Ayné donde se especifican todos los tipos de mandolinas que están a la venta. Distinguen entre mandolinas de concierto convexas con clavijero mecánico (150 ptas.); mandolinas de concierto planas con clavijas de marfil (100 ptas.) y mandolinas de estudio convexas y planas de 60 y 40 pesetas, respectivamente. Agradecemos a Pablo Cateura su amabilidad en prestarnos el citado folleto.

seis órdenes sencillas³²”, aunque unos años antes en el prólogo a su op. 17 (dedicado a Cateura) el mismo De Santos cree que “la mandolina española no sólo es un instrumentos melódico, de tiernos y delicados matices o de pasajes de ejecución, fuerza y bravura, sino que tiene, además, muchísimos efectos que la enaltecen, elevándola a la categoría de instrumento de concierto y de los de primera magnitud [...]”³³. En opinión de Navarro la única justificación para la creación del nuevo instrumento es que en la época las dobles cuerdas de la bandurria no permitían una buena afinación, lo que se consigue más fácilmente con una sola, opinión que también había dado Félix de Santos a principios del siglo XX “No discutiré aquí las ventajas e inconvenientes de estos dos sistemas de encordadura y sólo diré que en mis conciertos uso la mandolina española con cuerdas sencillas por considerar su afinación más perfecta³⁴”.

Ahora bien, para los incondicionales de Cateura es “el instrumento más perfecto que se conoce entre los de su clase³⁵”. Según el folleto publicitario de Juan Ayné la mandolina destaca por sus dulcísimos sonidos que hacían de él “el instrumento favorito de las señoras”. El propio Cateura considera que el timbre se caracteriza por “la frescura y brillantez”, y la “riqueza y calidad de sonidos, el misterio de las notas graves, lo aéreo de las agudas, la dulzura de su cuerda media, sus delicados efectos y la refinadísima coquetería de sus acentos y singular manera de producir música [...]”³⁶.

Según Cateura en su *Escuela de mandolina española* las cuerdas son seis: tres de tripa (prima, segunda, tercera) y tres de seda y metal (cuarta, quinta y sexta también llamadas *bordones*), siendo la prima la más aguda y la sexta la más grave. La invención de la mandolina dio como resultado una familia de cuerda punteada que Cateura quiso constituir en una orquesta de instrumentos españoles a cuerda sencilla: Mandolina en La (tiple, afinada como la bandurria); mandolina en Sol (tiple segunda); lautino u octavilla en Mi (contralto); laúd en La (tenor); laúd en Sol (barítono) y archilaúd en La (bajo).

³² DE SANTOS, F. *Método elemental para mandolina española o bandurria*. Op. 115. Barcelona: Boileau, 2003. p. 4.

³³ DE SANTOS, F. *Doce estudios artísticos y Tres estudios brillantes para mandolina española o bandurria*. Barcelona: Boileau, 1995.

³⁴ DE SANTOS, F. *Método elemental...* op. 115.

³⁵ LACAL, L. *op. cit.*, p. 283.

³⁶ CATEURA, B. *Escuela de Mandolina Española*. Barcelona: Juan Ayné, 1898. P. 18.

La trípode

Para sostener la mandolina mientras se ejecuta Cateura hace, en opinión de Prat, una reinención de la trípode de Aguado (en femenino) que sujeta el instrumento mientras se toca. Félix de Santos en su *Método elemental* recomienda muy eficazmente su uso con el que el instrumento gana en sonoridad y facilita la ejecución al instrumentista. La descripción que Prat hace del trípode está copiada casi literalmente de Lacal, quien dice: “Consta de una primera parte con tres pies que sostienen una columna central. Dentro de ésta va un vástago que, saliendo más o menos, gradúa la altura del instrumento. En su parte superior va una pieza esférica unida a la armadura donde se fija la mandolina. Este mecanismo ingeniosamente articulado permite que el instrumento pueda moverse en todas direcciones, que la sonoridad sea mayor y que la independencia y elegancia del artista sean completas. Se construye de metal, con exquisito arte [...]”³⁷.

Además de las obras escritas para la *Escuela de mandolina española*, Cateura publicó en la editorial Ildefonso Alier una “Colección Cateura” formada por seis series que contenían obras de autores arregladas para piano y mandolina española, excepto la primera serie que creemos que está dedicada a obras de autores contemporáneos a Cateura que fueron escritas para sus instrumentos, ya sea la mandolina española, ya sea el piano. Tal como dice el folleto publicitario de Juan Ayné “Próximamente emprenderemos, bajo la dirección del Sr. Cateura, la publicación de un escogido y extenso repertorio para *Mandolina y el Piano Pedalier*, que no dudamos ha de tener excelente acogida por parte de los profesores, artistas y aficionados”. Las partituras que encontramos son ya en su mayoría de Ildefonso Alier³⁸.

Boileau y Monfort también se dedicará a la edición de obras para mandolina y piano. En una contraportada de esta última editorial encontramos un catálogo de obras escogidas y arregladas para mandolina y piano, aunque no dice nada de la utilización del pedalier Cateura. Se trata de las siguientes colecciones: colección D. de Lahoz, colección M. de Burgos, colección Fígaro y Colección Trovadoresca.

³⁷ LACAL, L. *op. cit.*, p. 548

³⁸ Recordemos que la editorial Juan Ayné pasó a integrarse en Ildefonso Alier en 1911.

La “Escuela de mandolina española” y la “Escuela moderna para mandolina española y bandurria”

Para la mandolina española Cateura escribe un método que titula *Escuela de Mandolina Española* dedicada a la baronesa de Wilson (1898). Aunque según Prat es de 1896, la fecha de la primera publicación es 1898. La reedición de Vidal Llimona y Boceta (ca. 1906) de los *50 preludios basados en pasajes auténticos de autores y artistas célebres* señala que convierte este libro en la 2ª serie de la Escuela de mandolina española, mientras que La colección de *25 preludios y 12 estudios de autores y artistas célebres*, incluida en su *Escuela de Mandolina Española*, se titulará en lo sucesivo 1ª serie³⁹.

Según Navarro, más allá del propio instrumento, la verdadera aportación de Cateura fue la creación de este método, el primero con una cierta solidez perfectamente aplicable a la bandurria e incluso a otros instrumentos de púa españoles. Cateura tuvo gran influencia en Félix de Santos Sebastián (Matapozuelos- Valladolid, 1874- Barcelona, 1946), quien, a su vez, dio madurez a las aportaciones de Cateura y además popularizó gracias a su influencia el uso de la mandolina española y su método con su *Escuela moderna para mandolina española y bandurria* (ca. 1906).

Félix de Santos fue una persona de tesón y facilidad para la música admirables. Nacido en una familia de agricultores casi ciego, en 1886 se trasladan a Barcelona y comienza allí su vida artística. Fue un gran intérprete de violín y mandolina española, además de tocar otros instrumentos. También compositor, director de entidades pedagógicas y de la Orquesta Filarmónica de Mandolinistas fundada por él mismo, fue profesor de instrumentos de púa en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Allí había recibido clases del ilustre Sarasate y del maestro Pedrell entre otros profesores; dirigió agrupaciones en cafés, sociedades, casinos y teatros. El 10 de marzo de 1899 De Santos, profesor de mandolina y bandurria, acude a casa de Cateura para pedirle su método de mandolina. Al oírle tocar su instrumento Cateura le ruega que se dedique a su estudio al notar enormes cualidades en el bandurrista. Le regala una mandolina pidiéndole que le pueda escuchar en algún concierto y menos de dos meses más tarde, el 30 de abril de 1899, da el primer concierto de mandolina española en el teatro

³⁹ En una edición de *Estudios poéticos (Ravina)* de Boileau i Monfort [ca. 1907] se incluye en la propia *Escuela de Mandolina Española* también *Capricho estudio “El Carnaval de Venecia”* para mandolina sola, *Estudio sobre un tema de Petchatscheck*, para mandolina y piano, *Estudio sobre un Motivo Andaluz*, para mandolina y piano y los dos cuadernos de *Estudios poéticos*, el primero sobre Ravina y el segundo sobre Schumann, Mendelsohn, Chopin...) para mandolina y piano.

Novedades obteniendo un enorme éxito y llegando a interpretar ocho obras fuera de programa. Según Antonio Navarro, la fama de Santos fue tan grande que pronto todos los bandurristas habían adoptado el método de mandolina de Cateura.

Félix de Santos alrededor de 1906 mejoró el sistema Cateura con sus conocimientos de violín, sobre todo en la mano izquierda. Editó su *Escuela moderna de la mandolina española o bandurria* que comprende un *Método elemental* op. 115, *Escuela del trémolo: 15 estudios fáciles y progresivos para mandolina española, bandurria o laúd* op. 5; *Escuela de alza-púa: 25 estudios para mandolina española o bandurria*, op. 9; *Escuela del mecanismo. Escalas y arpeggios para mandolina española o bandurria* op. 11, op. 12 y op. 13, *Doce estudios artísticos*, op. 17, dedicado “A mi amigo D. Baldomero Cateura” y *Tres estudios brillantes*, op. 18 para mandolina española o bandurria⁴⁰. Félix de Santos valora el método de Cateura y su propio método considerando que el suyo supera al de Cateura: “Don Baldomero Cateura al publicar su Método de Mandolina Española, dio un gran paso hacia el perfeccionamiento de la escuela de este instrumento. En cuanto al manejo de la púa, estuvo acertadísimo al dar la regla alza-púa [...]. Yo, conociendo como conozco el mecanismo de los instrumentos de arco, de viento y de la guitarra, he ideado la manera de aplicar a la púa todos los preceptos y procedimientos que se practican con el arco en el violín y violoncello; los de la lengua en los instrumentos de viento y los de la mano derecha empleados en la guitarra. Con esta combinación resulta enriquecido de tal modo el manejo de la púa que puedo asegurar, sin temor a equivocarme, que los mandolinistas y bandurristas que sigan mi escuela llegarán a ejecutar con una rapidez y limpieza imposibles de obtener con la escuela antigua de Cateura⁴¹”.

La Lira Orfeo

En 1898 Cateura publica su método y en 1898 o 1900 se promueve la sociedad musical Lira Orfeo en Barcelona de la que Cateura es socio fundador. Orquesta de pulso y

⁴⁰ También *Estudios característicos*. op. 125. Además, escribió *Pequeña gimnasia del mandolinista*. 1er. v., 4o. curso op. 121 (Joaquín Mora. Barcelona. [ca. 1916]), y otros estudios específicos para laúd, pioneros y únicos en su género. Su mejor obra es la dedicada a la mandolina italiana, empero.

⁴¹ Está tomado de *Los instrumentos de púa en España* (p. 91). Buscamos la referencia original pero sin resultados. Creemos que lo debió escribir en algún libro de su *Escuela moderna de mandolina española y bandurria* pero sólo hemos tenido acceso a las reediciones de la Boileau, en ocasiones realizadas a partir de la 3ª edición en vida del autor y, por tanto, no hemos podido conocer la edición primera ni el prólogo original de esta obra.

púa, la Lira Orfeo estaba formada por músicos que tocaban los instrumentos a cuerda sencilla: mandolina española, guitarra, laúd y archilaúd. En el Apéndice del método Cateura incluye un grabado del modelo orquesta de instrumentos a púa de cuerda sencilla en los que se incluyen los instrumentos citados más arriba: Mandolina en La (tiple, afinada como la bandurria); mandolina en Sol (tiple segunda); lautino u octavilla en Mi (contralto); laúd en La (tenor); laúd en Sol (barítono) y archilaúd en La (bajo). También hace una descripción de la proporción óptima de estos instrumentos para formar la orquesta y para formar una agrupación pequeña propone el Cuarteto sencillo compuesto de Mandolina, Lautino, Laúd y Archilaúd. Este tipo de agrupaciones del que será pionero Cateura será continuado por De Santos con su Asociación Filarmónica de Mandolinistas fundada en 1916 y se plasmará definitivamente en 1928 la Orquesta Ibérica. Según Prat, Cateura cedió los instrumentos a púa y la trípode puesto que tanto la mandolina como el aparato que la sostenía ya habían sido contruidos por esa fecha. Aunque la guitarra no está incluida en la orquesta ideada por Cateura todos estos datos nos sugieren que la asociación Lira Orfeo fuera creada a instancias de propio Cateura.

Algunos de los componentes de esta agrupación son el guitarrista Miguel Llobet, director de ésta y uno de los socios fundadores; Domingo Bonet Espasa, profesor de guitarra y compositor catalán amigo de Prat que en 1900 ocupó el cargo de profesor de los instrumentos de púa en esta agrupación⁴²; Mario Palmés Sanfeliu era también socio fundador y oriundo de un pueblo de Barcelona, Navarcles; Pedro Lloret Blanch, guitarrista aficionado nacido en Barcelona en 1874 quien además de ser fundador de la sociedad tuvo a su cargo la cátedra de enseñanza de guitarra. Según Stefano Grondona también formaba parte de la asociación el hermano de Miguel Llobet, Federico Llobet. Gracias a la recuperación del legado de Llobet conocemos algunos detalles de la actividad de esta agrupación⁴³. En este legado se conservan partituras de arreglos del propio Llobet para la Lira Orfeo. La agrupación Nova Lira Orfeo XXI⁴⁴ ha grabado este repertorio que comprende arreglos de obras de Mitjana, Mozart,

⁴² Prat añade que en los años 1902 a 1906 como titular de la clase de guitarra, pero no acabamos de entender bien si se refiere a la citada agrupación. *op. cit.*, p. 61

⁴³ Notas al CD por Grondona. Stefano Grondona y Maria José Montiel, mezzo-soprano; Stefano Grondona y Laura Mondiello, y la colaboración de Nova Lira Orfeo, (Stefano Grondona, Laura Mondiello, Giuseppe Carrer, Roberto Da Barp, Alessandra Novaga, Paolo Bersano) *Homenaje - De Falla, Llobet and their world*. STRADIVARIUS - STR 33660. 2006

⁴⁴ Es agrupación hace un homenaje a la Lira Orfeo original reutilizando su nombre.

Schumann, etc, e incluye obras del propio Llobet⁴⁵. De estas obras dice Javier Suárez-Pajares que es una “Música magnífica, conservada azarosamente [...] y recuperada por fin gracias a este guitarrista [Grondona...] [D]entro del lenguaje nacionalista y en el capítulo de las interpretaciones de la Nova Lira Orfeo -impecables todas y de una exhuberancia tímbrica opulenta y muy bien planificada-, merece especial mención la Granada de Albéniz⁴⁶”

Se conserva una foto de esta agrupación fechada alrededor de 1900 con Miguel Llobet en el centro y a su derecha Baldomero Cateura. Domingo Prat (jovencísimo en la foto) es el joven de pie detrás de Llobet con la mano en el pecho. Creemos que el mandolinista Félix de Santos también está en la foto.

El Pedalier Cateura

El desarrollo histórico de los pedales hasta llegar a los tres pedales estandarizados actuales tiene su origen a principios del siglo XVIII, cuando los primeros pianos usaban un mecanismo manual para accionar los apagadores. En la segunda mitad de siglo, alrededor de 1765 en Alemania, se trata de solventar el problema accionándolos con la rodilla, y pocos años más tarde Adam Beyer en Londres introdujo el pedal. Hasta finales del XIX se probaron maneras muy diferentes de aplicar el pedal, creando dispositivos que en muchas veces eran diseñados para imitar otros instrumentos.

A finales del siglo XIX se puede considerar que se estandarizan los tres pedales aplicados a los pianos de cola, aunque normalmente sólo en los pianos estadounidenses. Pocos fabricantes de pianos europeos incorporaron el pedal sostenuto en sus pianos y podemos decir que incluso hoy los pianos verticales carecen de este pedal.

Cateura construye su sistema de pedales al tiempo que se está dando a nivel mundial un *boom* de fabricación -entre 1870 y la primera guerra mundial- que se acompaña de una intensa investigación. Los descubrimientos, mejoras o inventos de mayor o menor calado que se realizan no trascenderán en el tiempo pero conducirán a la construcción de aparatos como el pedalier o pianos propiamente dichos que serán cuando menos curiosos: teclado transpositor con pedales, piano-arpa, pianos con teclados curvos, etc.

⁴⁵ Mitjana, R., *Seguidillas*; Mozart, W. A. *Menuet* de D. Giovanni; Van Beethoven, L. *Menuet*; Mozart, W. A. *Serenata* de D. Giovanni; Chopin, F. *Prelude*, op. 28 n. 4; Mendelssohn, F. *Romança*; Schumann, R. *Coral*; Schumann, R. *Romance sin palabras*; Mendelssohn, F. *Romance*; Llobet, M. *La Filla del Marxant*; Llobet, M. *L'Anunciació*; Llobet, M. *L'Hostal de la Peyra*; Albéniz, I. *Granada*.

⁴⁶ <http://www.diverdi.com/tienda/detalle.aspx?id=17330> La crítica se refiere más bien a un concierto en directo en Italia.

Los pedales por supuesto no son ajenos a esta investigación. Pedalier es el término francés que equivale a pedalero, es decir, teclado de pedales del órgano y del clave. Pahissa en su diccionario añade “de determinados pianos”. En el Musée de la Musique de París existen, por ejemplo, cuatro pedalier –uno de ellos piano-pedalier- referidos a pedalier con teclas al estilo del órgano, de extensión variable. Uno de ellos es casi contemporáneo del pedalier barcelonés (ca. 1885). El pedalier de Cateura sin embargo sólo afectaba al timbre conseguido por el teclado y los pedales no eran teclas, sino pedales al uso.

Características

Por las investigaciones llevadas a cabo creemos que Cateura construyó en principio sus pianos con el fabricante Luis Izábal y con el constructor Sr. Jiménez en los talleres Stela y Bernareggi de Barcelona, por lo menos en los últimos años del siglo XIX⁴⁷. Cateura formó sociedad con estos señores y crearon la fábrica de la sociedad Cateura, Jiménez e Izábal, presentándose con este nombre en París, y fundando su propio taller de pianos. Desgraciadamente no conocemos las técnicas constructivas que seguían para conseguir los distintos efectos de pedal⁴⁸.

En ocasiones podemos leer “piano-pedalier” o incluso “piano Cateura”, pero esta nomenclatura nos lleva a error. Cateura no inventó un piano, sino un sistema de pedales aplicable a todos los pianos. Lo que ocurre es que Cateura formó su propia fábrica o taller de pianos, por lo que no se limitaba a la construcción del pedalier, sino también del instrumento en sí⁴⁹. Según Cateura⁵⁰ el mecanismo del piano no permitía aprovechar todas las posibilidades tímbricas que ofrece un sistema de cuerdas vibratorias, de ahí la búsqueda de nuevas sonoridades mediante la utilización de pedales.

⁴⁷ Recordemos que Prat considera que el taller de Cateura está en la misma dirección de la propia casa del inventor alrededor de 1907. No sabemos tampoco si en el citado taller se realizaba el pedalier o únicamente las mandolinas y /o la trípode.

⁴⁸ Actualmente no disponemos de ninguna referencia de la localización o existencia de alguno de estos pedalier. La familia no conserva ninguno y en el Museu de la Música de Barcelona tampoco disponen de ningún sistema de pedales Cateura.

⁴⁹ Nos basamos en el artículo de Alfons Fernández de la Reguera “El piano: una indústria potent a la Barcelona de final del XIX i principi del XX” *Catalunya música: Revista musical catalana*, N°. 232, 2004, pags. 30-31 y en el folleto publicitario que muy amablemente nos ha cedido en la consulta Pablo Cateura, donde podemos ver un piano vertical convencional aunque con seis pedales y donde podemos leer “Piano-Pedalier Cateura [...] 3 cuerdas- 7 octavas- Madera palisandro- Cuerdas cruzadas- Marco de hierro”.

⁵⁰ PAHISSA, J. “Pedalier (Piano)”. *op. cit.*, p. 924.

El *pedalier* se compone de los tres pedales ya existentes en los pianos (una-corda, forte y tonal⁵¹) con tres pedales más de su propia invención: sordina, claro y armónico. Estos tres pedales podían graduar su sonido utilizando al mismo tiempo el celeste y el forte. Tal como la propia Luisa Lacal asegura en la entrada dedicada al *pedalier* Cateura, la autora leyó los artículos internacionales que sirvieron como base para su explicación de los tres pedales. Con toda seguridad utilizó *Le Monde Musical* del 30 de septiembre de 1896 como base técnica de su descripción del *pedalier* en el diccionario ya que utiliza los mismos términos: “ligado de octava” que proviene del *lié d’octaves* y la unidad tonal de la evidente “*unité tonale*”. Además, la descripción de los pedales sordina, claro y armónico es muy similar a la del artículo de *Le Monde Musical* de 1900⁵² dedicado “Le Piano Pédalier. Système Cateura”. Es por esto que nos basamos en los artículos originales para su descripción, además de citar textualmente alguno por su claridad explicativa.

El *pedal armónico*, como su propio nombre indica, deja vibrar los armónicos de las cuerdas, tal como hacen los instrumentos de cuerda punteada, incluido el clavecín. Este pedal permite que los armónicos surjan “con una intensidad más grande que en los pedales ordinarios⁵³”. El articulista del 30 de septiembre denomina a la posibilidad de oír los armónicos “variedad tonal” y a la no utilización de los mismos “unidad tonal”. Es un efecto “muy bello que exige una delicadeza extrema del intérprete y el empleo simultáneo de los pedales *celeste* y *forte*. Los sonidos armónicos se producen una octava más aguda que la de los sonidos naturales del piano y [por ello la interpretación] se efectúa una octava más baja de lo que la música está escrita. La extensión de este pedal es de cinco octavas y tres semitonos. El mismo pedal armónico produce otro efecto no menos bello: el ligado de octava que se obtiene de una forma perfecta simplemente bajando dicho pedal después de haber tocado la primera nota que se quiere ligar. De la misma forma se puede hacer el ligado de octava con un acorde entero⁵⁴”.

⁵¹ En la nomenclatura de la época: celeste, fuerte y retención, respectivamente.

⁵² Desgraciadamente no podemos dar la fecha exacta. Se trata de un número de *Le Monde Musical* publicado entre el 14 de abril y el 3 de noviembre de 1900.

⁵³ *Le Monde Musical*. 30 septiembre 1896.

⁵⁴ « Le Piano Pédalier. Système Cateura » *Le Monde Musical*. 1900.

El pedal *sordina* permite la producción de pianísimos casi inaudibles, con un timbre “dulce” y “misterioso”. Se considera que su utilización junto al pedal forte da nuevos recursos al intérprete.

El pedal *claro* permite una intensidad fuerte, al contrario que el pedal anterior, y consigue un sonido brillante que recuerda al del clavecín. Estas características lo hacen especialmente adecuado para interpretar los antiguos clásicos y obras de carácter “religioso, pastoral, épico y en general para todo tipo de música sinfónica, instrumental, dramática y descriptiva. Comprende cinco octavas y tres semitonos desde la nota más grave del teclado⁵⁵”.

El impulso constructor de estos pedales *Le Monde Musical* lo sitúa en la posibilidad de tocar el piano con la sonoridad del clavecín antiguo, pues mucha música antigua estaba escrita para el clavecín, y con el pedalier, el piano actual podría conseguir el timbre y colores propios de los clavecinistas del siglo XVIII. Sin embargo Pahissa considera que el pedalier se creó para disponer de un instrumento acompañante de instrumentos de púa, como la mandolina o la guitarra, buscando en sus efectos sonoros una correspondencia con el instrumento acompañado. Como perfecto conocedor de la cuerda pinzada y, al parecer, de los instrumentos de arco, Cateura consigue con el pedal armónico “nuevos efectos magistrales. El pianista obtiene fácilmente lo que se llama ligado de octava que parecía ser hasta ahora propiedad exclusiva de los instrumentos de arco”. En el folleto publicitario de la Escuela de Mandolina Española también se puede leer: “No cabe desconocer la majestad del piano, ni pueden negarse sus grandes recursos y a superioridad que obtiene sobre la guitarra y el arpa en los pasajes brillantes y de bravura; pero aquellos matices y sonidos de suprema delicadeza que constituyen el principal adorno de la Mandolina Española, sólo hayan su debida relación en otros análogos [...] . [M]erced al reciente invento del *pedalier* Cateura, aplicado al piano, posee éste todos los recursos para matizar y expresar la música, ora llevando al *pianísimo* hasta un grado inverosímil por medio de su pedal sordina, ya variando el timbre en el *pedal claro*, ya produciendo delicadísimos sonidos harmónicos y el *ligado de octava* por medio de otro pedal”.

Además, como veremos más abajo, Cateura escribió obras para combinaciones de sus dos instrumentos: el pedalier y la mandolina, lo que apoya sobre todo esta teoría.

⁵⁵ « Le Piano Pédalier. Système Cateura » *Le Monde Musical*. 1900.

Presentación del pedalier

El entusiasmo de Lacal ya mentado al comienzo de este estudio respecto a este pedalier se ve justificado por la curiosidad y el entusiasmo que efectivamente este invento despertó en París desde su presentación en 1896 en la Exposición del Teatro y de la Música en la que ganó el premio más importante, la medalla de oro. Lacal señala que “atraída por los aplausos de la prensa internacional, sobre todo de la extranjera más científica” fue a Barcelona a estudiar con el inventor las posibilidades de este instrumento.

El debut que tuvo lugar en la citada Exposición se inauguró el 29 de julio de 1896 en el Palacio de la Industria de París y que se prolongó hasta finales de noviembre del mismo año. Esta exposición había tenido lugar con todo el apoyo gubernamental francés y una gran acogida por parte del público. Todos los días había conciertos a las 3 de la tarde y además de los conciertos periódicos (el primer viernes después de la inauguración, el día 7 de agosto, el 14, etc, hasta la última el viernes 20 de noviembre) en que participaba una orquesta, acompañando a cantantes en ocasiones. Son los llamados “Festivales”. La música asimismo estaba representada por la parte dedicada a la fabricación de instrumentos, en que participaron veinticinco expositores. *Le Monde Musical* se hace eco del número de pianos expuestos: cuarenta y ocho pianos de pared y dieciséis pianos de cola.

Le Monde Musical dedica unos párrafos al pedalier Cateura en la página 141 del 30 de agosto, en el del 15 de septiembre y de nuevo el 30 de septiembre en una descripción mucho más entusiasta que en los primeros artículos, entre otras fechas. Los pianos dotados de este pedalier (los pianos-pedalier Cateura) estaban en el Palacio de la Industria y además también se podían examinar desde las 4 a las 6 de la tarde en casa del representante de los constructores, el Sr. Garriga⁵⁶, en la calle Mont-Thabor, 34 de París. Cateura y Cía. fueron los únicos representantes extranjeros en la Exposición.

Las características del pedalier maravillan al articulista de *Le Monde Musical*, quien se dedica a comentar el *systeme Cateura*. El autor considera los tres pedales creados por Cateura son óptimos para dar variedad al sonido del piano y cree que este invento debería popularizarse puesto que favorece la expresión y el colorido del instrumento. Cateura busca la

⁵⁶ Federico J. Garriga escribió dos artículos sobre la fabricación de pianos en *la Ilustración Musical Hispano-Americana* en 1890. El segundo publicado el 15 agosto 1890 habla exclusivamente de la producción en España, que juzga mala, pero no cita a Cateura.

variedad tímbrica, la no unidad tonal. El periodista no escatima en elogios: “La dotación de armónicos al piano puede ser considerada como una gran invención. Se convierte así en el instrumento por excelencia, dulce, poético y tan ideal que no se le podrá comparar ni con la delicadeza de las cajas de música, incluso con las de primera calidad. [...] Podemos anunciar que este sistema despertará la curiosidad universal, el arte musical le deberá la brillante carrera que se prepara; una interpretación incomparable en la que nada se echará de menos⁵⁷”. Concluye con la frase utilizada por Lacal: “será un título nuevo y precioso de la gloria artística española”.

Tanto Luisa Lacal a través de su propia experiencia personal como los articulistas de *Le Monde Musical* insisten en el escaso esfuerzo que la adaptación a este sistema de pedales exige del intérprete a cambio del mundo de enorme variedad de matices, cualidades y gradaciones de sonido que se le abre.

La presentación del pedalier se completó en la Exposición con dos audiciones. La primera tuvo lugar el 9 de septiembre a las 4 de la tarde en el primer piso del Palacio de la Industria. Según *Le Monde Musical* la presentación fue un evento seguido de cerca por el mundo musical contemporáneo: “Casi todos los pianistas estaban ausentes de París en este momento, les será consagrada una nueva audición; pero había mucha gente; muchos fabricantes de instrumentos entre los cuales destacamos los señores G. Lyon, Alphonse Mustel [miembros del jurado] y Burgasser; además de numerosos representantes de la colonia española, y al fin M. Arthur Pougin del *Ménestrel*, los representantes de las Agences Havas, Fournier e Internationale, M. Rigalt, corresponsal de los periódicos españoles en París, el director de *Le Monde Musical*, etc, etc⁵⁸”. El pianista fue Emilio Sabater, antiguo alumno del conservatorio de París.

El señor Izabal, que se encontraba presente en la audición, explicó con detalle a la concurrencia y sobre todo a los fabricantes de pianos la manera en que el sistema de pedales se acopla al piano sin realizar cambios importantes en el instrumento. Él y el Sr. Garriga recibieron elogiosas felicitaciones y se comprometieron a realizar un nuevo concierto que, debido a las obligaciones del pianista en Madrid, sería llevada a cabo por el señor Maurice Desespringalle, pianista de la escuela del maestro Dièmer, quien ya “llevaba varios días

⁵⁷ *Le Monde Musical*, 30 de septiembre de 1896

⁵⁸ “MM. Catéura, Giménez et Izabal de Barcelone” *Le Monde Musical*, 15 de septiembre de 1896

estudiando el sistema Cateura”. Este tuvo lugar de nuevo en el Palacio el 23 de octubre donde de nuevo la presentación tuvo un enorme éxito.

En *Le Monde Musical* del 15 de noviembre Cateura, Jiménez e Izábal aparecen en el palmarés de los premiados con la medalla de oro “la más alta recompensa concedida a los pianos”. Si bien hasta ahora este sistema sólo se aplicaba a los pianos de pared, los constructores, animados por el jurado francés, “han tomado inmediatamente las disposiciones para construir pianos de cola dotados de este sistema”. El objetivo era tener terminados estos pianos para abril de 1897 y presentarlos en La Exposición de Bruselas para darlo a conocer a otros auditorios. Sin embargo Cateura no llegó a presentar su invento en esta exposición. Posiblemente no pudo adaptar su sistema de pedales a un piano de cola en tan poco tiempo, y por lo que parece, no debió de ser capaz de añadir más que la sordina. Es posible que este hecho fuera una de las razones que impidieron la difusión y estandarización de este sistema de pedales en el mundo concertístico.

En 1896 también presentó su sistema de pedales en la III Exposición de Bellas Artes e Industrias artísticas⁵⁹ que tuvo lugar en Barcelona, en un momento del auge modernista en que en Cataluña buscaba la conjunción de arte e industria⁶⁰. El piano pedalier aparece en el Catálogo Ilustrado⁶¹ en la sección dedicada a las Industrias Artísticas, donde es el único instrumento que se presenta. Clasificado en el grupo tercero (según parece, el dedicado a los instrumentos musicales), tiene el nº 1298 del catálogo. Instalado en el Salón de la Reina Regente del Palacio de Bellas Artes, su precio era de 2.500 pesetas. Igual que en París tuvo lugar en Barcelona una audición en el mismo salón el día 6 de mayo para dar a conocer el sistema por la señorita María Luisa Ponsa. Cateura procuró que asistieran al acontecimiento personalidades políticas del momento: el alcalde de Barcelona, Ruis y Badía, y el señor Sánchez de Toledo, Gobernador de la provincia.

⁵⁹ No lo hizo en la siguiente exposición de 1898, error citado en ocasiones.

⁶⁰ El debate arte-industria se veía alentado por la recepción de los avances europeos que se hacían en este sentido gracias a las Exposiciones Internacionales. En 1880 se había organizado en Barcelona ya una Exposición de Artes Decorativas.

⁶¹ *Catálogo ilustrado III Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas*. Ayuntamiento de Barcelona, J. Thomas, s.a. 1896.

En 1900 Cateura volvió a París, esta vez a la Exposición Universal⁶². En la sección española de instrumentos Cateura esta vez estaba acompañado por los hermanos Chassaing de Barcelona que también participaron con dos pianos de cola y 3 de pared. Son los únicos representantes de la fabricación de instrumentos españoles. Por su parte Cateura vuelve a enviar su piano de pared con los seis pedales que ya habían visto en la Exposición de Teatro y Música de 1896 y añade un piano de cola Steinway “provisto de una sordina”, según *Le Monde musical* de 1900. Suponemos que se refiere al pedal sordina del sistema Cateura de que están provistos los pianos de pared. De nuevo el señor Garriga deja su casa en Mont-Thabor en París para que artistas, amateurs y fabricantes de pianos puedan conocer en detalle el sistema de pedales.

Esta vez es Manuel Burgués, íntimo amigo de Cateura, pianista, compositor y director de la Sociedad Barcelonesa de Conciertos, quien toca el piano y lo da a conocer. Incluso *Le Monde Musical* le dedica un retrato en el número en que un articulista explica el funcionamiento y características del piano pedalier de 1900. “M. Burgués toca normalmente este piano en los grandes conciertos en España y nos ha confesado que ahora mismo ya no podría tocar en otro”. Pablo Cateura en el anecdotario⁶³ cuenta un par de sabrosas historias respecto a los dos amigos.

Estas son las exposiciones que sabemos con certeza que Cateura participó con el pedalier. Según Pablo Cateura también había participado en otras presentaciones en España y otros países e incluso “En una de tales representaciones, la regente María Cristina le concedió a D. Baldomero el baronato de los Valles de Orozco, un aspecto de su vida prácticamente desconocido” (seguramente alrededor de 1900), anécdota refrendada en el folleto publicitario del Piano-Pedalier Cateura de Juan Ayné, donde se lee “Piano-Pedalier Cateura. Con real privilegio”.

Repertorio pianístico para el pedalier.

Para conocer las cualidades y funciones del pedalier lo mejor es conocer a qué repertorio se aplicaba. Si dejamos de lado las obras escritas para conjuntos de piano y

⁶² Según el artículo “Arte e Industria en Barcelona de fin de siglo” de Cristina de la Cuesta Marina en la *Revista de Filología Románica* 2002, el señor Ginés Codina i Sert escribió una memoria titulada *El arte y la industria en la Exposición Universal de París de 1900* en la que describía minuciosamente los contenidos de la muestra. <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fli/0212999x/articulos/RFRM0202220221A.PDF>

⁶³ “Anecdotario” www.trioassai.com/bc_bio.html

mandolina, diferenciamos dos grupos: el repertorio ya existente al que se aplica este sistema y las obras compuestas para él.

Si realizamos un repaso del repertorio al que se aplicó este pedal vemos que en la primera audición que tienen lugar en París en 1896 por Emilio Sabater se interpreta la *Fantasia aldeana* de Nollet; *Preludio y Fuga* de Bach; *Wachterlied* de Grieg; *Intermezzo* de Lemaire; *Romanza sin palabras* y *La Primavera* de Mendelssohn; *Serenata* de Albéniz; *Minueto* de Paderewsky y *Al campo* de Godard. El pedal claro se considera especialmente bueno para la interpretación de Bach puesto que recuerda al clavecín y destaca la utilización del pedal armónico en la *Serenata* de Albéniz.

En el segundo concierto ofrecido por Desespringalle el 23 de octubre se repite el *Minueto* de Paderewsky en el que se destaca el uso del pedal armónico. Obra sencilla compuesta al estilo clasicista salvo momentos de virtuosismo propios del pianista virtuoso Ignacy Jan Paderewski (1860-1941). De nuevo la utilización del pedal claro en un preludeo de Bach recibe elogios junto a *Hirondelle*, pieza de clavecín del siglo XVIII de Daquin. Hemos de suponer que, a pesar de que no se menciona en la crítica, se usa este mismo pedal para un *Madrigal* de Lavignac que también se interpreta. De nuevo se interpreta una obra de Benjamin Godard⁶⁴, *Solitude* y se repite *Wachterlied* de Grieg, aunque desconocemos qué pedales se aplicaban en estos casos. La sordina se utiliza en la *Berceuse* de Chopin. Curiosamente es el mismo repertorio con que Luisa Lacal aprende a tocar este sistema de pedales cuando acude a casa del constructor⁶⁵.

Por lo que parece a simple vista, en el repertorio a piano solo el pedalier tenía unos usos muy concretos, como por ejemplo el pedal claro para el repertorio de clavecín y el piano sordina con el que conseguía pianísimos de gran delicadeza, perfectamente adaptables a obras como la *Berceuse* de Chopin. Acerca del uso del pedal armónico, de por sí tan interesante, no podemos saber con exactitud qué efectos se buscaban en el repertorio y dónde se aplicaban exactamente en la partitura.

⁶⁴ Benjamin Godard (París 18 agosto 1849 — Cannes 10 enero 1895). Compositor y profesor, fue nombrado caballero de la Legión de Honor en 1889. Tiene un catálogo bastante extenso de obras.

⁶⁵ Como ella misma señala: “Cuatro sesiones con el erudito inventor le bastaron para conocer el uso de los nuevos pedales y conseguir desconocidos efectos en el preludeo de Bach, en *Hirondelle* de Daquin; en *Berceuse* de Chopin; en *Solitude* de Godard; en *Wachterlied* de Grieg; en el *Menuet* de Paderewsky y en otras obras, ya modernas, ya de los clásicos clavicinistas que florecieron en el s. XVIII”. Luisa Lacal, *op. cit.*, p. 398.

Respecto al repertorio escrito para el pedalier tenemos ejemplos en un concierto del 7 de junio de 1899. Montserrat Sampere, a quien Granados dedica la obra para pedalier Cateura *La Góndola* interpreta esta misma obra en la Sala Estela de Barcelona, muy posiblemente en su estreno, junto al *Minuetto* del mismo compositor también para pedalier Cateura. En el concierto la pianista interpreta en la segunda parte a otros compositores que a buen seguro fueron interpretados con el sistema Cateura como Pessard, Godard, Gounod, Grieg o Bach entre otros.

También en *Le Monde Musical* en el año 1900 se hace eco de un concierto en el gran salón de la sociedad Fomento del Trabajo Nacional en Barcelona donde la pianista A. Aguilar interpretó obras varios compositores en el piano pedalier sistema Cateura, entre los que cita a Pessard⁶⁶, Costa i Nogueras, Granados y Romeu⁶⁷. La única obra que nombra es la de Vicent Costa i Nogueras⁶⁸ de estilo árabe *En el Alcázar*. El hecho de que a continuación el concierto lo continúe Miguel Llobet interpretando a Tárrega y Rubenstein nos sugiere la impronta del señor Cateura. En la serie 1ª de la Colección Cateura se incluye también la obra *En el Alcázar* de Costa y Nogueras y la obra de Granados *Aparición*.

Creemos tener la seguridad de que tanto Costa i Nogueras como Romeu escribieron las obras destinadas al pedalier Cateura, igual que lo hizo Granados, así como el director y compositor Manuel Burgués⁶⁹, con quien según Pablo Cateura, Baldomero tenía una relación muy cercana. En cualquier caso en la 1ª serie de la “Colección Cateura” editada por Ildefonso Alier está dedicada al piano –pedalier Cateura y se nombran las siguiente obras: *La filadora*, de Burgués, *Aparición* de Granados, *En el Alcázar* de Costa Hogueras, *Célebre Vals* de Costa, *Napolitana* de Pons y *Danza mora* de Tárrega. Granados escribió cuatro obras para piano solo con pedalier Cateura y una para voz y piano -pedialer, dos de ellas publicadas en la editorial Juan Ayné: *A la antigua*, *Bourré* y *La Góndola*. Las otras dos obras escritas para

⁶⁶ Se refiere a Emile Pessard, (1843 Paris - 1917 Paris) compositor francés que ganó en 1866 el Gran Premio de Roma y que fue profesor de armonía en el Conservatorio de París.

⁶⁷ Alfredo Romeu, seguramente.

⁶⁸ Vicent Costa i Nogueras (Alcoi, 1852, Barcelona, 1919) Alumno de Joan Baptista Pujol, estudió en París, Stuttgart y Londres. Fue profesor superior de piano del Conservatorio del Liceo y compuso un considerable número de obras para piano, entre las que se encuentran obras pedagógicas.

⁶⁹ Manuel Burgués Juanico nació en Barcelona en 1874 y murió en accidente en el paseo de Gracia en 1945. Según Pablo Cateura, este director y fundador de la Sociedad Barcelonesa de Conciertos realizaba recitales organizados por Cateura, al que le unía una gran amistad. Sin embargo la anécdota referente a la muerte de Burgués no puede ser cierta debido a que Cateura ya había muerto cuando Burgués falleció.

piano *Minuetto* y *Aparición* pertenecen a la editorial Mas y Llobet, mientras que la obra escrita para voz y piano *La boyra* no ha sido publicada hasta hace pocos años.

En el folleto de Juan Ayné del piano-pedallier también se hace publicidad de una colección de piezas para el estudio de los pedales. Incluye *Gavota*, *Berceuse*, *La cajita de música*, *Pastoral*, *Minuetto* y finalmente *Tantum ergo*. No se conocen los autores de estas obras, aunque a simple vista podemos definir sin temor a equivocarnos al estudio de qué pedal estaba destinada cada obra. No encontramos estas obras en el catálogo de la Boileau-Monfort donde se incluye la Colección Cateura de la que hablamos en el párrafo anterior.

En lo que respecta al repertorio escrito para piano-pedallier y mandolina, Cateura, tal como señala el folleto publicitario de Juan Ayné de la Escuela de Mandolina Española, compuso obras para este conjunto, tal como comentábamos más arriba. En los *Seis estudios poéticos* basados en obras de Ravina de la editorial Boileau y Monfort (ca. 1907) se hace un breve comentario sobre las obras arregladas para mandolina y piano, “extenso y variado”, y continúa “En su confección intervino el Maestro. M. Burgués, a quien se debe el magistral arreglo de la parte pianística. 1 de enero de 1907”. Tal como señala Pahissa, para lograr una mayor cohesión entre ambas sonoridades se usa el sistema pedallier, pero sin embargo en la revisión de partituras de mandolina y piano que hemos llevado a cabo no hemos visto anotación alguna a este respecto⁷⁰.

Parece evidente la inmensa e inmediata aceptación que tuvo la mandolina española en la sociedad musical contemporánea. A modo de ejemplo *El Correo Catalán* del 15 de junio de 1914 hace la crítica de un concierto de mandolina española a cargo de Ramón Agustí, quien había sido primer premio de la Academia del “Centro artístico musical” barcelonés. La mandolina se había incluido rápidamente en los planes de estudios de las escuelas musicales dedicadas a los instrumentos de plectro y su estudio se prolongó en el tiempo, tal como atestigua la inclusión de la mandolina española en el Conservatorio del Liceu hasta la LOGSE. El folleto de Juan Ayné dedicado a la Escuela de Mandolina Española considera que es un instrumento que “tanta boga ha alcanzado e estos últimos tiempos”. Como ya se ha

⁷⁰ No se ha podido revisar la “colección Cateura” editada por Ildefonso Alier. Se ha revisado partituras de la editorial Fortea y de Boileau-Monfort.

comentado más arriba, hoy no se considera que el instrumento tenga unas características diferenciadoras suficientes como para considerarlo un instrumento distinto de la bandurria.

El pedalier es, por otro lado, fruto de la expansión que la fabricación de pianos estaba teniendo en todo el mundo y en concreto en Barcelona. Aunque había otras ciudades españolas que también tenían fábricas de pianos como Madrid o Sevilla, la ciudad condal fue la que tuvo una mayor expansión en el ámbito pianístico fruto del desarrollo industrial y del crecimiento y aumento del poder adquisitivo de la clase burguesa. Entre el año 1900 y 1929 había como mínimo 15 fabricantes en activo en Barcelona. Los más importantes fueron Bernareggi, Chaissaigne y Cussó y, entre los fabricantes de menor relevancia, Pau Izábal, Luis Izábal, Ribalta, Corominas y el propio Cateura entre otros.

Al mismo tiempo que crecía la clase burguesa y la industria en la Barcelona de cambio de siglo también se daba una expansión de la actividad musical. El interés musical se ampliaba a los ámbitos instrumentales y sinfónicos, las sociedades musicales con diferentes fines e intereses se multiplicaban, la demanda de música de salón crecía igualmente. Todo ello tenía lugar no sólo en Cataluña: en el resto de España y principalmente en Madrid se daba este mismo fenómeno. Es en este ambiente donde Cateura desempeña su labor musical.

En un mundo actual en que la especialización es un valor en alza observamos con admiración el trabajo de Baldomero Cateura y de hombres contemporáneos a él que simultaneaban con mayor o menor éxito empresas tan diferentes como el mundo empresarial y la música. Cateura aprovechó al máximo las oportunidades empresariales y musicales que le brindó su larga vida, realizada, tal como atestigua su legado, con inteligencia y tesón.