

APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN A LA DIDÁCTICA Y PEDAGOGÍA DEL VIOLONCHELO ESPAÑOL

MARTA C. ASENSI CANET - ANA M. BOTELLA NICOLÁS
(Universitat de València, España)

Resumen:

En este artículo se da a conocer la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal (1889-1972), una de las personalidades más importantes de la música española de la primera mitad del s. XX. En la actualidad, no existe información ni documentación relevante acerca de este gran violonchelista español. A través de esta investigación puede conocerse, por primera vez en la historia de la música, la vida y obra del maestro Casaux. Además se saca a la luz su aportación a la didáctica del violonchelo en España y se analiza su sistema psico-anatómico que sin duda marcó un antes y un después en la enseñanza del instrumento.

Palabras clave: Musicología, análisis musical, violonchelo, historia de la música española, didáctica.

APPROACH TO PERSON OF JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX AND THEIR CONTRIBUTION TO THE TEACHING OF SPANISH CELLO

Abstract:

This article discloses the figure of Juan Antonio Ruiz-Casaux and Lopez de Carvajal (1889-1972), one of the most important personalities of the Spanish music of the first half of the s. XX. At present, there is no relevant information or documentation on this great Spanish cellist. Through this research it can be known, for the first time in the history of music, life and work of the master Casaux. In addition it draws his contribution to the teaching of the cello in Spain and psycho-anatomical system that certainly marked a before and after in teaching the instrument is analysed.

Key words: Musicology, musical analysis, cello, history of Spanish music, teaching music.

* * *

Introducción

Este trabajo gira en torno a la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal (1889-1972)¹, insigne violonchelista gaditano de ascendencia francesa², que merece un reconocimiento por su intensa y extensa labor realizada en España en favor de la música. Cabe destacar su aportación y evolución en la pedagogía del violonchelo y de la enseñanza musical, su implicación como concertista en el desarrollo de la música de cámara y sus composiciones. También su tenacidad en la recuperación del Patrimonio Nacional en lo referente a los Stradivarius del Palacio Real de Madrid, así como su contribución y participación en las actividades y costumbres socio-culturales españolas de la primera mitad del s. XX.

Puede afirmarse que Casaux fue sin duda una de las personalidades más importantes de la historia de la música española en la primera mitad del s. XX. Entre los hechos que lo evidencian puede destacarse: su labor como Jefe de Sección del Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid, cargo que le llevó a conocer los instrumentos de Palacio y a encontrar la viola Stradivarius (apodada Ruiz-Casaux) tras dedicar 30 años de su vida a intentar recuperarla, comportando importantes consecuencias-histórico-sociales. También su contribución en la música de cámara consiguiendo que la Agrupación Nacional estuviera financiada por el Ministerio. Y por otro lado, su sistema psico-anatómico y las innovaciones sobre la técnica del violonchelo que instruyó, creando la primera escuela sólida del violonchelo.

El motivo por el que se pretende destacar la figura de Casaux es porque resulta ser un personaje prácticamente desconocido a día de hoy, a pesar de que su labor tuvo una enorme repercusión en España. No es de extrañar que siga en el anonimato dado que la búsqueda y recopilación de información de hace más de cien años no es tarea fácil, lo que lleva a perder el interés por conocer su figura.

Las dificultades encontradas a la hora de ampliar conocimientos sobre este gran violonchelista nos han llevado a recurrir a familiares y personas que convivieron o le conocieron personalmente, ya que apenas existe información sobre él y sus obras. Ha sido su hija Mary Ruiz-Casaux y Bazo quien nos ha abierto las puertas de su casa y facilitado todo tipo de documentos, así como recuerdos intensamente vividos junto a su padre. Afortunadamente Casaux tenía la costumbre de guardar cuidadosamente todo aquello que escribía, de esta manera se han podido consultar todas sus anotaciones, pensamientos, curiosidades, manuscritos y un sinfín de

¹ En adelante Casaux que es como se le conoce.

² El apellido Casaux pertenece a su madre que era gaditana con ascendencia francesa, al dedicarse a la música unió los dos apellidos Ruiz-Casaux.

planteamientos. Por lo tanto, todo lo que se presenta en este trabajo es completamente inédito hasta la fecha.

Vida de Juan Antonio Ruiz-Casaux

Inicios musicales

Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal se dedicó, desde los primeros años de su existencia, a la música. Nació el 23 de diciembre de 1889 en San Fernando (Cádiz) -lugar del destino militar de su padre, Juan Antonio Ruiz y López de Carvajal, Almirante de la Armada-. En 1898 inicia los estudios de violín con Antonio Rabay en Cartagena. En 1899 se examina de los tres primeros cursos de violín y de solfeo en el Conservatorio de San Fernando con calificaciones de sobresaliente y en 1900 de cuarto de violín con las mismas notas. Al mismo tiempo compagina los estudios musicales con los obligatorios en el Instituto de Cádiz, y se prepara para el ingreso en la Academia de la Armada. Según Mary Casaux: “mi padre empezó a estudiar en la Marina siendo un niño. Lo quiso mi abuelo que era almirante, y Jefe del arsenal La Carraca, situado en San Fernando, (Cádiz). Mi abuelo, al que no conocí, al parecer, era un gran músico”³.

Entre 1900 y 1901, el joven Casaux varía su orientación instrumental y elige el violonchelo. Conoce al mecenas y destacado violonchelista gaditano Salvador Viniegra⁴, que tutela sus estudios en la Academia Santa Cecilia de Cádiz, fundada por el propio Viniegra. Casaux se presenta a un certamen literario-musical que se celebraba en Cádiz y consigue el primer premio, decantándose decidida y claramente hacia la música. En casa de Viniegra, conoce al violonchelista polaco Víctor Mirecki⁵, quien descubre inmediatamente el talento musical del joven Casaux y le aconseja que se desplace a Madrid para perfeccionar sus estudios. Cuenta su hija en la entrevista realizada:

“Viniegra, que había sido violonchelista, trabajaba en su casa y allí empezó a dar clases de cello a mi padre. En un momento dado llamó a mi abuelo para decirle que Juan dejara la marina, puesto que, en su opinión, el chico

³ Palabras extraídas de la entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

⁴ Salvador Viniegra y Lasso de la Vega (Cádiz 1862-Madrid 1915). Notable violonchelista e importante mecenas de las artes, especialmente de la música.

⁵ Víctor Alexander Marie Mirecki Larramat. Violonchelista de origen franco-polaco, nacido en la villa de Tarbes (Hautes-Pyrénées, Francia) 1847 y fallecido en Madrid en 1921. Fue profesor de violonchelo en el Real Conservatorio de Música de Madrid.

era un violonchelista nato. Esto sucedía a sus nueve años, luego se vino a Madrid”⁶.

Siguiendo los consejos de Mirecki, Casaux se traslada a Madrid en 1902 y empieza a estudiar violonchelo con el propio maestro polaco. Tan impresionado queda Mirecki ante la extraordinaria calidad musical del alumno, que no solamente consigue que se traslade a la capital, sino que le acoge en su propia casa, considerándolo su alumno predilecto. Antes de su partida a Madrid, a los 13 años, había dado su primer concierto en Cádiz. También estudia solfeo con José Reventós y Truch, cursando al mismo tiempo, armonía y el resto de asignaturas en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, situado en aquellos momentos en el Teatro Real de Madrid.

En 1908 termina los estudios oficiales obteniendo el Premio Extraordinario Bernardel, consistente en un violonchelo donado por el *luthier* parisino León Bernardel. Al tiempo que cumplía con sus estudios daba comienzo a su carrera concertística, fundando ese mismo año junto con Telmo Vela, el *Cuarteto Vela*. Bajo la supervisión de Jesús de Monasterio⁷, con quien estudiaba música de cámara en su cátedra de Madrid, el cuarteto realizó una intensa e importante labor musical, siendo calificada de muy exitosa por los mejores columnistas del momento y melómanos entendidos.

En 1909, la Reina Doña María Cristina y la Infanta Isabel le conceden una beca para perfeccionar sus estudios en París durante un año, recibiendo esta noticia en Portugal, donde se encuentra ofreciendo numerosos conciertos.

Se traslada a París en 1910 y amplía su formación realizando los siguientes estudios: perfeccionamiento del violonchelo y su pedagogía bajo la dirección de A. Cros Saint-Auge y André Hekking; música de cámara del siglo XVIII, con instrumentos originales, con Casadesus; composición con Leo Sachs; especialización en música de cámara con Piere Marsik; estudio teórico y práctico de la construcción y restauración de los instrumentos de arco, basado en las antiguas escuelas italianas, bajo la dirección de León Bernardel. Añade Mary:

⁶ Palabras extraídas de la entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

⁷ Jesús de Monasterio (1836-1903). Es uno de los mayores representantes de la escuela violinística española. Como notable profesor formó a los violinistas más destacados de España de principios del s. XX. En 1887 se creó para él en el Real Conservatorio de Música de Madrid la cátedra de Violín y la de Música de Cámara. A sus clases solamente tenían acceso los alumnos más brillantes. Entre los violonchelistas que pasaron por sus manos en el aula de música de cámara destacan Juan Ruiz-Casaux y Pablo Casals.

“Mi padre fue a estudiar a París becado por la Reina María Cristina. Allí coincidió con Gaspar Cassadó, algo más joven que él. Otros, como Rubinstein y Manuel Quiroga, se alojaban incluso en la misma pensión. Enric Casals, que era un grandísimo músico, trabajó también en París, tengo fotografías de Enric Casals con mi padre. Tenían muy buena amistad”⁸.

Su trayectoria como concertista: música de cámara

Se puede presentar al maestro Casaux, entre sus otras variadas facetas artísticas, como pionero de la música de cámara tanto a nivel nacional como internacional. Fue el precursor de una formación estable denominada *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, subvencionada por el Gobierno Español. Este conjunto camerístico ofreció, durante 15 años, conciertos por toda la geografía europea.

Pero Casaux no solamente se dedicó a promocionar y dar a conocer la música de cámara por doquier sino que, al tiempo, destacaba sobremanera como solista de orquesta. Lo mismo actuaba como concertista al frente de orquestas sinfónicas nacionales e internacionales interpretando conciertos característicos del repertorio violonchelístico, como también lo hacía compartiendo escenario con otros solistas que eran, a su vez, los intérpretes más representativos del panorama instrumental del país y compañeros de Casaux de música de cámara. Como lo eran, en este sentido, Enrique Iniesta (violín) o Enrique Aroca (piano). Juntos interpretaban obras como el *Doble concierto* de Brahms o el *Triple concierto* de Beethoven. La Tabla 1 ejemplifica estos conciertos:

1908-1909	<i>Cuarteto Vela</i> , formación creada por Jesús de Monasterio desde el aula de música de cámara del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.
1910-1911	Durante su estancia en París desarrolla una amplia actividad profesional iniciándola con la obtención de la plaza, por oposición como solista, en la <i>Société des Concerts Schiari</i> con la que trabajó durante varios años ofreciendo conciertos por Francia, Alemania y Bélgica presentando, al mismo tiempo, su especialidad camerística junto a Ch. de Briot, Ritter, Crout y Brun.

⁸ Entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

1912-1914	Se trasladó a Portugal donde obtuvo contratos importantes, manteniendo una intensa labor concertística. Colaboró con notables músicos como Rey Colaço, Forsini y otros. Fundó junto con el musicólogo Moreira de Sa, una Sociedad de Música de Cámara en Oporto, desarrollando un encomiable trabajo con el cuarteto que formaron juntos durante los años 1913-1914, alternando esta actividad con la de solista en Oporto, Lisboa, París y Madrid. Los éxitos obtenidos, -tanto con el cuarteto así como solista llevando a cabo numerosos conciertos en el Salón de Manuel Passos y otros locales-, determinaron la reconocida fama de la que disfrutó y gozó en Portugal. Añade Mary: “Estas tres capitales, París, Lisboa y Madrid, tienen gran importancia en la trayectoria musical de mi padre. En general, los músicos españoles iban tanto a Lisboa, como a París o Madrid” ⁹ .
1915	En 1915 Fernández Arbós le ofreció la plaza de solista en la <i>Orquesta Sinfónica de Madrid</i> , consagrándose como concertista tras el estreno del <i>Don Quijote</i> de R. Strauss en el Teatro Real de Madrid el día 2 de abril de 1916. Interpretó esta famosísima obra que constituirá, a partir de este festejado estreno, la piedra angular de su amplísimo repertorio y de su sensibilidad interpretativa dada la belleza y dificultad de la misma.
1916-1917	<p>Casaux llegó a interpretar el <i>Don Quijote</i> de R. Strauss nada menos que 17 veces en 1916 en ciudades tan distintas como Madrid, Sevilla, San Fernando, Cádiz, Oviedo, Vigo, Zaragoza, Valladolid, San Sebastián, Murcia, Alicante, Valencia, Barcelona, Gerona y particularmente en Madrid¹⁰. Estando acompañado prácticamente, en todas las ocasiones, por la <i>Orquesta Sinfónica de Madrid</i> teniendo como director a Fernández Arbós. Habitualmente Casaux solía interpretar el <i>Quijote</i> con E. Escobar como viola solista, aunque en alguna ocasión lo hizo con M. Montano. En total llegó a interpretarlo 26 veces entre 1916-17, incluso días seguidos (Oviedo y Zaragoza).</p> <p>Constituye el <i>Trio de Cámara</i> o <i>Trio Cubiles</i> en 1916. Casaux (cello), José Cubiles (piano) y Fermín F. Ortiz (violín), con el que realizará varias giras por el norte y levante de España¹¹. Llevando a cabo, a la vez, una gira con el cuarteto que había formado Arbós, Vianna da Mota y Francés.</p>

⁹ Entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

¹⁰ Los conciertos del año 1916 son los días 13, 25, 28 y 30 de abril; 6, 7, 17, 24 y 25 de mayo; 11 de junio, 23 de septiembre, 13 de octubre, 30 de septiembre, 14,18, 21 y 28 de octubre.

¹¹ Los conciertos del año 1917 son los días 9, 10, 12, 13, 16, 19, 22 y 23 de enero; 22 de marzo, 27 y 28 de noviembre.

	Resultó muy interesante y destacable la interpretación que efectuó en San Sebastián con la <i>Orquesta del Gran Casino del Triple concierto</i> de Beethoven, el día 27 de septiembre de 1917, con Bordas y Cubiles.
1918	También interpretó como concertista obras como el <i>Kol Nidrei</i> de M. Bruch, las <i>Variaciones Sinfónicas para violonchelo y orquesta</i> de Boëllmann, o el <i>Concierto en La menor</i> de C. Saint-Saëns, en julio de 1918 ¹² . Se constituye el <i>Cuarteto Arbós</i> ¹³ , formado por Enrique Fernández Arbós (Violín), Julio Francés (Viola), Vianna da Motta (Piano), Casaux (<i>cello</i>), y el <i>Trío Costa-Terán-Casaux</i> . ¹⁴ , Francisco Costa (violín), Tomás Terán (piano) y Casaux (<i>cello</i>), realizando giras por toda España.
1919	Ofrece el <i>Don Quijote</i> , en Lisboa, bajo la dirección de Vianna da Motta y aunque ya había logrado merecida fama, su impresionante interpretación le elevó a lo más alto en el mundo musical ¹⁵ .
1921	Colabora con el <i>Quinteto Madrid</i> compuesto por: Joaquín Turina (piano), Julio Francés (1º violín), Odón González (2º violín), Conrado del Campo (viola) ¹⁶ . Por otro lado, el intento de formar la <i>Sociedad Nacional de Música de Cámara</i> fracasa por motivos ajenos a los interesados.
1923	Realiza varias actuaciones, como solista, con la <i>Ópera di Cámara Ottein-Craibbé</i> ¹⁷ .
1924	Participa con el <i>Cuarteto Wedding</i> .
1925	Actuó con el <i>Cuarteto Zimmer</i> de Bruselas formado por Albert Zimmer (1er violín), Frederic Ghigo (2º violín), Louis Baroen (viola), Jacques Gaillard (violonchelo), y Juan Ruiz-Casaux (violonchelo), interpretando el <i>Quinteto en Do M</i> de F. Schubert para dos chelos ¹⁸ .

¹² Los conciertos del año 1918 son los días 20 y 24 de julio.

¹³ Año 1918: días 25, 26, 27, 28, 30, 31 de enero; 2, 4, 5, 7, 9, 11, 13, 18, 19, 21 y 22 de febrero.

¹⁴ Año 1918: días 5, 11, 12, 16, 20, 24, 25, 27 y 31 de mayo; 2, 3, 4, 5, 6, 15 y 16 de junio.

¹⁵ Concierto realizado el día 18 de mayo de 1919.

¹⁶ El concierto es el día 3 de enero de 1921. El violonchelista habitual del *Quinteto Madrid* es Luis Villa, “al que sustituye Casaux debido a su enfermedad” según explica el programa de concierto.

¹⁷ Los conciertos son los días 17, 21, 23, 24 y 27 de abril de 1923.

¹⁸ El concierto es el día 4 de diciembre de 1925.

	Vuelve a interpretar una vez más el <i>Don Quijote</i> de R. Strauss, con la <i>Orquesta Sinfónica de Madrid</i> , pero en esta insólita ocasión bajo la dirección del propio compositor.
1927	Forma parte del <i>Quinteto de Unión Radio</i> de Madrid con: Julio Francés (violín 1º), José Outumuro (violín 2º), Conrado del Campo (viola), Casaux (chelo) y José Mª Franco (piano) ¹⁹ .
1929	Colabora con el <i>Cuarteto Milanés</i> constituido por: Pedro Meroño (violín 1º), Francisco Cruz (2º violín), John Milanés (viola), Carlos Baena (chelo), con el fin de interpretar quintetos de F. Schubert para dos violonchelos ²⁰ .
1930	Colabora con el <i>Quinteto de Unión Radio</i> ²¹ y con la <i>Agrupación Unión Radio</i> ²² .
1932-1936	En 1932 Casaux sigue realizando conciertos del <i>Don Quijote</i> de R. Strauss con Monte (viola) y Corvino (violín) ²³ .
	Se presenta el <i>Trío Hispano-Húngaro</i> ²⁴ . Enrique Iniesta (violín), Fernando Ember (piano) y Casaux (<i>cello</i>). A la vez solían ofrecer actuaciones dobles, con el concertista José Mª Franco (pianista), es decir, compartían duetos (<i>cello-piano</i> // <i>violín-piano</i>) con Franco por un lado y por otro lo hacían como concertistas en orquestas sinfónicas, llevando a efecto obras como el <i>Doble concierto</i> de J. Brahms para <i>cello</i> y violín, siendo Casaux e Iniesta únicos intérpretes ²⁵ .
	En 1935 funda el <i>Cuarteto de cuerda</i> con: Conrado del Campo (viola), Juan Ruiz Casaux (violonchelo), Francisco Cruz (violín), John Milanés (violín) ²⁶ .
	Se instituye en Alemania, el <i>Grupo de Música Antigua</i> compuesto por: Juan Ruiz Casaux (<i>cello</i> o <i>viola da Gamba</i>), Karin Maske (<i>violine</i>), Wilhem Maske (<i>violine</i>), Ilse v. Winterfeld (<i>cémbalo</i>) en 1935 ²⁷ .

¹⁹ Concierto realizado el día 10 de octubre de 1927.

²⁰ Concierto realizado el día 27 de abril de 1929.

²¹ Mismos componentes del *Quinteto de Unión Radio* (citados en el año 1927 de esta tabla); pero en esta ocasión con Ignacio M. Tomé como 2º violín. Concierto realizado el día 21 de abril de 1930.

²² Agrupación formada por los mismos componentes del *Quinteto de Unión Radio*, con el añadido del contrabajista Lucio González. Concierto realizado el día 9 junio 1930.

²³ Concierto realizado el 16 de diciembre de 1932.

²⁴ La frecuencia de los conciertos realizados entre 1932-36 fue muy intensa, como ejemplo citaré algunos conciertos realizados en 1933 los días: 7, 19 y 28 de abril, 18, 28 y 30 de octubre, 13 de diciembre, etc.

²⁵ Interpretaciones del *Doble concierto* de Brahms por Casaux e Iniesta fueron los días 15 y 20 de diciembre de 1933 y el día 3 de noviembre de 1934.

²⁶ Concierto realizado el día 18 febrero de 1935.

²⁷ Concierto realizado el día 26 de abril.

<p>1939-1954</p>	<p>En 1939 funda la <i>Agrupación Nacional de Música de Cámara</i>, patrocinada con una subvención oficial que Casaux gestionó y obtuvo. Se trataba de un quinteto con piano que actuaba, entre otros sitios, en la sala del Conservatorio de la calle San Bernardo nº 44 cada quince días los fines de semana. En verano, el gerente les organizaba un mes de conciertos por Europa. Durante algunos años también actuaron en el Palacio Real de Madrid, momento que detallaré más adelante.</p> <p>Casaux, con el tiempo, fue dejando la agrupación por falta de entendimiento entre sus componentes y por carencia de tiempo en 1954. Más tarde fundaría el <i>Quinteto Casaux</i> con otros profesionales tocando en Palacio.</p> <p>En 1945 Casaux e Iniesta ofrecerán el <i>Doble concierto</i> de J. Brahms hasta tres veces pero, en esta ocasión, como miembros de la <i>Agrupación Nacional de Música de Cámara</i>²⁸.</p> <p>Paralelamente siguió realizando giras nacionales e internacionales interpretando el <i>Don Quijote</i> de R. Strauss en diferentes orquestas, ciudades (Barcelona, Lisboa, Madrid y Valencia) e incluso en días seguidos²⁹.</p>
<p>1951</p>	<p>Se funda la Sociedad Española de Música de Cámara. Se trata de una entidad privada constituida por un grupo de amigos, entre ellos Casaux, melómanos muy aficionados a la música de cámara, como socios de la misma. Mary Casaux añade: “La base de esta Sociedad era la Agrupación Nacional, que durante varios años tuvo programación en el teatrillo de San Bernardo 44, con muy buena sonoridad y ahora convertido en la escuela de canto, por lo que se hicieron muchos conciertos de cámara. Estos conciertos estaban apoyados por los infantes S.A.R.³⁰. D. José Eugenio y D. Luis de Borbón, reconocidos melómanos, tíos del actual Rey Don Juan Carlos de Borbón. D. José Eugenio era el Presidente de Honor³¹”.</p>
<p>1958</p>	<p>Continúa realizando conciertos como concertista en orquestas sinfónicas. <i>Concierto en La menor para violonchelo y orquesta op. 129</i> de R. Schumann (26 Mayo 1958) Málaga. Director: Pedro Gutiérrez Lapuente y recitales como solista en cámara.</p>

²⁸ Interpretaciones del *Doble concierto* de Brahms fueron los días 12, 19 y 28 de marzo de 1945.

²⁹ Conciertos realizados los días: 13, 14 y 15 de noviembre de 1941; 10 y 13 de abril, 1 y 8 de mayo de 1944; 15,16 y 17 de noviembre de 1946; 6 de octubre de 1947. Existe un error en el periódico *Hoja del Lunes*, Madrid (8-mayo-1944). Los conciertos realizados en mayo son interpretados por la *Orquesta Nacional de Madrid*, no de Lisboa.

³⁰ Su Alteza Real.

³¹ Entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

Según Javier Suárez³², se conocen grabaciones de Casaux desde el año 1950. Y así dice al respecto: “se tiene constancia de que en 1950 Casaux había grabado varios discos en la empresa Columbia de San Sebastián con cuartetos de Conrado del Campo, Arriaga, de Julio Gómez o Turina, [...] donde fácilmente puede advertirse su estilo interpretativo”. En realidad, no solamente existen grabaciones de música de cámara de Casaux en 1950, sino que las hay desde 1947 por la empresa Columbia como puede verse en los documentos de Casaux que hemos manejado. Además, desde 1940 existen grabaciones de conciertos que se ofrecían por la radio, en diferido.

Las interpretaciones más destacables que ofreció el concertista Casaux fueron, sin duda, las del poema sinfónico *Don Quijote op. 35* de R. Strauss, entre los años 1916-1919, y 1941-1946. Estos conciertos se realizaron con diferentes orquestas³³ por toda la geografía española y por el extranjero, especialmente en Portugal, país que solía frecuentar ofreciendo numerosos recitales. Sin embargo su actuación más celebrada fue la realizada el 9 de marzo de 1925 bajo la dirección del propio R. Strauss, con la *Orquesta Sinfónica de Madrid* en el Teatro Real.

En realidad, Casaux fue un excelente concertista desde su juventud. Lo confirman las numerosas crónicas de prensa -imposible citarlas todas por su cantidad- sobre sus interpretaciones. Son críticas muy positivas donde puede apreciarse el respeto mostrado tanto por parte de la prensa como del público asistente.

A continuación, se muestran tres crónicas de prensa referidas a interpretaciones del *D. Quijote* de R. Strauss. La primera, bajo la batuta de Fernández Arbós, con la *Sinfónica de Madrid* (13-10-1919) en el Teatro Real, publicada en el periódico *ABC* el día 20 de octubre de 1919, firmada por Tristán. La segunda con la *Orquesta Nacional* en Lisboa y el maestro Pérez Casas de director, rubricada por Joaquín Rodrigo en *El pueblo de Madrid*, el 27 de abril de 1944. Y la tercera con la *Orquesta Nacional* y Pérez Casas (1-5-1944) en el Palacio de la Música de Madrid, publicada en el periódico *YA* el 3 de mayo de 1944 y firmada por José María Franco:

(1ª) “El violoncello solista, que tan importante papel juega en el poema de Strauss, tuvo en Ruiz Casaux un intérprete excepcional, estupendo merecedor de los más fervorosos y entusiastas aplausos. Dijo, expresó y sollozó Casaux con pasión extraordinaria, con preciosa sonoridad y con

³² SUÁREZ, A., 2001: 447.

³³ Ejemplo de algunas orquestas en las que Casaux interpretó el *D. Quijote* de R. Strauss: *Orquesta Municipal de Barcelona* (días 13, 14, 15 de noviembre de 1941), *Orquesta Nacional de Madrid* en Lisboa y Madrid (días 10 y 13 de abril, 1 y 8 de mayo de 1944 respectivamente), *Orquesta Municipal de Valencia* (días 15, 16, 17 de noviembre de 1946), entre otras.

afinación impecable. Es todo un artistazo el joven violonchelista, a quien ayer se tributó una ovación tan grande como merecida”³⁴.

(2ª) “[...] entre aplausos de salutación aparece Juan Casaux. Casaux es, sin duda, el violonchelista extranjero más conocido en Portugal; allí ha vivido grandes temporadas, años enteros, y allí ha dejado, como él mismo dice, sus mejores sucursales, grupos enteros de discípulos que no esperan más que su llegada para festejarlo como se merece. A Casaux le ha sido encargada la parte solista del formidable poema de Strauss; nadie con más autoridad que él para esta misión, ya que a Casaux le cupo el honor y el orgullo de estrenarlo en Madrid, bajo la dirección del propio autor. Cuarenta y cinco minutos de música exigen una tensión realmente excesiva, Casaux fue aclamado”³⁵.

(3ª) “[...] el “Quijote” de Strauss, obra que hace muchos años no se oía. Intérprete principal de ella fue el notable violonchelista Juan Ruiz Casaux, que la estrenó con el maestro Arbós en los conciertos de primavera del teatro Real. La seguridad de su técnica permite a Casaux vencer ágilmente las dificultades que llueven sobre Ingenioso Hidalgo, representado en el poema sinfónico por el violoncello solista, y expresar con maestría sus lamentos y endechas amorosas. El público hizo justicia tributando calurosas ovaciones y estentóreos bravos”³⁶.

Casaux también fue solista de la sección de *cellos* de la *Orquesta Sinfónica de Madrid* y de la *Orquesta Nacional de España*, puestos que pronto abandonó para dedicarse a la música de cámara. Según Mary, “con la *Orquesta Sinfónica* mi padre estuvo más tiempo para, así, mantener el contacto con Fernández Arbós haciendo continuamente música de cámara”³⁷. Sin embargo, la *Orquesta Nacional* tuvo que rechazarla por incompatibilidad con la *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, ya que ambas formaciones estaban respaldadas por el Ministerio de Cultura. Puede comprobarse la renuncia que Casaux presentó ante la orquesta, fechada el 8 de marzo de 1947.

La creación de un grupo de cámara estable en España resultaba inverosímil, puesto que en esa época no existía ninguna agrupación profesional que se dedicara a la interpretación de este género musical. La creación de una agrupación estable parecía, por esta razón, una auténtica utopía. Igualmente, el trabajo de profesor de conservatorio no estaba suficientemente retribuido, no se consideraba una profesión de porvenir. En

³⁴ TRISTÁN., 1919.

³⁵ RODRIGO, J., 1944.

³⁶ FRANCO, J. M., 1944.

³⁷ Según la entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

definitiva, pretender ser músico profesional en aquellos años podía considerarse una epopeya.

Casaux fue concertista-solista en todas sus facetas: además de las agrupaciones camerísticas que creó, tríos, cuartetos y quintetos fundamentalmente, también actuó en muchísimas ocasiones como solista en recitales de cello-piano (llegó a compartir recitales de cello-piano con más de 26 pianistas diferentes). Incluso como concertista interpretando obras del repertorio emblemático del violonchelo al frente de muchas orquestas sinfónicas. Y además de ello, era capaz de intercalar varias opciones en un mismo concierto. Por un lado, Casaux podía interpretar piezas cortas para violonchelo y piano con obras para Trío-piano (violín, *cello* y piano)³⁸, incluso con cantantes³⁹ u otros intérpretes (piano-violín, piano-viola), a veces como miembros de una misma agrupación de cámara, otras no. Por otro, también era capaz de llevar a cabo dos recitales en un mismo día con los siguientes programas: el primero de ellos realizado a las 17.00 de la tarde interpretando, en la primera parte, dos conciertos para *cello* como el *Kol Nidrei* de M. Bruch y las *Variaciones Sinfónicas para violonchelo y orquesta* de L. Boëllman y, en la segunda, obras para *cello* y piano como la *Romanza* de C. Saint-Saëns y el *Spinnlied* de D. Popper, por ejemplo.

En el segundo recital (presentado a las 9.30 de la noche del mismo día) ofrece el *Concierto para violonchelo y orquesta en La menor* de C. Saint-Saëns, en la primera parte, así como el *Tercer Nocturno* y el *Papillon* de D. Popper para piano y *cello* acompañado al piano por el Sr. F. Cotarelo, en la segunda parte del mismo concierto⁴⁰. Incluso podía interpretar dos obras distintas, para violonchelo, en un mismo concierto, como lo fue en el *Concierto en La menor* de C. Saint-Saëns y el *D. Quijote* de R. Strauss, durante tres días seguidos -13, 14 y 15 de noviembre de 1941- acompañado por la *Orquesta Municipal de Barcelona* dirigida por Enric Casals en el Palacio de la Música de la Ciudad.

La música de cámara para Casaux fue una de las facetas más importantes de su vida. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Española de Música de Cámara o Asociación de Amigos de la Música de Cámara, como se llamó primeramente. Como fundador ayudó a instaurar las bases

³⁸ Programa de concierto realizado el 26 de julio 1913 en la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz. Tres partes de concierto: Primera, piezas cortas para cello-piano; Segunda, Trío de F. Mendelsohn para violín, cello y piano (Rivas, Casaux y Gálvez); Tercera, piezas cortas. (de seis piezas cortas que toca Casaux, cinco son de D. Popper).

³⁹ Programa de concierto realizado los días 15 y 19 de febrero de 1929 en el Teatro Juan Bravo (Segovia). Comparten programa alternativamente: Julia Rosa Saroba (Soprano), Juan Ruiz Casaux (chelo), Carmen Saroba (pianista acompañante).

⁴⁰ Concierto realizado el día 24 de julio de 1918 en el Gran Casino de San Sebastián. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, dirigida por el maestro Arbós.

de esta asociación privada. Este hecho se puede apreciar en el manuscrito que él mismo escribió con la conformidad de los ilustres socios para que a través de la *Agrupación Nacional* se regulara una continuidad de conciertos camerísticos en dicha Sociedad. De esta manera, se acordaron primeramente cinco condiciones de adhesión, siendo finalmente nueve las bases de la Asociación de Amigos de la Música de Cámara. Algunas de estas bases o condiciones consistían en que la *Agrupación Nacional*, que era el núcleo de esta organización, tenía que cumplir una serie de responsabilidades, entre ellas: 1) realizar una cantidad de conciertos estipulada por dicha Sociedad (18 conciertos por temporada concretamente), 2) que las cuotas individuales fueran de 10 pesetas por concierto, 3) que no coincidieran los conciertos con otros que se hicieran en la ciudad de Madrid, 4) que todos los conciertos se realizaran por la tarde y 5) que fueran dos conciertos mensuales de música de cámara. De esta manera Casaux ayudó a difundir la música de cámara de forma continua, primeramente en la capital y más tarde a nivel nacional e internacional a través de la *Agrupación Nacional de Música de Cámara*.

Otras facetas en la vida de Casaux

Casaux, tuvo una vida musical intensa e inmensamente rica y además de la creación de grupos y múltiples conciertos, demostró ser una persona muy culta en otras materias. Tuvo voluntad y suficiencia intelectual para desarrollar otras facetas, incluso hacerse experto en ellas, algunas relacionadas con la música, otras no. No cabe la menor duda de que su vocación más importante y gran pasión fue la música; Mary Casaux añade: “mi padre era muy despistado y lo era por estar tan abstraído por la música⁴¹”.

No extraña pues que su vida musical repercutiera inevitablemente en su vida personal puesto que ésta estuvo influenciada, en particular, por la familia de los Mirecki. En primer lugar recordaremos que Víctor Mirecki fue su profesor y le acogió en su casa de Madrid considerándole hijo predilecto. Posteriormente no sólo él entraría a formar parte de esta familia casándose con la hija de Víctor, Teresa Mirecki, sino que la hermana de Casaux contraería nupcias con el otro hijo de Mirecki, mientras un hermano de Casaux lo haría con una sobrina de Mirecki. “Imagínate hasta que punto había conexión”⁴², sentencia Mary Casaux.

Teresa Mirecki fue la primera mujer de Casaux, “se divorciaron, indica Mary, por falta de entendimiento consiguiendo, posteriormente, la

⁴¹ Entrevista con su hija Mary Casaux.

⁴² *Ibid.*

anulación del matrimonio”⁴³. Fue entonces, en 1937, cuando pudo casarse con la cantante Julia Bazo-Vivó, quien sería su apoyo incondicional durante el resto de su vida y la madre de su única hija, Mary Ruiz-Casaux y Bazo. Según cuenta ella misma:

“Mi padre era bastante circunspecto con su vida privada, una vida cómoda pero sin ningún tipo de lujos. Mi madre siguió cantando y perfeccionándose con Eladio Chao y Elsa del Campo, hija de Conrado del Campo. Cantaba, especialmente, las obras armonizadas por Casaux sobre temas de Palacio, como son las arias de Giadini sobre poemas de Metastasio. Le seguía siempre en su vida socio-cultural que era tremendamente rica en actividades”⁴⁴.

Un tema anecdótico sobre Casaux, del que se han escrito comentarios al respecto, es la medicina. Si algún amigo le recomendaba un determinado medicamento que iba muy bien para tal dolencia, “él iba a la farmacia, compraba la medicina, tomaba una píldora el resto lo guardaba y no volvía a tomar otra nunca más. Con lo que había en casa un mueble repleto de medicamentos”⁴⁵.

Otra cualidad que destaca Mary de su padre es que “tenía un gran sentido del humor, algo típico de las personas que proceden del sur, de Cádiz concretamente, donde son famosas sus chirigotas”⁴⁶. Queda demostrado lo dicho en una de sus facetas más destacables, la de caricaturista. Se dibujó a sí mismo, a su hija Mary de pequeña, a Gálvez, y un largo etcétera. En todas ellas demuestra ser un dibujante excelente.

Resulta también sorprendente que Casaux fuera vicepresidente de la Sociedad Numismática, de hecho, “para conseguir una valiosa y completa colección de monedas visigóticas, nos aclara Mary, que se guardan en el museo arqueológico, hay que estudiar y conocer mucha historia y no menos geografía”⁴⁷ y a la vez guardar, en su prodigiosa memoria, todos los cuartetos de cuerda del repertorio lo que demuestra su extraordinaria capacidad para memorizar.

Como coleccionista, “lo era de todo aquello que le pudiera interesar. Compró en anticuarios cuadros y monedas, buscaba cosas antiguas”⁴⁸. Lo dice su hija, que todavía conserva todas sus pertenencias, mostrándonos algunos tapices chinos auténticos, un traje chino o mesas chinas con incrustaciones de marfil y madera.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

Tal vez la faceta más importante y que más interesó a Casaux fue la dedicada a la luthería, es decir, a la construcción y restauración de instrumentos de cuerda. Ya desde su significativa formación en París bajo la dirección del prestigioso luthier Bernardel, y más tarde su dedicación exhaustiva a los Stradivarius del Palacio Real, hizo que se convirtiera en un gran conocedor de los instrumentos de arco. En casa de Mary Casaux, pueden encontrarse cantidad de libros buscados por el propio Casaux, de difícil alcance y en diferentes idiomas ya que dominaba perfectamente el francés y portugués, algunos relacionados con la luthería⁴⁹. Otros, como Catálogo del Archivo de música del Palacio Real, (García Marcellán); *Histoire générale de la Musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* (Fétis); Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de Músicos Españoles, (Saldoni); y colecciones de libros antiguos muy interesantes como Historia General de España, en grandes y voluminosos tomos con tapas decoradas y viñetas coloristas en su interior, así como todo tipo de libros de arte: pintura, escultura, obras en metal, etc, demuestran el tipo de persona que era Casaux.

Su pasión por los instrumentos de arco está íntimamente ligada a sus dos obras fundamentales en el terreno de la musicología fueron: el discurso que pronunció a su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con el título: La música en la corte de don Carlos IV y su influencia en la vida musical española, Madrid 22 de noviembre de 1959, y la serie de IX artículos, sobre la historia de Los instrumentos de arco, publicados en la revista P. O. M.⁵⁰. En estos artículos, las ilustraciones son obra de Casaux, diseñando exhaustivamente las partes, medidas y materiales de los instrumentos, así como la investigación de las diferentes afinaciones, tesituras, número de cuerdas, historia y técnica de los instrumentos de cuerda.

Por último cabe destacar el artículo sobre La Música de Cámara⁵¹ que publica en la revista Ritmo en noviembre de 1942, donde se exponen

⁴⁹ Por ejemplo: *Ateliers de lutherie, Couesnon & León Bernardel*; "The salabue Stradivari", a history for the famous violin known as "Le messie", W.E.Hill & Sons; *L'art du luthier*, A. Tolbecque; *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, (Curt Sachs); *Le violon, ses luthiers célèbres et leurs imitateurs*, (George Hart); *Les instruments a archet* (Antoine Vidal); *Les ancêtres du violon, et du violoncelle, les luthiers et les fabricants d'archets*; *The violin-Maker of the Guarneri family (1626-1762), their life and work*, (William E. Hill & Sons); *Dictionnaire des Luthiers, anciens et modernes, critique et documentaire*; *Instrumentenkunde*, (Helmut Schultz); *Zur deutschen Literatur für viola da gamba*, (Alfred Einstein); *Traité general d'instrumentation*, (Henry Berton); *Führer durch die sammlung alter musikinstrumente*, (Julius Schlosser); etc.

⁵⁰ RUIZ-CASAUX, J. A., 1935 y 1936: 4-13.

⁵¹ RUIZ-CASAUX, J. A., 1942: 17-19.

algunos instrumentos antiguos de su colección privada: concretamente un quintón francés y una viola de gamba alemana. Su pasión por los instrumentos antiguos le hizo crear un pequeño museo en su casa incluyendo algunos ejemplares bellísimos cedidos hoy, en su mayor parte, al Museo de instrumentos antiguos de Barcelona.

Dedicación y restauración del quinteto Stradivarius

La segunda parte de la vida de Casaux destaca por su total dedicación y trabajo realizado en la recuperación y restauración del quinteto de Stradivarius de la Real Capilla del Palacio Real de Madrid.

La orquesta de la Real Capilla estaba formada por músicos de la corte y era, a la vez, la sala donde se ensayaba y actuaban. Los instrumentos nunca salían de allí ⁵². Los músicos iban a ensayar sin instrumentos, tomaban los depositados en Palacio y al finalizar el ensayo los dejaban apoyados en la silla de cada intérprete.

En cierta ocasión, Casaux, sustituyó a Víctor Mirecki como maestro solista de violonchelo de la Real Capilla y en ese momento admiró por primera vez los Stradivarius. De tal manera impactó en Casaux este hecho, que decidió quedarse en España y dedicarse obsesivamente a cuidar de ellos:

“Mi padre se quedó en Madrid y se presentó a las oposiciones convocadas para cubrir la cátedra de violonchelo en el Conservatorio de Música de esta ciudad y así, al ganarlas, pudo quedarse cerca de los Stradivarius que había descubierto y admirado cuando sustituyó a Víctor Mirecki como maestro de la Real Capilla”⁵³.

Casaux, que conocía perfectamente los instrumentos de arco, se percató de la situación en que se encontraban los Stradivarius. Por un lado, algunos necesitaban ser restaurados y, por otro, había que recuperar una viola Stradivarius que había sido sustraída por los franceses en 1813, por lo que el cuarteto Stradivarius de Palacio debía convertirse en quinteto.

El quinteto de Stradivarius quedaba formado entonces por: dos violines y un violonchelo (o bajo) de dimensiones menores de lo habitual, todos ellos ornamentados. Además, junto con estos instrumentos, existían también, dos violas, Contralto y Tenor, igualmente ornamentadas, que, con ocasión de la Guerra de la Independencia en 1813, desaparecen en el “equipaje del Rey José”. De ellas, sólo pudo seguirse la pista de la

⁵² Dos violines y dos violonchelos Stradivarius; dos Amati, un contrabajo y un violín, entre otros instrumentos de gran calidad. La persona encargada de custodiarlos era José García Marcellán.

⁵³ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

Contralto, “para cuya recuperación realicé muchos años de activas gestiones en las que puse toda la pasión de mi vida”⁵⁴. Casaux, que siempre había puesto especial empeño en recuperarla, como él mismo cuenta, lo consiguió tras casi treinta años de su vida. Este conjunto ornamentado construido a finales del s. XVII para la Corte Española, se complementaba con un violonchelo de dimensiones ya más normales, adquirido por Carlos III, sin ornamentar. La fecha de su construcción es el año 1700 y fue siempre el instrumento predilecto de Casaux.

En 1922 la Reina madre, María Cristina, le entregó el nombramiento de profesor de la Real Capilla con el fin primordial de introducirle oficialmente en Palacio y de ese modo poder iniciar la restauración de los Stradivarius.

En 1925, Casaux viaja a Londres con el Rey Alfonso XIII para llevar a cabo la reparación del cello mutilado en la casa W. E. Hill de Londres, en ese momento la más prestigiosa. Casaux, que conocía perfectamente la *luthería* y dada su reconocida capacidad artística para el dibujo inició, él mismo, la restauración pictórica de los motivos ornamentales de tan valiosos instrumentos: “mi padre restauró personalmente la ornamentación de los aros con tinta china, ya que habían partes borradas y él las dibujó exactamente igual”⁵⁵, afirma Mary.

Juan Antonio Ruiz-Casaux describe las diferentes ornamentaciones del conjunto de Stradivarius:

“Dos violines, cuyos bordes llevan en el lugar de los filetes ordinarios una greca formada por círculos y rombos de marfil sobre un fondo negro rellenado con mástic de ébano. Sus cabezas y aros están ornamentados con un elegante dibujo de asuntos vegetales, en cuyos centros figuran alternativamente un grifón y un animal canino, todo ello grabado en bajorrelieve y rellenado igualmente con mástic de ébano. Una viola contralto, la recuperada, que tiene sus bordes ornados con la misma greca que los violines, en marfil y mástic de ébano; su cabeza y aros llevan también una bellísima ornamentación, siendo el detalle característico de los aros un ave y una liebre. En este instrumento los dibujos de su cabeza y aros no son incrustados, sino pintados a tinta china sobre el barniz. Una viola tenor con idénticas características de construcción y ornamentación que la anterior. Este instrumento, intermedio entre la viola contralto y el violoncello, era de tan desmedidas dimensiones, que fue definitivamente suprimido al comenzar el siglo XVIII. Un bajo, especie de violoncello, con la misma greca en los bordes que los cuatro instrumentos antes citados y dibujos a tinta china en su cabeza y aros, siendo el motivo de estos últimos un Cupido disparando su flecha contra Capricornio. [...] Un violonchelo de dimensiones ya más normales, adquirido por Carlos III no está provisto de

⁵⁴ RUIZ-CASAUX. J. A., 1959: 20-24.

⁵⁵ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

ornamentaciones como los otros instrumentos. De todas estas ornamentaciones, me complace haber hecho su reproducción, copiada a mano”⁵⁶.

En 1926 Casaux comenzó los contactos para la recuperación de la viola que había salido de España con destino a Francia y apareciendo posteriormente en Londres adquirida, en primer lugar, por el comerciante Bennet, acaudalado coleccionista de avanzada edad, que a pesar de negarse en principio a desprenderse de ella, Casaux la encontró en la casa de Alfred Hill.

En 1933 José García Marcellán fue nombrado conservador del archivo e instrumentos de la Capilla de Palacio y organizador de conciertos. Las relaciones con Casaux empezaron a ser conflictivas así que, éste pasó a un segundo plano.

En 1947 se jubiló Marcellán, y en 1948 Casaux es nombrado Jefe de la sección de música del Patrimonio Nacional y Conservador de los Stradivarius. A partir de ese momento organizó, en un salón de Palacio, los primeros conciertos de música de cámara con regularidad utilizando los Stradivarius.

Casaux tuvo que esperar hasta 1951 para que la casa Hill accediera a desprenderse de la viola Stradivarius. Consigue el acuerdo del Gobierno Español y se traslada a Londres para efectuar la compra y traer la viola junto a sus “hermanos” Stradivarius. “La viola Casaux”, como ha sido apodada por los medios de comunicación, volvió a España el 5 de mayo de 1951 Mary, amplía esta noticia añadiendo:

“Recuerdo haber ido a aquella casa de Alfred Hill a ver la documentación. Varios años después de localizarla mi padre, tomó contacto con la casa Hill, que allí sabían que esa viola pertenecía a la colección de Palacio, por lo que reconocían la preferencia de España como comprador. [...] Las negociaciones en la valoración, que resultaron muy complicadas, se prolongaron durante varios años llegando definitiva y afortunadamente al acuerdo final”.

En 1952 se reanudan, con carácter estable, los conciertos en Palacio con la colección de Stradivarius completa, en una sala especialmente decorada para tan extraordinarios eventos enriquecidos con la adquisición, por sugerencia y gestión de Casaux, de un espléndido piano Bechtein. Para guardar los Stradivarius hizo construir en el Palacio Real una habitación blindada y acondicionada especialmente, una especie de caja fuerte, es decir, “una sala mantenida a determinada temperatura y controlada

⁵⁶ RUIZ-CASAUX. J. A., 1959: 20-22.

humedad, y que a la vez los instrumentos estuvieran a salvo de cualquier contratiempo”⁵⁷.

Consiguió que los conciertos en Palacio se multiplicaran de manera espectacular. Según Mary Casaux: “empezaron a ofrecerse conciertos en Palacio, llegando melómanos de América y de Europa, para escuchar el maravilloso sonido de estos instrumentos. Había lista de invitados”⁵⁸.

Sin embargo, con la designación de un nuevo gerente, Fuertes de Villavicencio, se cancelaron los conciertos y se echó abajo, a pico y pala, la caja fuerte”, la conocida sala blindada destinada a albergar los muy valiosos instrumentos. Desgraciadamente todo dependía de que quien estuviera a cargo de la gerencia del Patrimonio Nacional de los Stradivarius fuera sensible, o no, al arte. Para Casaux: “El cuidado y cariño por los instrumentos musicales es uno de los más bellos signos de sensibilidad, de refinamiento y de clasicismo. ¡Significa un especial cuidado por lo que une espiritualmente la mano y el corazón del hombre!”⁵⁹. Fue entonces, cuando “a partir de aquel momento, mi padre empezó a sentirse mal”⁶⁰ y añade:

“Mi madre y yo fuimos a ver al gerente y le solicitamos que no se hicieran las cosas tal como se estaban llevando a cabo. Actualmente, al parecer, estos instrumentos se guardan en unas urnas supongo que regulando la temperatura y la humedad. Los Stradivarius se utilizan eventualmente y que yo sepa no hay un conservador concreto. Se que hay un musicólogo al que conozco de hace años, con el que no tengo relación alguna, que se llama José Peris situado cercano a los reyes. La verdad es que, en el aspecto de cómo se están cuidando de los Stradivarius en este momento, quiero mantenerme al margen porque es difícil que esa persona sea instrumentista, que esté enamorada de los instrumentos y a la vez sea *luthier*”⁶¹.

En 1960 Casaux se retira de la vida activa profesional a causa de una cruel enfermedad y como consecuencia de ella fallece el 16 de enero de 1972, en su casa de Madrid, tomando el testigo de sus pasiones musicales su única hija Mary Ruiz-Casaux.

Honores

Las distinciones oficiales de que fue objeto son innumerables:

- Fue nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y tras su discurso de ingreso interpretó una sonata de Brunetti acompañándole, al piano, otro eminente académico, S.A.R. D. José Eugenio de Baviera y Borbón.

⁵⁷ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ RUIZ-CASAUX. J. A., La música en la corte, *op. cit.*: 25-26.

⁶⁰ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

⁶¹ *Ibid.*

- Académico de la Academia Paestum de Italia
- Académico de la Academia San Romualdo
- Miembro correspondiente de la Hispano-Americana
- Caballero de la Orden de Carlos III.
- Caballero de la Legión de Honor francesa.
- Real Orden del Mérito de Italia.
- Oficial de la Espada de Santiago de Portugal.
- Cruz del Mérito Naval.
- Comendador de las Órdenes de Alfonso X el Sabio y del Mérito Civil.
- Comendador de la Orden del Mérito Jalifiano de Marruecos.
- Hijo Predilecto de San Fernando, su lugar de nacimiento.

Por último, ostentaba el título nobiliario de V Marqués de Atalaya Bermeja junto a Vizconde de Carrión y Señor de Algar, por derecho de progenitura:

“Para mí es un orgullo que no se conozca a mi padre como V Marqués de Atalaya Bermeja, vizconde de Carrión y señor de Algar, sino como el maestro Casaux. Todo el mundo lo conocía por el segundo apellido. Casaux pertenece a su madre que era gaditana con ascendencia francesa. Al dedicarse a la música unió los dos apellidos Ruiz-Casaux”⁶².

Su aportación a la didáctica y la pedagogía del violonchelo en España

Paralelamente a su amplia actividad profesional, Juan Ruiz-Casaux ejerció como profesor de violonchelo durante cuarenta y dos años, es decir, sobrevivió a varias generaciones de cellistas. Reconocido como un excepcional pedagogo, fue capaz de transmitir y compartir su técnica anatómica, su ortodoxia, su musicalidad y sus composiciones escritas para el instrumento.

El profesor

En 1911 mientras se encontraba dando conciertos entre París, Portugal y Madrid, el Gobierno Argentino le ofreció una plaza de profesor de violonchelo en la ciudad de Córdoba, ofrecimiento que declinó. En los años siguientes, entre 1912 y 1914, gozó de reconocida fama en Portugal como gran violonchelista y tuvo contratos importantes. Por lo que en 1919 fue contratado para tocar el *Don Quijote* en Lisboa y dada su magnífica interpretación, la dirección del Conservatorio de Lisboa, en nombre del gobierno portugués, le ofreció la cátedra de virtuosismo de violonchelo por méritos propios, sin oposición. Tampoco en esta ocasión aceptó el trabajo.

⁶² Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

El maestro Casaux ya había decidido opositar a la Cátedra de violonchelo en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, vacante en ese momento, siendo nombrado profesor el 12 de abril de 1920. Ganó la cátedra por unanimidad, sucediendo a su maestro Víctor Mirecki, ocupándola hasta su jubilación en 1960. Después la dirección del Conservatorio le pidió que se quedara un par de años más, hasta que se convocaran, de nuevo, las oposiciones, continuando con su excelente labor en la formación de violonchelistas en la Escuela Madrileña. En 1962, Ricardo Vivó, toma posesión de la cátedra en sustitución del maestro. D. Juan, como suele llamarle su alumno Vicente Espinosa, “se jubiló, y Vivó, Correa y Arizcuren opositaron a cátedra ganándola merecidamente Vivó”⁶³. Mary añade al respecto: “Ricardo Vivó, era hermano de mi madre, fue muy buen cellista, estudió con mi padre toda su carrera y fue solista de la Orquesta Nacional durante bastantes años, posteriormente, el tío Ricardo, sucedió en la cátedra, a mi padre”⁶⁴.

El 27 de mayo de 1945, se celebró el 25º aniversario de la toma de posesión de la cátedra del maestro Casaux. Para ello se organizó un insólito acontecimiento en el Ateneo de Madrid en el que 24 violonchelistas, los cuales habían sido discípulos suyos, estrenaron la obra *Dos piezas caballerescas*, para orquesta de violonchelos, de Joaquín Rodrigo, compuesta y dedicada a Casaux por el maestro Rodrigo para ser interpretadas en tan emotivo acontecimiento. Asimismo y a partir de estos años fue requerido, habitualmente, para presidir numerosos tribunales de oposición tanto en centros docentes, como en bandas y orquestas importantes de España. Fue exquisitamente crítico con los opositores, con los concursantes y con el sistema.

En el ámbito docente, “Víctor Mirecki, fue un referente para mi padre en todos los aspectos”⁶⁵, dice Mary. Técnicamente fue autodidacta aunque, en parte, influyeran en él sus profesores en París. Casaux fue formándose con el tiempo, incluso él mismo se especializó en su propia técnica “anatómica”, es decir, la forma más natural de tocar, incluso ha dejado escritos sobre esta pedagogía como desarrollaré en el apartado siguiente: “Yo, cuenta Mary, he asistido en muchas ocasiones a las clases de mi padre que eran expresión de la máxima naturalidad en cada uno de sus movimientos según la anatomía de cada persona”⁶⁶.

Según la información que hemos manejado, trabajar la técnica del instrumento era algo que no todos los profesores de violonchelo de la época fueron capaces de enseñar o transmitir y Casaux sabía perfectamente la

⁶³ Entrevista con Vicente Espinosa Carrero.

⁶⁴ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

manera de conseguirlo. Cassadó, uno de los grandes del violonchelo en esos momentos, era uno de ellos y a pesar de ser totalmente diferente a Casaux en su forma de ser, compartían una singular y fantástica amistad. De hecho, Cassadó se refería a Casaux como su “hermano mayor”.

Entre sus diferencias se pueden destacar estas: Casaux, insistía mucho en trabajar la técnica con los alumnos y lo hacía desde las escalas, estudios y obras. Decía que “sin técnica no se puede hacer música. Era muy estricto en la técnica y se ceñía mucho a la partitura explicando sus criterios técnicos musicales”⁶⁷. Cassadó, por el contrario, no trabajaba la técnica, le interesaba la línea musical y lo hacía a través de las obras del repertorio. Entendía que los movimientos físicos debían ser espontáneos y naturales. Evidentemente no todos los alumnos podían seguir su ritmo. Pero ambos tenían en común “una gran elasticidad y fortaleza en las manos, lo que evidentemente les facilitaba el trabajo y la agilidad”⁶⁸. Lo dice Mary que les conocía muy bien debido a la fraternal amistad que les unía. Así como en el tema de los cambios de posición de la mano izquierda, “tenían la agilidad de soltar, en un momento dado, la posición y pasar a la otra sin que se note absolutamente nada, sin quedarse estático”⁶⁹. El vibrato era completamente innato, el de Casaux era “más tranquilo”, el de Cassadó “más nervioso”⁷⁰, afirma Mary.

En el terreno musical Casaux cuidaba mucho la ortodoxia. En este aspecto era del estilo de Pierre Fournier, es decir, si partes del respeto absoluto al compositor y estudias a fondo la obra, posteriormente tendrás la libertad de adentrarte en la innovación, decía Casaux. “Mi padre, añade Mary, lo dijo en muchas ocasiones: hay que buscar información para que luego, tú, puedas elegir libremente con arreglo a tu propia personalidad”⁷¹.

Otro aspecto a señalar, es el tema de las cuerdas. Casaux utilizó, durante toda su vida, cuerdas de tripa en el violonchelo, al igual que todos los chelistas de la época y la escuela francesa del momento. En las postrimerías de su vida Casaux llegó a utilizar cuerdas metálicas, primero fue la cuerda La y más tarde la cuerda Re que según dice Espinosa, “las cuerdas que solían utilizarse eran las Pirastro”⁷². Las cuerdas restantes, es decir la tercera y cuarta (cuerdas Sol y Do respectivamente) siguió utilizándolas entorchadas en el violonchelo.

Casaux, además del chelo, tocaba la *viola d'amore*, la *viola da braccio* y la *viola da gamba*, con su respectivo arco de gamba. “Mi padre, confirma

⁶⁷ Entrevista con Vicente Espinosa Carrero.

⁶⁸ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Entrevista con Vicente Espinosa Carrero.

Mary, estaba enamorado de la viola de gamba, aunque las conocía y tocaba todas perfectamente”⁷³.

Por otro lado, algo que le preocupó mucho y a lo que se dedicó en cuerpo y alma fue, la música de cámara. Sin duda alguna, la persona que le ilustró y de quien aprendió más sobre esta materia fue de Fernández Arbós, (director de la orquesta Sinfónica de Madrid, debutando bajo su dirección con el Quijote de Strauss y con quien hacía continuamente música de cámara). Evidentemente esta cualidad la aplicaría en las clases de violonchelo siendo de carácter obligatorio, en la programación del conservatorio, el trabajo y perfeccionamiento de obras camerísticas del repertorio de violonchelo. Así pues, en términos musicales “insistía mucho en que no hay que pensar solamente en cómo empezar la frase, sino también en cómo terminarla”⁷⁴. En el tema de tocar la obra escuchando a otros intérpretes Casaux decía: “cuando se está actuando junto a otra persona, mi integración es total con esa persona que está tocando conmigo. Luego, cuando me toca a mí cantar, pido el mismo respeto y libertad al otro”⁷⁵.

Entre los aspectos que singularizaban a Casaux, hay que destacar su carácter afable y su generosidad rayana al quijotismo en el sentido más amplio de la palabra, ya que daba clases de violonchelo en su propia casa y, además, de forma gratuita como afirma su hija: “a algunos alumnos, fuera del conservatorio, los llevaba a casa y no les cobraba. Él pensaba que tenía la vida resuelta de otra manera. Mi padre funcionaba así”⁷⁶. Ángel González Quiñones, otro alumno destacado de Casaux, nos cuenta:

“A partir de sexto curso yo iba a su casa en lugar de ir al Conservatorio y nunca le pagué ni un duro, recuerdo que vivía en la calle Menorca. Un día mi madre le llevó una tarta y algo alterado le dijo: “¿y esto a qué viene?”. Y a mí me echó una bronca tremenda. Algunos profesores, cobraban las clases “a domicilio”, Casaux no, y no sólo fue a mí, fue alguno más”⁷⁷.

Igualmente Vicente Espinosa, refiere lo siguiente al respecto:

“Casaux era muy generoso y a la vez un caballero, no quería recibir nada por sus clases, era muy desinteresado y cariñoso. Encima, al final de la clase, me invitaba a merendar café con leche y galletas”.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Entrevista con Ángel González Quiñones.

Queda claro que Casaux era un maestro diferente, como muy bien lo define Ángel González Quiñones:

“Casaux era un hombre cordial, amable y respetuoso al tiempo que exigente. Era muy diferente al profesorado de la época puesto que además del Conservatorio, los otros profesores tocaban en orquestas ya que los sueldos eran miserables. Él era un personaje aparte, diferente, nunca se integró en la profesión. [...] Era un hombre inquieto, escribía, coleccionaba cosas, investigaba... era un personaje culto, es decir una especie de ‘bicho raro’ para la época”.

Sus alumnos coinciden absolutamente al asegurar que a Casaux se le tenía un gran respeto. Era serio y muy exigente en clase, al tiempo que cariñoso y afable fuera de ella. En definitiva, Casaux fue un hombre muy especial.

Programación y plan de estudios de violonchelo.

Casaux acostumbraba a tomar nota de todo aquello que consideraba de interés, por lo que nos ha dejado importantes manuscritos y extensas anotaciones, escritas a máquina, sobre la programación que él utilizaba y su defensa y concepto sobre el sistema psico-anatómico, que se detallará más adelante.

Existen dos programaciones, escritas y conservadas por el propio Casaux, en las que se puede observar cuál era el sistema y repertorio utilizado por nuestros antecesores de la primera mitad siglo XX. El manuscrito *Programación Oficial de Violonchelo* está escrito con exquisita y bella caligrafía en distintos colores. Esta programación es concisa pero clara y en ella se observa que el sistema de estudio en aquellos momentos, consistía en superar ocho cursos de violonchelo, de esta manera:

1er Año

Escalas mayores y menores hasta las de cuatro sostenidos y cuatro bemoles, ambos inclusive.

Estudios de arco suelto en negras, corches y semicorcheas en todas las cuerdas en las cinco primeras posiciones.

Método de Lee, hasta la p. 48.

2º Año

Trinos – mordentes – grupetos y escalas cromáticas.

Método de Lee, de la p. 48 a la p. 68.

Los 20 estudios de Lee.

Escalas desde cuatro sostenidos y cuatro bemoles en adelante.

3er Año

Escalas y estudios de doble cuerda y en las posiciones del pulgar.

Doce estudios de Dotzauer.

- Primer trío de Romberg.
- 4º Año
- Método de Lee, de la p. 72 a la p. 85.
 - Segundo trío de Romberg.
 - Estudios 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 19 de Dotzauer.
 - Ídem 1º, 2º y 3º de Merk (op. 35).
- 5º Año
- Estudios de staccato, arpeggios y octavas.
 - Ídem números 20 y 22 de Dotzauer.
 - Piezas fáciles de Lee (1ª serie).
 - Andante del 2º concierto de Romberg.
 - Repentización de música manuscrita.
- 6º Año
- Escalas en armónicos naturales y artificiales.
 - Método de Duport.
 - Doce primeros estudios de Franchomme.
 - Ejercicios de transporte.
 - Concertino de Romberg.
- 7º Año
- Repaso general de todas las escalas incluso las de posiciones del capotasto y armónicos.
 - Estudios de Kreutzer.
 - Seis caprichos de Franchomme (1ª serie).
 - Segundo concierto de Romberg - (1er tiempo) *Allegro moderato*.
 - Alguna sonata de Bach.
- 8º Año
- Seis caprichos de Franchomme (2ª serie)
 - Conciertos 4º y 9º de Romberg.
 - Estudios y composiciones de Servais, Stiarry, Popper, Davidoff y Bach.
 - Conciertos de Saint-Saëns y Lalo.
 - Parte de violoncello de los tríos de Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Haydn y Chopin.

Según Quiñones, “en aquella época⁷⁸ se podían superar los ocho cursos de carrera sin tener que estudiar el número de asignaturas complementarias que se requieren actualmente [...]”⁷⁹. “Hasta sexto curso era grado medio y superior hasta octavo” [...] “realmente fue Casaux quien creó el programa del Conservatorio hasta el año 1966”⁸⁰. Esta programación tiene la particularidad, de utilizar a partir de tercer curso de violonchelo obras camerísticas, pero no refiriéndose a sonatas con piano del repertorio, sino a los Tríos de B. Romberg que él mismo arregló para dos chelos”. Al igual que las obras camerísticas que utiliza en octavo curso, hacen referencia

⁷⁸ Se refiere a 1947.

⁷⁹ Entrevista con Ángel González Quiñones.

⁸⁰ Entrevista con Vicente Espinosa Carrero

únicamente a las partes de violonchelo, los Tríos de L.v. Beethoven, F. Mendelssohn, W. A. Mozart, J. Haydn y F. Chopin, imprescindibles con piano.

También son destacables los ejercicios de repentización de música manuscrita que señala en quinto curso, y los de transporte en sexto como ejercicios básicos en dicha enseñanza y es que, “los ejercicios de transporte se realizaban para conocer los cambios de clave pensando en el músico de teatro o de ópera”⁸¹. Algunas partituras utilizadas en el teatro o en la ópera solían ser manuscritas, ya que era difícil obtener partituras editadas en tiendas de música no como sucede actualmente.

En segundo lugar y escrito a máquina, el maestro Casaux desarrolla un *Plan de estudios para la enseñanza del violonchelo* mucho más extenso y detallado. Está dividido en tres grados: elemental, profesional y superior, y cada grado se compone de tres cursos de violonchelo. Cabe destacar el apartado dedicado a la viola de gamba: *obras para el estudio de la viola da gamba*. Al parecer, el plan de estudios, era a nivel personal, el que Casaux creía que debía ser el adecuado. Una vez más proporciona conocimientos inéditos de la época, de manera tan específica, que se consigue obtener una aproximación real y directa de todo su sistema pedagógico y con él, su escuela de violonchelo español.

Según Casaux, en el primer curso de violonchelo, la mano izquierda recorre el diapasón desde la media posición hasta la sexta del libro de S. Lee, (según el plan de estudios); se trabajan también escalas mayores y menores hasta cuatro sostenidos y cuatro bemoles, (según la programación), además de las articulaciones de arco. Solamente en el último curso (octavo) o último grado (el superior) de la carrera, abandona los ejercicios técnicos detallados para citar únicamente los Estudios o Caprichos. “Casaux llevaba muy bien el plan de estudios de manera muy gradual, desarrollando y aprendiendo, paso a paso, la técnica que es fundamental”⁸². No es de extrañar pues, que en el segundo curso de elemental de violonchelo, se estudiara la posición del pulgar. Hay que pensar que estudiar un instrumento en esta época era algo serio y profesional. El sistema de estudio está pensado para dominar rápidamente el instrumento y de manera muy disciplinada.

Casaux expone los ejercicios de pulgar claramente: escalas para el estudio del *demanché*⁸³ (se refiere a la posición de pulgar); estudio en posición del pulgar fija; estudio del cambio de posición del pulgar; estudio del cambio de posición del mango y pulgar. Todos ellos mediante los

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Entrevista con Ángel González Quiñones.

⁸³ El término *demanché* como expone Casaux en el *Plan de Estudios* no es correcto ya que en todos los manuscritos de su técnica psico-anatómica se dirige a la posición de pulgar como posición de *demangé*.

métodos de S. Lee y los Estudios⁸⁴ diarios de Fr. *Grützmacher*. Más adelante, las escalas de octavas, es decir, posiciones complejas del pulgar, se dominarán en segundo curso de profesional, así como las terceras y sextas de doble cuerda, que también suponen gran dificultad.

No menos importantes son los golpes de arco, especialmente los dirigidos al grado elemental y profesional, que resultan de sumo interés ya que están muy bien distribuidos y adaptados a los diferentes niveles programados. (Cambios de cuerda, dinámicas, articulaciones, acentos, ataques, golpes de arco, *martelé*, *staccato*, *spiccato*, etc.). Y, por último, el trabajo a primera vista, que al igual que la programación se trabajará a partir de primer curso de profesional.

En ambas programaciones, hay que destacar la importancia que el maestro Casaux hace del uso de la técnica. Los estudios de J. F. F. Dotzauer, D. Popper, J-L. Duport, o los conciertos de B. Romberg, además de escalas y ejercicios técnicos específicos predominan mucho. Los 40 estudios de D. Popper⁸⁵ “eran su caballo de batalla”⁸⁶. Para él, “si los tocabas bien, podías destacar en la vida musical”⁸⁷. También trabajaba los difíciles estudios o caprichos de A. Piatti, A. Francomme, Fr. Grützmacher, o A-F. Servais y es que Casaux, se adelantó a lo que actualmente es la escuela moderna del violonchelo.

En cuanto a las obras de B. Romberg⁸⁸ es evidente que Casaux les tenía verdadera devoción. *Los Tríos* los arregló para dos violonchelos, al igual que el *Concertino Romberg-Casaux*, así como todos sus conciertos que los trabajaba e inculcaba en clase. Estas son obras muy técnicas y académicas.

En cuanto al repertorio, el plan de estudios puntualiza tres apartados: en primer lugar, las sonatas, secuenciadas por dificultades. Las sonatas de estilo barroco se trabajarán en los primeros cursos, (segundo y tercero de elemental y primero de profesional), como son las de Breval, Handel, Vandani, Pasqualini, Veracini, Berteau, Cervetto, etc. A partir de segundo curso de profesional hasta el último de superior, se trabajarán sonatas de periodos más avanzados, especialmente el romántico, desde L.v. Beethoven (sonatas desde la nº 1 hasta la nº 5), F. Mendelssohn (nº 2), J. Brahms, op. 38, E. Grieg, etc, hasta la sonata de Z. Kodaly en el último curso del plan de estudios.

En segundo lugar, hace referencia a las variaciones: secuenciadas a partir de segundo curso de profesional hasta el final, (G. F. Handel, L.v. Beethoven, W. A. Mozart, L. Boëllmann, P. I. Tchaikovski o J. Klengel).

⁸⁴ Haciendo referencia a los Ejercicios diarios de Grutzmacher (1973) en vez de Estudios que nombra Casaux en su plan de estudios.

⁸⁵ POPPER, D., 1982.

⁸⁶ Entrevista con Ángel González Quiñones.

⁸⁷ Entrevista con Vicente Espinosa Carrero.

⁸⁸ RUIZ-CASAUX, J. A., 1932.

Y, por último, Casaux señala todos los conciertos que cita, aconseja y distribuye eficaz y gradualmente por cursos. Hay que matizar que los conciertos de los últimos cursos del plan de estudios, son de mayor envergadura respecto a la programación, (algunas de estas obras son los conciertos de J. Haydn en Re M, R. Schumann o A. Dvorak entre otros). Esto puede deberse a que el plan de estudios perdura un año más y a que la programación es un poco escueta. Además, según el testimonio de quienes han trabajado con Casaux, en el aula se interpretaban dichas obras. De hecho Espinosa cuenta: “Casaux era muy aficionado a los Conciertos de L. Boccherini y algunas de las obras que más le gustaban eran, la sonata de R. Strauss y el concierto de R. Schumann”⁸⁹.

Otra particularidad del repertorio, es que no se trabajaban las *Suites* de J. S. Bach en clase. Según Quiñones, “no tocábamos las *Suites* porque, él decía: hay que entenderlas, para lo cual hay que tener más formación”⁹⁰, de hecho no aparecen en la Programación Oficial de Casaux. En cambio, en el plan de estudios aparecen ordenadas, únicamente desde la primera hasta la quinta suite, de las Seis que nos dedicó Bach al violonchelo. ¿Esto significa que las *Suites* de Bach no se trabajaban? Hay que recordar que el plan de estudios está muy detallado, pero creado a título personal de Casaux, aunque basado en su larga experiencia.

Siguiendo con el repertorio de violonchelo, hay que volver a señalar que en esta época en España era muy complicado conseguir obras editadas, Casaux nos prestaba algunas. De hecho, durante la estancia que el maestro estuvo en París, Portugal, u otras ciudades fuera de España, recopiló muchas partituras entre ellas los Caprichos de A. Piatti que son endiablados.

En cuanto a los exámenes eran públicos, se realizaban en una clase o en el salón de actos del Conservatorio, situado entonces en la calle San Bernardo, núm. 44, hoy escuela oficial de canto, y las obras que se interpretaban eran las trabajadas en el curso, las cuales se elegían en relación al nivel del alumno. En los exámenes según Espinosa: “tenías que interpretar un estudio y una obra, o dos estudios diferentes, no obstante si querías optar a premio tocabas un concierto y una sonata, o dos conciertos de diferentes estilos”⁹¹. El número de movimientos de las obras seleccionadas dependía de la duración o dificultad de las mismas. Casaux solía decir: “toque usted lo que quiera pero tóquelo bien”⁹².

Lo cierto es que Casaux se volcó mucho en la técnica y en la interpretación con el fin de formar violonchelistas sólidos.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Entrevista con Ángel González Quiñones.

⁹¹ Entrevista con Vicente Espinosa Carrero.

⁹² *Ibid.*

El sistema psico-anatómico.

Casaux, defendía un sistema psico-anatómico, creado con el fin de conseguir la más natural y perfecta técnica en la interpretación musical. Como excelente calígrafo y buen dibujante que era, expone los detalles anatómicos mediante escritos y dibujos para conseguir, con ello, un mejor entendimiento de su técnica anatómica en la que tanto basaba su trabajo. Dice Casaux:

“Dada mi especialidad exclusivamente en la enseñanza del violonchelo, creo de interés y utilidad dar un ligero bosquejo de mi sistema de enseñanza psico-anatómico. [...] Éste se basa en el descubrimiento y desarrollo de los músculos que posee el organismo humano en estado desconocido para la sensibilidad cerebral por no haber tenido, durante el transcurso de su crecimiento, motivo alguno que produjera la aparición y desarrollo de dichos músculos, con lo cual contaría desde el principio con los elementos físicos activos para adquirir el dominio de la técnica”⁹³.

Para conseguir un mejor entendimiento del sistema psico-anatómico se ha considerado dividirlo en cinco apartados con el fin de unir todos los pensamientos anatómicos de Casaux e intentar destacar los aspectos más importantes de su técnica psico-anatómica, señalando los puntos que son importantes:

- Pedagogía.
- Teorías pedagógicas.
- Posición del cuerpo.
- Técnica del arco.
- Mano izquierda.

Pedagogía.

En las programaciones de Casaux expuestas anteriormente, se entiende que un sistema pedagógico es aquel que señala progresivamente las dificultades al alumno, consiguiendo el buen entendimiento y rendimiento de éste, a la vez que resultados satisfactorios. Por otro lado esta cadena pedagógica no podrá cumplir los objetivos marcados, si solamente se alimenta de métodos apropiados, ya que es necesaria la ayuda del profesor. Añade Casaux:

⁹³ Casaux, sistema psico-anatómico.

“La mayor parte de los métodos están llenos de largas explicaciones teóricas, que suplen el acometido por el profesor, y esto es un error porque no se puede pretender que el joven alumno emprenda solo, sin la presencia de un profesor, un estudio tan difícil. Un método deberá contener una serie de estudios dispuestos en orden de progresiva dificultad del principio hasta el desarrollo técnico”⁹⁴.

Así pues, el papel del profesor hacia el alumno deberá ser además de necesario, ejemplar. Según Casaux, los aspectos fundamentales para constituirse en un buen profesor son los siguientes: tener un perfecto conocimiento del sistema psico-anatómico, ser un perfecto instrumentista para poder dar ejemplo y exigir al alumno cualquier pieza técnica y musical; tener conocimiento de la armonía y tocar el piano para poder acompañar a primera vista música de repertorio; tener cultura general suficiente; estar dotado de paciencia, experiencia en la enseñanza y conocer cuánto se enseña en escuelas extranjeras; conocer a fondo cuanto dejaron publicado los grandes violinistas o violonchelistas; tener talento comunicativo, dulzura y firmeza de carácter; entre otros.

Teorías pedagógicas.

La buena utilización de la técnica, consiste en el buen uso de ella, para ello es necesario conocer los movimientos del cuerpo, consiguiendo así movimientos naturales, precisos, controlados y de esta manera alcanzar el dominio cerebral y físico. La mala utilización de los músculos produce, por un lado, problemas en los valores rítmicos y, por otro, un sonido pobre y limitado. Esto es debido a la atrofia que se produce en los músculos por la mala utilización de ellos, y para ello, es de imperiosa necesidad conseguir su flexibilidad. Quien consiga soltura y agilidad en lo posible, “obtendrá una ejecución más espontánea nítida y elegante, podrá resistir el estudio constante sin cansarse y tocar bien hasta edad avanzada”⁹⁵.

Posición del cuerpo.

Casaux explica en sus apuntes la evolución de la posición del violonchelista respecto a sus antepasados, es decir, hace referencia a la posición del violonchelo sujetado entre las piernas sin la pica o el punzón, señalando lo incómoda que resultaba. Respecto a la posición moderna, Casaux explica detalladamente la posición del violonchelista de tal manera, que determina las distancias exactas entre la silla-instrumento-ejecutante: “teniendo un violonchelo de 75 cm. y una silla normal de 47 cm. de altura,

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

el espigón debe tener 30 cm de la punta a los aros⁹⁶. También determina la altura a la que tiene que estar el clavijero respecto del hombro y cabeza del intérprete. Añade: “la clavija del Do, cuarta cuerda, que coincida con la oreja izquierda del alumno y a una distancia de unos dos centímetros⁹⁷”. Hay una contradicción en la colocación de las piernas pero gracias a uno de sus bellos dibujos se aprecia, perfectamente, cual es la posición correcta, o sea, el pie derecho hacia delante y el izquierdo hacia atrás.

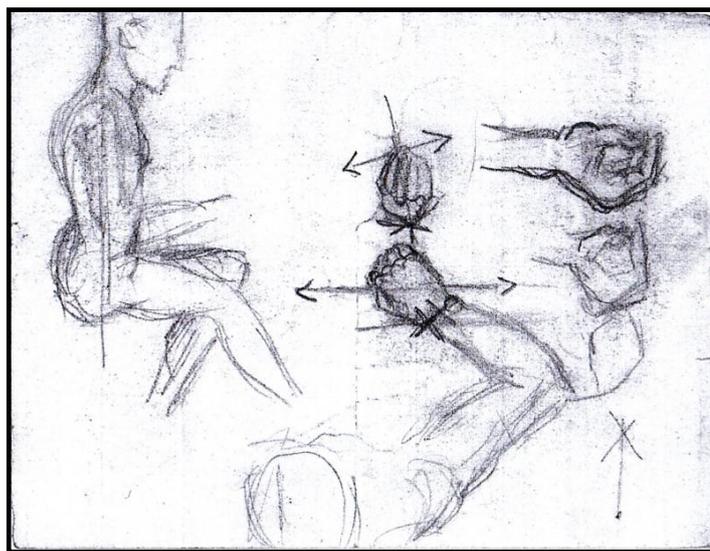


Figura 1: Posición de las piernas. Apartado 5A del sistema psico-anatómico de Casaux.

Al colocar la pierna derecha más avanzada que la izquierda, la posición del torso también tiene que estar avanzado del lado derecho, según Casaux, para favorecer la función del arco, con una pequeña inclinación hacia la izquierda, de forma que la posición de las cuerdas debe conservar la mayor altura y el centro recaer en la tercera cuerda, es decir cuerda de Sol. Una colocación demasiado oblicua, dificultaría desde la mano izquierda hasta la dirección de las cuerdas. La posición de los brazos, codos y muñecas se aprecia en los siguientes apartados.

Técnica del arco.

La posición de los dedos de la mano derecha, según el criterio de Casaux, es el siguiente: el dedo pulgar no debe estar ni demasiado cerrado

96 *Ibíd.*

97 *Ibíd.*

ni aun menos estar violentado en sentido contrario; el dedo índice plegado sobre la vara, o sea, formando un ángulo en la primera articulación, consiguiendo que sujete el arco bien a la cuerda; el anular, dice Casaux, ocupa el puesto que le corresponde, entendiendo que es sobre el aro metálico de la nuez que cubre las salida de cerdas del arco; por último, el meñique debe estar apoyado próximo al extremo inferior de la nuez. Por lo que insiste en que debe evitarse el contacto de los dedos con las cerdas.

De nuevo utiliza dibujos, para mejor entendimiento de la posición correcta de la mano derecha (fig. 1). La conducción del arco de forma más nítida (fig. 2 a) y los cambios de cuerda en los que se observan los diferentes ángulos: A - paralela al puente, B - término medio, C - perpendicular al diapasón, convenientes todos ellos, para conseguir la pureza de emisión adecuada (tal y como se aprecia en la fig. 3):

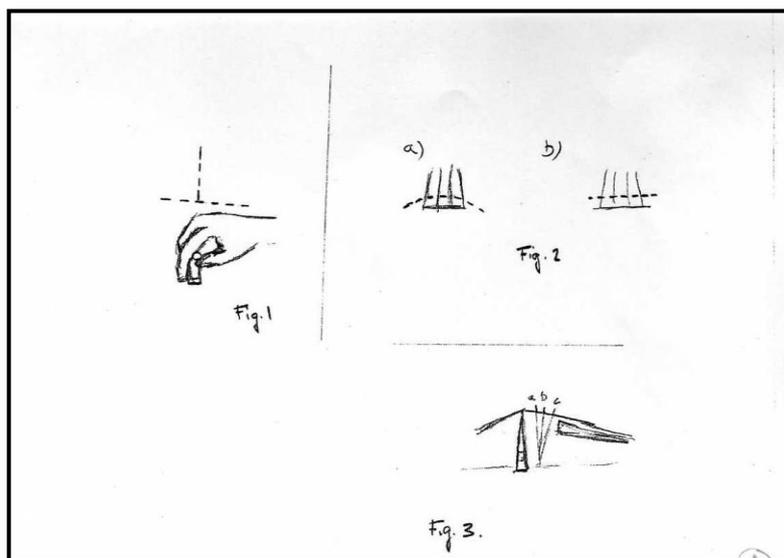


Figura 2: 1, posición del arco. 2, conducción y dirección del arco y 3, diferentes ángulos; punto de contacto. Apartado 2C del sistema psico-anatómico de Casaux.

También considera que hay que separar bien los codos del cuerpo: cuidando siempre que los brazos equilibren su peso; evitando una excesiva presión; manteniendo con firmeza, pero con absoluta elasticidad, los dedos y brazos e igualando el ataque arco arriba.

Algunos de los consejos que cita son:

- Persígase antes dominar el peso del arco que buscar sonoridad, pues esta vendrá sin dificultad tras el natural desarrollo expuesto.

- Estúdiense bien el movimiento de los dedos y muñeca que debe enlazar los cambios de arco en sus extremos.
- Estudiar cambios de cuerda en el talón.
- El cansancio del brazo y muñeca derechos obedece en muchos casos a la falta de técnica de la mano izquierda.
- El cambio de cuerda del grave agudo conviene hacerlo con alguna energía, casi percusión.
- Háganse diariamente ejercicios de sonido tenidos con todo el arco.
- Háganse diariamente ejercicios de sonido, escalas normales y cromáticas bajo minutaje.

Mano izquierda.

En este último apartado de la teoría psico-anatómica de Casaux, explica la correcta posición de la mano izquierda. En la primera posición, dice: “el índice debería ocupar un lugar a 7 cm aproximadamente de la cejilla y el meñique a unos 17 cm”⁹⁸. Respecto a las primeras posiciones con el pulgar detrás del mango, refiriéndose solamente de primera a cuarta posición, hace alusión a la cuarta posición como referencia para el mejor entendimiento de su correcta colocación. De esta manera, poder diferenciar la posición de la mano izquierda con el pulgar detrás del mango de las posiciones agudas, en las que el meñique es sustituido por el anular, haciendo referencia a la poca utilidad que tiene el meñique en posición *demangé* (posición con pulgar). Describe a la vez las particularidades de la mano izquierda, haciendo referencia a la fortaleza de esta: “existe el defecto de cargar la mano hacia los dedos 1º y 2º, con lo que se alejan demasiado los 3º y 4º, y éstos se atrofian por faltarles el apoyo de la mano, la posición de aplomo y la solidez que les corresponde”⁹⁹.

De la misma manea ocurre con el pulgar: “que sirve de apoyo y dirección al fino y delicado funcionamiento de los cuatro dedos trifalángicos”¹⁰⁰. Una mala colocación del pulgar impide equilibrio, articulación y precisión, a la vez que estabilidad y dominio muscular de la mano izquierda sobre el diapasón. Además Casaux de nuevo aconseja: “evitar la tendencia a apoyar sobre la cuerda hacia afuera del diapasón y que la muñeca siempre debe de estar por debajo del ángulo metacarpiano”¹⁰¹.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

Conclusiones

Con esta investigación se ha significado la personalidad y las cualidades de Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal en el ámbito musical español. Para ello, se ha partido del pasado, concretamente de la primera mitad del s. XX, recorriendo la trayectoria personal y musical de la vida del maestro Casaux. Su magnitud le ha encumbrado a pertenecer al destacado grupo de “las tres ces” del violonchelo español del momento: Casals – Casaux – Cassadó.

Casaux también fue un cuartetista excepcional. Hizo una labor muy importante en este terreno, y ha sido reconocida su gran aportación a la música de cámara en España.

Por otro lado, también se ha descubierto su dedicación incansable a la *luthería*, especialmente a la restauración, cuidado y recopilación de los cinco Stradivarius del Palacio Real, como ejemplo de sensibilidad y tenacidad en un ser tan excepcional como fue Casaux.

Debido a que ha conservado infinidad de manuscritos, se ha podido conocer de primera mano, el programa oficial del conservatorio superior de Madrid (durante los años de cátedra) realizado e ideado por él mismo, consiguiendo un acercamiento total del planteamiento de la escuela violonchelística del momento.

El análisis de su sistema psico-anatómico, extraordinario para esta época, demuestra la visión tan avanzada que tenía Casaux sobre la técnica del violonchelo. Lo que hace plantear lo imprescindible que es el poder dominar la técnica y lo que se ha evolucionado desde entonces. Además en estos planteamientos anatómicos el maestro Casaux también ha hecho hincapié en la importancia que tiene la docencia y los requisitos necesarios para ejercerla, haciéndonos reflexionar de nuevo sobre la responsabilidad y seriedad que debe adoptar el profesor hacia el alumno.

En cuanto a sus otras facetas, las que han seguido enriqueciendo su vida, como son la musicología, los dibujos (en caricaturas), el coleccionismo o el ser vicepresidente de la sociedad numismática, demuestran lo artista y culto que llegó a ser Casaux, al tiempo que revelan las enseñanzas que inculcó tanto a sus alumnos como a todos los que le rodearon. Su personalidad polifacética es un ejemplo humano de que hay que amar, además de la música, a cuanto nos rodea y nos gusta en la vida. Muestra de ello son las innumerables distinciones oficiales que recibió en vida, así como el presente trabajo que es un homenaje a lo que fue y lo que nos ha transmitido a través de su bella historia, la música y el violonchelo.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- FRANCO, Jose María
1944, 3 mayo, *Periódico Ya*. Madrid.
- GRUTZMACHER, Fiedrich
1973 *Daily Studes Opus 67 for cello solo*. New York City:
International Music Company.
- POPPER, David
1982 *High School of cello playing 40 Studes, op. 73*. New York:
IMC.
- RODRIGO, Joaquín
1944, 27 abril, *Periódico El Pueblo*. Madrid.
- RUIZ-CASAUX, Juan Antonio
1932 *B. Romberg 3 Concertinos para violoncello con
acompañamiento de un segundo violoncello. Reducción y
revisión de los Tríos Op. 38 por Juan R. Casaux*. Madrid: Lit.
Díez y Carrasco.
- 1935, noviembre. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, p. 4.
- 1935, noviembre “Los instrumentos de arco. Sus orígenes”, *Revista
P.O.M.*, pp. 10-12.
- 1935, diciembre. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, pp. 12-13.
- 1936, enero. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, pp. 12-13.
- 1936, febrero. “Los instrumentos de arco”, *Revista. P.O.M.*, pp. 12-13.
- 1936, marzo. “Los instrumentos de arco”, *Rev. P.O.M.*, pp. 10-11.
- 1936, abril. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, pp. 12-13.
- 1936, mayo. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, pp. 12-13.
- 1936, junio. “Los instrumentos de arco *Revista P.O.M.*, pp. 10-11.
- 1936, julio. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, pp. 10-11.

1942 “La música de cámara”, Revista Ritmo, pp. 17-19.

1959 La música en la corte de Don Carlos IV y su influencia en la vida musical española. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

SUÁREZ, Javier

2001 Juan Ruiz-Casaux, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 9, Madrid: ICCMU, pp. 475-477.

TRISTÁN

1919, 20 octubre, *Periódico ABC*. Madrid.

* * *

MARTA CLARA ASENSI CANET. Doctora por la Universitat de València. Título Profesional de Violonchelo en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia. Título Superior de Violonchelo y Título Superior de Música de Cámara en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Estudios en el Conservatorio Regional de Boulogne (Paris) y Post-grado en el Real Conservatorio Superior de La Haya (Holanda). Violonchelo barroco en la Universidad de Salamanca. Premio de música española “Andrés Segovia”. Máster de Estética y Creatividad Musical, Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A). Ha sido miembro de importantes orquestas españolas y europeas. Actualmente es profesora de violonchelo del Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplá” de Alicante.

ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS. Doctora en Pedagogía por la Universitat de València. Profesora contratada doctora del Departamento de Didáctica de la Expresión musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València. Licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo (España). Maestra en Educación Musical y Título profesional de piano. Profesora de música por oposición y en excedencia del cuerpo de profesores de enseñanza secundaria. Miembro de la Comisión de Coordinación Académica de Posgrado del Máster de Profesor/a de Enseñanza Secundaria y del Máster en Investigación en Didácticas Específicas. Conferenciante invitada en el curso Ópera Oberta “El Liceo en la Universidad”, desde la temporada 2008/2009. Es directora del Aula de Música del Vicerrectorado de Cultura e Igualdad de la UVEG.

* * *